



HAL
open science

”Filles d’émigration”. Les femmes écrivains russes en France (1920-1940) : le ”génie de la médiocrité” à l’épreuve de la modernité

Youlia Maritchik-Sioli

► **To cite this version:**

Youlia Maritchik-Sioli. ”Filles d’émigration”. Les femmes écrivains russes en France (1920-1940) : le ”génie de la médiocrité” à l’épreuve de la modernité. Littératures. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2020. Français. NNT : 2020GRALL004 . tel-02928988

HAL Id: tel-02928988

<https://theses.hal.science/tel-02928988>

Submitted on 3 Sep 2020

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE GRENOBLE ALPES

Spécialité : Etudes Slaves

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Nom de jeune fille : Youlia **MARITCHIK**

Nom marital : Youlia **SIOLI**

Thèse dirigée par **Isabelle DESPRES**, Université Grenoble Alpes

préparée au sein du **Laboratoire Institut des Langues et des Cultures d'Europe, d'Amérique, d'Afrique, d'Asie et d'Australie**
dans l'**École Doctorale Langues, Littératures et Sciences Humaines**

« Filles d'émigration ». Les femmes écrivains russes en France (1920-1940) : le « génie de la médiocrité » à l'épreuve de la modernité

“Emigré daughters”. Russian women writers in France (1920-1940): “genius of mediocrity” put to the test of modernity

Thèse soutenue publiquement le **15 juin 2020**
devant le jury composé de :

Madame Isabelle DESPRES

PROFESSEUR, Université Grenoble Alpes, Directeur de thèse

Monsieur Léonid LIVAK

PROFESSEUR, Université de Toronto, Rapporteur

Madame Florence CORRADO-KAZANSKI

Maître de conférences, Université Bordeaux-Montaigne, Rapporteur

Madame Catherine Géry

PROFESSEUR, INALCO, Président

Monsieur Régis GAYRAUD

PROFESSEUR, Université Clermont Auvergne, Examineur



A Pierre

Remerciements

J'espère que ce travail rendra plus profonde la compréhension de l'œuvre des « filles d'émigration » russes en France. C'est aussi un hommage à leur silencieux courage.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à toutes celles et à tous ceux qui ont bien voulu m'aider au cours de ce travail de recherche.

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de recherche, Madame Isabelle Després, qui, par ses conseils et interventions, m'a conduite à approfondir et à poursuivre mes réflexions et qui m'a apporté son encouragement pendant les années de doctorat.

Un remerciement spécial va à Mme Olga Demidova et à M. Gérard Dessons, dont le soutien intellectuel et les critiques chaleureuses m'ont accompagnée pendant ces années de travail.

Ma gratitude s'adresse également à Mme Catherine Géry, à M. Leonid Livak, à Mme Maria Mikhaïlova, à M. Lev Mnoukhine pour leurs précieuses suggestions.

Je remercie vivement Colette Sapin pour la relecture attentive de ma thèse et Laurence Vialaron pour son aide lors de mes recherches bibliographiques.

Enfin, je veux exprimer toute ma reconnaissance à ma famille franco-russe qui a eu beaucoup de patience et de courage de me "supporter" pendant ces années d'écriture.

Translittération du russe

А а А а	Р р R r
Б б В в	С с S s
В в V v	Т т T t
Г г G g	У у U u
Д д D d	Ф ф F f
Е е Е е	Х х H h
Ё ё Ё ё	Ц ц C c
Ж ж Ъ ъ	Ч ч Ї ї
З з Z z	Ш ш Ђ đ
И и I i	Щ щ Ш̂ š̂
Й й J j	Ъ ъ "
К к K k	Ы ы Y y
Л л L l	Ь ь '
М м M m	Э э È è
Н н N n	Ю ю Û û
О о O o	Я я Â â
П п P p	

En ce qui concerne la citation des manuscrits en russe et des articles de revue non réédités, nous avons modernisé l'orthographe et corrigé les coquilles. En revanche, nous avons essayé de préserver la ponctuation d'origine.

En ce qui concerne les transcriptions des manuscrits, elles sont conformes au Code de description génétique des lettres modernes :

- les barres simples délimitent une unité de description d'un fragment du manuscrit | | ;
- les éléments biffés dans le manuscrit sont barrés dans la transcription de celui-ci | ~~XXX~~ | ;
- le signe + devant une unité de description désigne un ajout entre les deux barres simples qui l'encadrent : XXX + |YYY| ;
- si le signe + apparaît à l'intérieur d'une unité, il signale le remplacement du premier élément par le suivant : XXX |~~YYY~~ + ZZZ|.

Les expressions et les mots traduits en français sont cités en notes de bas de page en russe au nominatif.

Table des matières

Introduction

1. « Filles d'émigration » : cerner les contours de la notion.....12
2. Filles d'émigration : vers une génération passée « inaperçue », « mutilée », « sous-estimée » ?.....18
3. Filles d'émigration : romans de « dame », romans de femme, romans... tout court ?.....25

Partie I. Comment lire les femmes écrivains ? Approches et interrogations

Chapitre I. L'écrire au féminin et les études de genre

- I.1. Toujours ce *e muette* ?.....36
- I.2. L'héritage des études de genre anglo-américaines en Russie : entre l'expérience féminine et le sujet féminin.....45
 - I.2.1. L'état des lieux.....45
 - I.2.2. Irina Savkina, Kirsti Ekonen, Olga Demidova : lire les femmes écrivains russes.....49
 - I.2.2.1. Irina Savkina : femmes écrivains du XIXe siècle.....50
 - I.2.2.2. Kirsti Ekonen : création féminine à l'époque symboliste.....57
 - I.2.2.3. Olga Demidova : filles d'émigration59
 - I.2.3. A la recherche du sujet : sujet féminin ou sujet de l'écriture ?.....66
- I.3. « The forgotten generation » : des femmes écrivains françaises de l'entre-deux-guerres.74
- I.4. Christine Planté : « La question du langage me paraît fondamentale »78
- I.5. Qui entend-on quand une femme écrit ?80

Chapitre II. L'écrire au féminin et l'approche poétique : sujet, valeur, modernité

- II.1. Littérature majeure *versus* littérature mineure.....82
- II.2. L'héritage littéraire des filles d'émigration : entre le *n'importe-quoi* et le *je-ne-sais-quoi*87
- II.3. « La modernité est de tout temps ».....90

Partie II. Le « rythme culturel rhétorique » des écrivains de l'émigration : vers une poétique externe

Chapitre I. La « jeune littérature » de l'émigration lue par la critique de l'époque : canon et anti-canon

I.1. De quelques traits caractéristiques de la critique littéraire.....	97
I.2. Sous l'emprise du canon de la Grande littérature russe.....	101
I.3. Les débats sur la littérature de la « jeune » génération.....	105

Chapitre II. « Machetchka et Nikolachetchka » ou comment lisait-on les textes de femme ?

II.1. Le féminin contre le masculin : une bataille perdue d'avance ?.....	113
II.1.1. Konstantin Motchoulski: M. Tsvetaeva et A. Akhmatova.	113
II.1.2. Vladislav Khodassevitch: poésie « féminine ».....	117
II.1.3. Piotr Pilski : psychologie féminine et masculine.....	126
II.1.4. En guise de conclusion	130
II.2. Marina Tsvetaeva et Zinaïda Guippius : quelle mesure pour l'art ?	
II.2.1. Marina Tsvetaeva l'intempestive.....	134
II.2.2. Zinaïda Guippius l'indignée.....	143

Chapitre III. Les écrits de femme, les écrits de « dame ».....

III.1. Anastassia Verbitskaïa et les écrits de « dame ».....	147
III.2. Ce doux langage de « dame » !.....	152

Partie III. L'héritage littéraire des filles d'émigration : vers une poétique interne

Remarques préliminaires : la femme et le modernisme.....

Chapitre I. Ekaterina Bakounina : une œuvre imparfaite ?

I.1. Valeur objective <i>vs</i> valeur en devenir.	160
I.2. Document humain <i>vs</i> roman.....	163
I.2.1. L'homme contre l'écrivain.....	163
I.2.2. « Une femme standard dans l'émigration »	168
I.3. Tragédie érotique <i>versus</i> petit drame sexuel	176
I.3.1. La lecture des critiques	176

I.3.2. E. Bakounina : « Pour qui et pour quoi écrire »	183
I.3.2.1. « Et chaque femme – potentiellement – est une crieuse »	184
I.3.2.2. La correspondance avec Nikolai Evreïnov	187
I.3.2.3. Le corps à découvert	191
I.4. Ekaterina Bakounina et la presse française.....	199

Chapitre II. Nadezhda Gorodetskaïa : entre l’oubli et la modernité

II.1. « L’insatisfaction de la solitude » : encore ce roman de « dame ».....	206
II.2. « Vous, les autres Russes solitaires... »	214
II.2.1. L’héroïne principale	214
II.2.2. L’impuissance de s’exprimer.....	221
II.3. Nadezhda Gorodetskaïa et la presse française.....	225
II.4. Partir à la conquête de Paris	230
II.4. <i>Zénaïde Volkonsky : princesse de légende</i> : une autre moi-même en miroir ..	239

Chapitre III. Irina Odoevtseva : une « écriture de la marge » ?

III.1. Marge et marge : quelle voie adopter ?.....	249
III.2. Irina Odoevtseva et la critique de l’émigration.....	252
III.3. Irina Odoevtseva : ce « quelque chose “à elle” ».....	256

Remarques conclusives : « “Encore une de perdue qui est née” ». Modernité de l’héritage des filles d’émigration.....	265
--	-----

Conclusion	271
-------------------------	-----

Résumé de la thèse	276
---------------------------------	-----

Annexes. Documents inédits	283
---	-----

Bibliographie	331
----------------------------	-----

There is never any end to any piece of research...
Nadezhda Gorodetskaïa¹

¹ « Aucun travail de recherche ne connaît de fin... ». Weston Library, F. Arch. Z. Gorod., boîte 12-13, document 12 (10), lettre du 10 juin 1963.

Introduction

1. « Filles d'émigration » : cerner les contours de la notion

La Révolution de 1917 changea radicalement la vie du pays et poussa vers l'exil un grand nombre de Russes, que ce soient les intellectuels, les nobles ou les gens très simples, sans distinction. Dans le domaine littéraire, les grands noms de l'émigration sont bien connus² : Ivan Bounine, Marina Tsvetaeva, Nadezhda Teffi, Zinaïda Guippius, Dmitri Merezhkovski, Alexandre Kouprine, Boris Zaïtsev, Alekseï Remizov, Ivan Chmelev... Tous ces écrivains ont commencé à écrire avant la Révolution ; la valeur et l'importance de leur travail littéraire étaient bien reconnues avant et après l'effondrement de l'empire russe. Après avoir quitté la Russie rouge, à Paris, ils ont formé ce qu'on appelle communément la « génération des aînés³ ». Ces auteurs ont été lus et connus, ils le sont toujours. De nombreux chercheurs ont exploré plusieurs facettes de l'œuvre de ces écrivains. Or ce n'est pas tout ce qui nous reste de la Russie littéraire émigrée à l'étranger, notamment à Paris. Il ne faudrait pas négliger l'héritage de tous les « jeunes » qui ont voulu réfléchir sur un chemin à suivre pour fixer leur existence en exil et en particulier les femmes.

Ces dernières années les textes des « filles d'émigration » ont été réédités, ce qui est le signe d'un regain d'intérêt. Mais comment lit-on ces textes aujourd'hui ? Jusqu'alors elles occupaient une position marginale, parfois en dehors de la littérature, à la différence des « garçons » de leur génération.

En ce qui concerne la période étudiée (1920-1940), nous adoptons la trame chronologique élaborée par les spécialistes de l'émigration russe :

Je suis d'accord avec Struve qui propose de considérer les années 1920 en tant que point de départ de l'émigration russe marqué par la défaite de la résistance anti-soviétique, l'exode massif de ses participants et partisans

² Il y a eu plusieurs centres d'émigration (Paris, Berlin, Prague, Riga, Harbin...). Nous nous intéressons principalement aux écrivains qui résidaient en France. Si nous nous référons aux travaux d'Olga Demidova, il faudrait préciser qu'il existait une hiérarchie des lieux de l'exil : plus un écrivain russe était éloigné de Paris, plus il était démuné face à la concurrence, au désintérêt et à l'oubli. Voir O. Demidova, « Ženskaâ proza i bolšoj kanon literatury russkogo zarubež'â », dans *My. Ženskaâ proza russkoj èmigracii*, Sankt-Peterburg, RHGI, 2003, p. 3-18.

³ Voir G. Struve, *Russkaâ literatura v izgnanii. Opyt istoričeskogo obzora zarubežnoj literatury*, New-York, Izdatel'stvo im. Čehova, 1956.

ainsi que par les premiers présages de l'organisation culturelle dans le Paris russe⁴.

Quant aux années 1940, ce sont celles du déclin de la littérature de l'émigration :

L'entrée de la France en guerre, sa défaite et son occupation ont mis fin à l'indépendance de la presse russe et des maisons d'édition qui apparaissaient comme les principaux lieux de commerce et d'échanges d'idées artistiques et culturelles pour les émigrés à Paris⁵.

A cela, il faudrait ajouter que certains écrivains quittent la France avant ou pendant la seconde guerre mondiale, certains d'entre eux arrêtent d'écrire ou abandonnent définitivement la carrière littéraire. Néanmoins, nous nous permettons parfois d'élargir le cadre chronologique de notre recherche afin de développer avec plus de précision telle ou telle idée.

En 1956, Vladimir Varchavski, un des représentants des « jeunes », publia son fameux essai intitulé *La génération passée inaperçue* dans lequel il esquissait le portrait de la jeune génération des écrivains, des « fils d'émigration⁶ ». En s'inspirant de cette réflexion de Varchavski, la chercheuse russe Olga Demidova emploie le terme de « filles d'émigration » (*emigrantskie dotcheri*) afin de désigner le groupe de femmes écrivains de la même génération⁷. Il est curieux de noter que même si Varchavski évoquait à la fois les écrivains et les femmes écrivains de sa génération, il employait l'expression de « fils d'émigration » tout en pensant probablement à l'écrivain phare de la jeune génération, à l'un des inspireurs principaux des idées et des humeurs de Montparnasse, au « tsarévitch du

⁴ « I accept Struve's suggestion that we regard 1920s as the Russian emigration's starting point, marked by the rout of armed anti-Soviet resistance, the mass exodus of its participants and supporters, and the first portents of cultural organization in Russian Paris ». L. Livak, *Russian émigrés in the intellectual and literary life of interwar France : a bibliographical essay*, Montréal, McGill-Queen's University press, 2010, p. 5. Toutes les traductions de l'anglais en français, sauf mention contraire, appartiennent à l'auteure du travail de recherche.

⁵ « The entry of France into war and its defeat and occupation put an effective end to the independent Russian press and publishing houses, which were the main venues for the commerce of émigré artistic and cultural ideas in Paris ». L. Livak, *How it was done in Paris. Russian émigré literature and French modernism*, Madison, University of Wisconsin press, 2003, p. 6.

⁶ « эмигрантские сыновья ». V. Varšavskij, *Nezamečennoe pokolenie*, Moskva, Russkij put', 2010, p. 17. Toutes les traductions du russe en français, sauf mention contraire, appartiennent à l'auteure du travail de recherche.

⁷ O. Demidova, « "Emigrantskie dočeri" i literaturnyj kanon russkogo zarubež'â », dans *Pol. Gender. Kul'tura*, Moskva, 2000, p. 205-219.

royaume de Montparnasse!⁸ » qu'était Boris Poplavski. G. Aronson, réagissant à la publication du livre de Varchavski, a intitulé son article « “Les garçons russes” dans l'émigration⁹ ». Olga Demidova, chercheuse travaillant dans le sillage des études de genre, a certainement introduit cette nomination afin de mettre en relief l'héritage littéraire des « filles russes » ainsi que de souligner leur rôle, historique et culturel, dans l'émigration.

Les fils et les filles d'émigration formaient la même génération, celle des « jeunes » (*molodoe pokolenie*) : « Il s'agit apparemment de personnes qui ont commencé leur activité littéraire dans l'émigration et qui appartenaient à la génération des moins de trente ans ou tout juste trentenaire¹⁰ ». Dans cette définition, à peine ébauchée, de Marc Slonim, nous repérons deux critères d'appartenance à cette génération, à savoir : le début du travail littéraire à l'étranger, en exil, et l'âge.

Quant au premier historien de la littérature de l'émigration russe Gleb Struve, il remarque :

И в поэзии, и в прозе главный вклад младшего¹¹ поколения зарубежной литературы – тех, кто не привез с собой за границу большого литературного багажа, – принадлежит к более позднему периоду¹².

Ici, l'historien insiste plutôt sur le début du travail littéraire approfondi en exil que sur les caractéristiques d'âge.

Leonid Livak, slavisant canadien et spécialiste de l'émigration russe en France, dans son livre consacré à la jeune génération, écrit qu'il se concentre sur l'œuvre des écrivains « qui ont acquis leur maturité artistique en dehors de la Russie. Le corpus de textes produit par cette génération dans les années 1920 et 1930 a été largement ignoré par les études littéraires¹³ ». Donc, selon la formulation de Livak, le travail continu et approfondi dans le domaine littéraire l'emporte sur l'âge du présumé « jeune » écrivain.

⁸ « Царства монпарнасского царевич! ». V. Varšavskij, *op.cit.*, p. 152.

⁹ G. Aronson, « “Russkie malčiki” v emigracii », dans V. Varšavskij, *Nezamečennoe pokolenie, op.cit.*, p. 355-357.

¹⁰ « Очевидно, речь идет о лицах, начавших свою литературную деятельность в эмиграции и принадлежащих к поколению, не достигшему или едва перешагнувшему за третий десяток ». M. Slonim, « Literaturnyj dnevnik. Molodye pisateli za rubežom », dans *Volâ Rossii*, X-XI, 1929, p.105.

¹¹ Pour l'analyse de la nuance sémantique entre la génération qui est considérée comme jeune (*молодой*) ou cadette (*младший*) voir *infra*, p. 18.

¹² G. Struve, *op.cit.*, p. 116.

¹³ « who matured artistically outside Russia. The body of works produced by this generation in the 1920s and 1930s has been largely ignored in literary studies ». L. Livak, *How it was done in Paris, op.cit.*, p. 3.

C'est justement ce décalage entre l'âge de nos protagonistes et, pour reprendre le mot de Struve, leur « bagage » littéraire et intellectuel, qui poussa Zinaïda Guippius à émettre quelques remarques très ironiques sur cette génération. Avec les années qui passaient, les « jeunes » vieillissaient, tout en restant jeunes par rapport à la génération des « pères », des aînés, ce qui poussait Guippius à inventer des mots tels « archi-vieux¹⁴ », « jeunes tardifs », « ex-jeunes¹⁵ » et même « tontons¹⁶ ». Gueorgui Adamovitch dans son essai *Solitude et liberté* évoque une autre invention de Guippius – « *podstarki*¹⁷ » pour témoigner de son attitude ironique envers la jeunesse des jeunes.

Il est vrai que cette dichotomie vieille génération/jeune génération est quelque peu rigide puisqu'elle ne prend pas en considération les cas intermédiaires comme, par exemple, celui d'Irina Odoevtseva, le cas le plus flagrant : elle a commencé à écrire avant son départ en exil et était reconnue en tant que poète (dans son livre, Youri Terapiano lui consacre un article dans la rubrique les « Ecrivains de la génération des aînés¹⁸ ») ; pourtant dans l'émigration, son statut de poète ne s'étant pas confirmé¹⁹, Odoevtseva se met à écrire des textes en prose (dans le livre précédemment cité de Struve, son travail est examiné dans le chapitre les « Prosateurs cadets »). Ou, encore celui d'Ekaterina Bakounina, née en 1889, qui a publié son premier texte en 1912 en Russie et tous les autres en France dans les années 1930.

Pour pallier ce binarisme et nuancer le propos, Demidova parle de trois générations – vieille (aînés, pères) / intermédiaire (*promezhoutochnoe*) / jeune (cadets, fils et filles) – et construit tout un paradigme de critères afin de définir la place d'une femme écrivain dans la hiérarchie littéraire²⁰.

¹⁴ « перестарки ». Z. Gippius, «Zelënaâ lampa. Beseda II», dans *Neizvestnaâ proza v trëh tomah*, Sankt-Peterburg, Rostok, 2002, t.2, p. 270.

¹⁵ « среднемолодые », « экс-молодые ». Z. Gippius, «V našem parižskom uglu», dans *Neizvestnaâ proza v trëh tomah, op.cit.*, t.3, p. 539.

¹⁶ « дяди ». Z. Gippius, « *Sovremennye zapiski i Čisla* », dans *Ibid.*, p. 459.

¹⁷ G. Adamovič, *Odinočestvo i svoboda*, Sankt-Peterburg, Aletejâ, 2002, p. 30.

¹⁸ Ū. Terapiano, « Irina Odoevceva », dans *Literaturnaâ žizn' ruskogo Pariža za polveka*, Sankt-Peterburg, Rostok, 2014, p. 236-240.

¹⁹ Voir I. Odoevceva : « Из поэта настоящего, поэта, возраст которого не играет роли, я тут превратилась в “молоденькую поэтессу” и “молодую романистку”, как меня постоянно величали в прессе. И что уж совсем дико – я так и оставалась “молодой поэтессой” и “молодой романисткой” бесконечно долго, чуть ли не до окончания войны ». I. Odoevceva, *Na beregah Seny*, Sankt-Peterburg, Lenizdat, 2014, p. 76.

²⁰ O. Demidova, « Paradigma ženskogo pis'ma v usloviâh èmigracii : tipologiâ, aksiologiâ, èstetika, hudožestvennaâ praktika », dans *L'Unité de la littérature émigrée russe dans les reflets d'une mémoire centenaire : à l'occasion du centenaire de l'émigration russe, Specimina Slavica Lugdunensia*, vol.IX, Lyon, Université Jean-Moulin, à paraître. Nous avons travaillé sur le manuscrit qu'Olga Demidova nous a gentiment transmis.

Nous devons préciser à ce stade que l'expression « jeune génération », sans cesse utilisée dans les travaux des spécialistes de l'émigration, est une expression vaste et riche, qui peut contenir au moins deux lectures possibles. Notamment en fonction du choix du mot pilote, de la stratégie de la recherche : avec l'accentuation de l'adjectif, ce sont les deux critères évoqués – âge, pays de la première publication/début du travail littéraire approfondi²¹ – qui sont mis en avant ; tandis que la conceptualisation du terme « génération » :

nous incite à considérer la “jeune génération” comme un groupe d'individus unis non seulement par une expérience commune, mais aussi par une même réflexion, par un même mode de représentation du monde, un même système de pensée et de valeurs, et par des intentions communes²².

Ainsi, selon cette logique, la jeune génération, qui se définirait plus comme « une sorte de réputation littéraire collective²³ » et non comme un critère informatif précisant l'âge de l'écrivain et le pays de la première publication, peut être incarnée par un cercle d'artistes restreint – « habitués des cafés de Montparnasse et auteurs de la revue *Les Nombres*²⁴ ». Autrement dit, la notion de jeune génération, qui est un élément indispensable dans le domaine des études de l'émigration, est un concept à facettes multiple et peut être façonné en fonction des enjeux de la recherche.

Afin de faire un bilan et de préciser les critères de l'appartenance à la jeune génération, nous ferons référence à la réflexion d'Olga Demidova :

²¹ A comparer avec la réflexion de G. Tihanov : « “Молодость” – проблема не столько возраста, сколько жизненного опыта: речь шла о тех, кто начал свою литературную карьеру не в России, а уже в эмиграции. Представителей этого поколения, несмотря на разницу в возрасте, объединяли общие обстоятельства жизни и поиск новых тем без опоры на воспоминания о дореволюционном прошлом ». G. Tihanov, « Russkaâ émigrantskaâ literaturnaâ kritika i teoriâ mezdu dvumâ mirovymi vojnami », dans *Istoria russkoj literaturnoj kritiki*, Moskva, NLO, 2011, p. 350. Ou la remarque d'Annick Morard : « Par la suite, les mémorialistes et historiens de la littérature auront tendance dans leurs définitions à entendre par “jeune génération” l'ensemble des écrivains ayant commencé à publier leurs œuvres dans l'émigration, et non en Russie ». A. Morard, *De l'émigré au déraciné. La “jeune génération” des écrivains russes entre identité et esthétique (1920-1940)*, Lausanne, l'Age d'homme, 2010, p. 18.

²² A. Morard, *op. cit.*, p. 19.

²³ « некая коллективная литературная репутация ». I. Kaspè, *Iskusstvo otsutstvovat'. Nezamečennoe pokolenie russkoj literatury*, Moskva, NLO, 2005, p. 8.

²⁴ *Ibid.*, p.8. A comparer avec l'affirmation de A. Morard : « la troisième [étape], de 1930 à 1934, correspond aux années de parution de la revue *Les Nombres* et constitue sans doute la période la plus importante de l'histoire de la jeune génération, lorsque celle-ci affirme son identité et défend une esthétique qui lui est propre dans le milieu de l'émigration russe à Paris ». A. Morard, *op.cit.*, p. 23.

Самым очевидным из критериев, лежащим на поверхности, является *возрастной*, в соответствии с которым весь корпус авторов как будто легко разделяется на *старшее и младшее поколения*. Однако в эмиграции он *дополнялся критерием места/страны первой публикации*, и в силу этого не во всех случаях корректно отражал положение дел, поскольку некоторые авторы вполне зрелого возраста обратились к литературе лишь в эмиграции и, соответственно, с точки зрения творческой относились к младшему поколению, тогда как некоторые из представительниц молодого поколения начали печататься еще в России²⁵.

Dans notre travail, nous utiliserons ce terme au sens large (début du travail littéraire, âge), ce qui nous permettra de réunir des femmes écrivains ayant des visées esthétiques et poétiques différentes.

Qui sont ces femmes écrivains de la jeune génération ?

Afin de répondre à cette question, nous utiliserons la classification élaborée par Demidova. Elle réunit les deux générations des femmes écrivains de l'émigration et construit son schéma à partir de la notion de visibilité de ces femmes dans la littérature de l'émigration. De ce point de vue, nous pouvons distinguer les femmes écrivains:

- « perdues » (qui n'ont jamais, ou très peu, écrit en russe : I. Némirovski, I. Romanovitch, N. Ennenberg) ;
- « élitaires » (la génération des aînées : Teffi, Z. Guippius) ;
- « connues » dans l'émigration ou « reconnues » par l'émigration²⁶ (N. Berberova, I. Odoevtseva, G. Kouznetsova, M. Kuz'mina-Karavaeva, Z. Chakhovskaïa, E. Bakounina ; A. Damanskaia – pour la génération des aînées) ;
- « peu connues » (la plus grande partie des femmes écrivains des deux générations) ;
- « auteurs d'un seul texte/livre » (nous pourrions penser au cas de Grigori Peskov/Elena Deïcha) ;
- « oubliées » (N. Gorodetskaïa).

C'est bien cette question de « visibilité » qui est primordiale. Dans l'émigration, ces femmes étaient lues, critiquées (violemment) ou, bien au contraire, encouragées dans leurs

²⁵ O. Demidova, « Paradigma ženskogo pis'ma v usloviâh èmigracii : tipologiâ, aksiologiâ, èstetika, hudožestvennaâ praktika », art. cité. C'est nous qui soulignons.

²⁶ «...представители старшего поколения, сохранившие свое положение в эмиграции; молодого и промежуточного – добившиеся известности и признания в годы эмиграции ». *Ibid.* Cette classification pourrait être comparée à celle, rapide, ébauchée par Rašit Ângirov. Voir R. Ângirov, « Telo i otrazennyj svet », dans *Novoe literaturnoe obozrenie*, n°86, 2007, p. 183-206.

démarches respectives. Mais que nous reste-t-il de leur image, de leur réputation littéraire? Olga Demidova affirme elle-même que : « aucune des femmes-auteurs n'a été "canonisée". Dans la diaspora, le domaine de la communication littéraire proprement féminine, formelle ou informelle, n'a pas pu se constituer²⁷ ». Dans un autre article, nuanciant son propos, la chercheuse précise que seuls les textes autodocumentaires de Nina Berberova, d'Irina Odoevtseva et de Galina Kouznetsova font partie du canon littéraire russe²⁸. Quelle valeur accorde-t-on aux écrits littéraires (tous genres confondus) des filles d'émigration ? Ces femmes écrivains ont-elles un aujourd'hui ?

De ce point de vue, que signifient la reconnaissance et la « visibilité »?

2. Filles d'émigration : vers une génération « inaperçue », « mutilée », « sous-estimée » ?

En ce qui concerne les filles d'émigration, il y a un manque, une fragilité double qui planent sur elles : une fragilité externe (pour ne pas employer le mot « échec »), propre à toute une génération, ainsi qu'une fragilité interne liée à la lecture et à la réception de leurs œuvres.

La réflexion sur la valeur de l'héritage littéraire des jeunes se déroule en trois étapes. La première étape embrasse les années 1930 et permet de se prononcer sur ce sujet aux deux camps opposés, protagonistes principaux de cette discussion, celui de la génération des aînés et celui de la jeune génération²⁹. Nous avons déjà évoqué cette synonymie trompeuse qui réunit les deux adjectifs *jeune/cadet* : « Remarquons l'ambiguïté voulue du terme : l'épithète "cadet" possède une nuance sémantique liée aussi bien à l'âge qu'à la hiérarchie³⁰ ». Dès le début, les jeunes écrivains sont marqués non seulement par une crise

²⁷ « никто из женщин-авторов "канонизирован" не был. В диаспоре не сложилось ни формальной, ни неформальной сферы собственно женской литературной коммуникации ». O. Demidova, « "Emigrantskie dočeri" i literaturnyj kanon russkogo zarubež'a », art.cité, p. 207.

²⁸ « В статье рассматриваются три наиболее известных современному сообществу и включенные в канон русской литературы XX века автодокументальных текста, принадлежащих перу писательниц "молодого" поколения русской эмиграции первой волны ». O. Demidova, « "Emigrantskie dočeri" o sebe. Varianty sud'by », dans *Literatura russkogo zarubež'a (1920-1940). Vzglád iz XXI veka*, Sankt-Peterburg, 2008, p. 58.

²⁹ Voir *infra*, p. 105-112.

³⁰ « Обратим внимание на сознательную двусмысленность названия: эпитет "младшие" имеет как возрастной, так и иерархический оттенок ». G. Tihanov, « Russkaâ emigrantskaâ literaturnaâ kritika i teoriâ meždu dvumâ mirovymi vojnamy », art.cité, p. 354.

existentielle³¹, mais aussi par un éventuel échec artistique face aux aînés, à la grande tradition de la littérature russe :

Статью Гайто Газданова “О молодой эмигрантской литературе”, появившуюся на фоне полемики вокруг молодого поколения писателей первой волны и по большому счету поставившую под сомнение сам предмет спора (“за шестнадцать лет пребывания за границей не появилось ни одного сколько-нибудь крупного молодого писателя”), – сегодня можно трактовать как программный документ “незамеченного поколения” наравне с декларативными статьями Поплавского (“Ибо все же самое прекрасное на свете – это быть гением и умереть в неизвестности”)³² ...

Il faudrait dire tout de suite que le seul écrivain qui a pu échapper à ce triste verdict de Gazdanov était Vladimir Nabokov, lui-même appartenant à cette jeune génération (comprise au sens large du terme).

La deuxième étape (les années 1950) de cette discussion passionnée se construit autour de la caractéristique principale de la jeune génération, proclamée par Varchavski : selon lui, il s’agissait bel et bien d’une « génération passée inaperçue ». De nouveau, le débat fut très animé³³ et certains compatriotes de Varchavski proposèrent d’autres épithètes pour qualifier la génération en question, notamment « mutilée », « tragique », « sous-estimée ». Comme nous verrons plus loin, cette vision de la jeune génération a été maintes fois débattue et de multiples hypothèses ont été émises par les chercheurs.

Quant à Varchavski, il évoquait l’absence de souvenirs de la patrie, propres aux « jeunes », leur vie « en dehors de l’histoire, de côté », leur « solitude, sans domicile fixe, sans ancrage » et soulignait, en le mettant en valeur, le talent de Poplavski :

В той или другой степени черты поэзии и прозы Поплавского мы находим и у других молодых. Никому из них, может быть, не удалось создать сколько-нибудь значительных художественных

³¹ Voir, par exemple, l’article émotif de Valerij Zemskov, dont le titre très évocateur « Les écrivains de “l’interstice” civilisationnel » : « ... да, им, молодым, очень тяжело, им трудно печататься, потому что их мало или вообще не знали в России; потому что мало печатных органов, мало читающей публики; им тяжело, потому что они бедны, им не на что жить, им надо зарабатывать; нам нужно найти 200 меценатов и тогда мы возродим-породим эмигрантскую литературу и будет, кому передать наше наследство ». V. Zemskov, « Pisateli civilizacionnogo “promežutka” : Gazdanov, Nabokov i drugie », dans *Gajto Gazdanov i “nezamečennoe pokolenie” : pisatel’ na peresečenii tradicij i kultur*, Moskva, INION RAN, p. 9-10.

³² M. Vasil’eva, « K probleme nezamečennogo pokoleniâ vo francuzskoj literature », dans *Russkie pisateli v Pariže*, Moskva, Russkij put’, 2007, p. 43.

³³ Voir le livre précédemment cité de Varšavskij avec la préface d’Oleg Korostelev.

произведений, зато среди них не было фальшивомонетчиков – писателей, стряпающих характеры своих героев и обстановку из готовых ходких элементов³⁴....

Comme nous pouvons le constater, l'hypothétique³⁵ « échec » littéraire des jeunes est évoqué une fois de plus.

Aujourd'hui, nous assistons à la troisième étape de ce débat qui inspire les slavistes et spécialistes de l'émigration et les incite à donner un sens varié et parfois contradictoire à cette réflexion de Varchavski.

Livak, Kaspè, Morard, par le biais d'approches variées tendent à démystifier, à déconstruire l'idée, voire le « mythe³⁶ », de la jeune « génération passée inaperçue ». Il nous semble important d'insister sur le fait que la « jeune génération » regroupe à la fois les protagonistes masculins et féminins de l'émigration russe. Comme nous nous intéressons davantage à l'héritage littéraire des filles d'émigration, nous devons constater que de nos jours, il n'existe pas d'ouvrages monographiques consacrés exclusivement à l'analyse de leurs œuvres³⁷. Soit leurs textes sont évoqués dans le cadre des études générales sur la jeune génération (Kaspè, Morard), soit nous les retrouvons dans les travaux examinant l'héritage littéraire des « garçons russes » (Livak). Ce qui nous oblige à examiner rapidement l'ensemble des travaux sur la jeune génération de l'émigration et à répertorier les approches retenues par les chercheurs.

Leonid Livak se concentre sur l'étude des textes des jeunes écrivains de l'émigration³⁸ afin de révéler l'influence de la littérature française et du contexte français sur la littérature russe, et de réintroduire :

³⁴ « вне истории, сбоку », « одиночество, бездомность, беспочвенность ». *Ibid.*, p. 156, 179 respectivement. C'est nous qui soulignons.

³⁵ Nous voyons bien que la modalité du discours de Varšavskij n'est pas affirmative, il suppose, doute, hésite. De plus, il avoue lui-même en parlant des poètes de la jeune génération: « Большинство парижан добилось с годами известного признания, некоторые из них даже выдвинулись в самый первый ряд современных русских поэтов. Их постоянно печатали в газетах и в журналах... » (p.157).

³⁶ Ce mot est fréquemment employé par Leonid Livak. Voir l'introduction pour son livre *How it was done in Paris* ainsi que son article « Nina Berberova et la mythologie culturelle de l'émigration russe en France », dans *Cahiers du monde russe*, 2002, n°43, p. 463-478.

³⁷ Il existe néanmoins un ouvrage collectif consacré aux femmes créatrices en exil appartenant à la première et à la deuxième vagues de l'émigration : *Pisarki Rosyjskiej Zagranicy. W literaturze, kulturze i korespondencji*, Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej, Olsztyn, 2016.

³⁸ « Thus, of the younger émigrés forming the focus of my study – Boris Poplavski, Gaito Gazdanov, Yuri Felzen, Vasili Ianovski, Vladimir Nabokov – only Nabokov has received adequate scholarly attention ». L. Livak, *How it was done in Paris*, *op.cit.*, p. 12.

un groupe d'écrivains russes, injustement oublié, en démontrant que la « génération inaperçue » apparaît, en vérité, comme une des pages les plus intéressantes, les plus originales et les plus riches de l'histoire littéraire russe³⁹.

En s'inspirant, entre autres, des travaux de Youri Lotman et de Paul Ricœur, le chercheur élabore un système binaire (langue/parole ; canon littéraire, écrivain idéal/variation) et étudie les textes des écrivains en question comme un écart, fructueux, du modèle idéal construit dans l'émigration. De ce point de vue, si nous prenons en considération le contexte historique ainsi que le dialogue noué entre les deux littératures, nous devons constater que : « Le mythe de la “génération inaperçue” est peu original dans le contexte de la littérature française contemporaine, plongée dans sa propre crise culturelle, son inquiétude et sa solitude »⁴⁰. De plus, les jeunes, dont les textes, malgré toutes les difficultés, ont été publiés, cultivaient eux-mêmes l'idée de l'échec littéraire, ne voulant pas se plier aux règles « de l'art “traditionnel” avec sa notion de succès⁴¹ ».

Annick Morard creuse davantage l'analyse entamée par Livak et, par le biais d'une approche historico-littéraire, continue à déconstruire le mythe de l'isolement de la jeune génération et examine le « *positionnement esthétique* » des jeunes ainsi que leur « *pratique artistique* »⁴². Il faut signaler que dans la dernière partie de son livre, avec les textes de Poplavski, Gazdanov et Charchoune, elle met en valeur les interrogations littéraires d'Ekaterina Bakounina.

Irina Kaspè, qui travaille dans le domaine de la sociologie de la littérature et s'appuie sur une approche socio-culturelle, analyse les « stratégies littéraires », le « système des emplois » ainsi que les masques (le « masque du littéraire non reconnu ») qui ont permis à la jeune génération de s'identifier et de se mettre en scène selon les règles de la « dramaturgie de la vie littéraire » :

Стратегия, намеченная Адамовичем и детально продуманная его сторонниками, “молодыми” авторами “Чисел”, отсылает к идее непризнанной литературы, ориентированной не на сиюминутный

³⁹ « an unduly ignored group of Russian writers by showing that the “unnoticed generation” represents, in fact, one of the most interesting, original, and rich pages in Russian literary history ». *Ibid.*, p. 11.

⁴⁰ « The myth of the “unnoticed generation” is unoriginal in the context of contemporary French literature, which indulged in its own cultural crisis, anxiety, and solitude ». *Ibid.*, p.11. A comparer avec la conclusion de Kaspè : « с такой точки зрения незамеченность – литературная маска, заимствованная у французских современников и адаптированная к языкам, актуальным в эмигрантском литературном сообществе ». I. Kaspè, *op.cit.*, p. 12.

⁴¹ « “traditional” art with its notion of succes ». L. Livak, *How it was done in Paris, op.cit.*, p. 11.

⁴² A. Morard, *op.cit.*, p. 27.

успех, а на грядущую славу, обладающей не злободневной, а вечной ценностью. Такой тип самоопределения, заданный романтиками и закрепленный “проклятыми поэтами”, обладает характерными атрибутами, удачно совпавшими с особенностями эмигрантской идентичности: весьма кстати оказывается эстетизация одиночества, нищеты, преждевременной гибели, вообще любых символов умирания, увядания, разрушения⁴³.

Cette idée liée à l'élaboration d'une stratégie littéraire, à la construction consciente et savamment orchestrée d'une réputation littéraire, est réfutée par d'autres chercheurs.

Maria Vassilieva affirme :

Рассматривать феномен незамеченного поколения не только в литературном, но и во временном пространстве, не как “модель”, а как становление нас вынуждает прежде всего “запоздалость” появления термина. Книга Варшавского, давшая окончательную формулу поколения, – это ретроспектива, а не манифест, – одно дело “незамеченность” как рационально заданная стратегия, направленная в будущее, другое – как определение задним числом ушедшей в историю эпохи⁴⁴.

Selon la chercheuse, ce terme rebelle d'invisibilité (*nezametchennost*) est moins une stratégie d'identification qu'une « vision du monde », un « phénomène historique », une « partie du texte littéraire⁴⁵ », un « *nouveau contenu de l'époque*⁴⁶ ».

Ce point de vue est également soutenu par Hélène Menegaldo qui estime qu'il serait réducteur de limiter toute une génération à un groupe d'écrivains « maudits », « à quelques figures phares⁴⁷ » et d'instrumentaliser « leur malaise existentiel » en le considérant comme « une tactique pour se conformer aux modèles littéraires occidentaux⁴⁸ ».

Au départ, cette idée d'une « vision du monde » particulièrement tragique, d'un « malaise existentiel » inguérissable, a été défendue avec ardeur par Valéry Zemskov qui percevait la différence entre les deux générations de l'émigration en termes de complexe :

⁴³ « литературные стратегии », « система ампула », « маска непризнанного литератора », « драматургия литературной жизни ». I. Kaspè, *op. cit.*, p. 50, p. 51, p. 119, p. 80, p. 116 respectivement.

⁴⁴ M. Vasil'eva, « К проблеме “nezamečennogo pokoleniâ” vo francuzkoj literature », art. cité, p. 44.

⁴⁵ « Тогда становление незамеченности как мироощущения и как идеи, как исторического феномена и как части литературного текста разворачивает целый ряд аспектов, гармонично взаимосвязанных друг с другом ». *Ibid.*, p. 49.

⁴⁶ « новое содержание эпохи ». *Ibid.*, p. 60.

⁴⁷ H. Menegaldo, « “L'Autre patrie” : la France et la « jeune génération » des écrivains exilés », dans *Slavica Occitania* « Figures d'exil entre Russie, Occident et Orient », 2013, n°37, p. 18.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 21.

« Un des plus importants traits caractéristiques de la “jeune génération” est son lourd complexe thanatologique⁴⁹ ». Ainsi, sans nier le dialogue culturel entamé dans l’émigration par la littérature russe et française, Zemskov remet-il en cause la conclusion de Livak :

Канадский литературовед Л. Ливак написал хвалу эмигрантскому опыту “молодого поколения”. Из того, что мы знаем реально о нем – из текстов Поплавского, Газданова, Набокова (беру самых ярких) этого не следует, “не вытекает”. Не была эмиграция “художественным благословением”, “не превзошли” они прежнюю привязанность к родине⁵⁰.

Nous voyons bien que même aujourd’hui cette question de la jeune génération, de son échec existentiel ou littéraire, continue à déchaîner les passions. Il nous semble que tout dépend des enjeux de l’analyse élaborés par les chercheurs : la lecture sémiotico-structurale enrichie de l’analyse des modèles du comportement⁵¹ étudie l’émigration comme une « construction » culturelle, comme un ensemble de signes organisant et régissant la vie d’une société. Cette analyse est étayée par l’étude conséquente des documents d’archive et de correspondance qui permettent de mettre en lumière les choix opérés par les écrivains en question⁵². Cet aspect nous semble particulièrement important pour comprendre au plus près l’état d’esprit des écrivains. Tandis que l’approche historico-philosophique, pratiquée par Zemskov et basée essentiellement sur l’analyse et la lecture de l’héritage littéraire des écrivains de la jeune génération, fait apparaître les traumatismes et les blessures existentiels sans tenir compte de la nuance des critères épitextuels.

⁴⁹ « Важнейшая черта “молодого поколения” – тяжелый танатологический комплекс ». V. Zemskov, « Pisateli civilizacionnogo “promežutka” : Gazdanov, Nabokov i drugie », art. cité, p. 12. Voir également son affirmation : « Страшные слова сказал В.Варшавский от имени всего поколения, точные, как будто забил гвозди в крест распятия эмиграции: даже идеально он, писатель, не находится ни в каком месте, лишь в иллюзорном мире, с конечным погружением в себя. Вот и вся разница между стариками и молодыми » (p. 11).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁵¹ L. Livak, *How it was done in Paris*: « Similarly to their counterparts in literary studies, Geertz, Lotman, Ricoeur and Uspenskii have shown that, as a paradigm for explanation, the structural approach is not limited to linguistic signs if we understand culture as a system of signs that organizes the world into a social structure » (p.7); « Establishing the patterns of meaningfully oriented behavior among émigrés, one can clarify the relationship of their self-interpretation to the ideal model of the émigré writer, created largely on the basis of the older model of the Russian writer » (p. 9).

⁵² « They [young artists – Y. M.-S.] studied in France, spoke fluent English, and qualified for white-collar jobs. And here begins a series of coincidences that look like a pattern of meaningful behavior. Terapiano left his position at the publishing house Hachette for the packaging unit of a pharmaceutical firm; Gazdanov also left Hachette to become a taxi driver Knut was a chemical engineer before becoming a delivery boy. [...]. Furthermore, Gazdanov, Knut, and Terapiano insisted that their professional reorientation was voluntary: it afforded them time to write and to lead a bohemian existence ». *Ibid.*, p. 42. Voir également la note de bas de page n° 157.

Valéry Zemskov parle des représentants « les plus remarquables » de la jeune génération – Gazdanov, Poplavski, Nabokov. Irina Kaspè, quant à elle, évoque certains écrivains de la jeune génération en affirmant, par exemple, qu'elle travaillera aussi bien sur les protagonistes littéraires « “aperçus”, “connus”, “reconnus”, “étudiés”⁵³ », comme Nabokov, Poplavski, Gazdanov, Knout et Berberova, que sur les figures qui devraient être considérées par les « études littéraires traditionnelles » comme des écrivains « “secondaires”, insuffisamment remarquables (deux fois inaperçus)⁵⁴ ».

En même temps, la même année (2005), Anna Kouznetsova, doctorante de L'Institut littéraire A.M.Gorki, soutient une thèse intitulée « La spécificité des idées et de l'esthétique dans les mémoires des écrivains secondaires de l'émigration littéraire russe (N. Berberova, I. Odoevtseva, V. Janovski)⁵⁵ ». Elle justifie le choix du corpus en affirmant :

Действительно, младшее поколение первой волны русской эмиграции принесло русской литературе немногих оригинальных творцов. За последнее время сложилась традиция считать самыми полномочными представителями этого поколения, кроме безусловно признанного В.Набокова, только Г.Газданова и Б.Поплавского⁵⁶.

Quelle est cette « tradition » littéraire qui élimine complètement les femmes écrivains et les rendent « invisibles » ? Berberova, mais surtout Odoevtseva et Bakounina en tant qu'écrivains, doivent-elles être considérées, selon les critères proposés par Demidova, comme « reconnues » et « visibles » au passé ? Si nous admettons que toute cette génération a été fragilisée par l'absence d'écrivains d'envergure (les affirmations de Gazdanov, de Varchavski ainsi que de certains critiques contemporains), nous devons reconnaître que l'héritage littéraire des filles d'émigration ne « vaut » presque rien et reste pratiquement invisible, face à la grande tradition de la littérature russe :

⁵³ « “замеченные”, “известные”, “признанные”, “изученные” ». I. Kaspè, *op.cit.*, p. 10.

⁵⁴ « традиционное литературоведение », « “вторичный”, недостаточно яркий (вдвойне незамеченный) ». *Ibid.*, p.11.

⁵⁵ А. Кузнецова, « Идейное и художественное своеобразие мемуарной прозы второстепенных писателей русской литературной эмиграции (Н. Берберова, И. Одоевцева, В. Яновский) », thèse de doctorat soutenue à l'Institut littéraire A.M. Gorki en 2005.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 15. А сравнер авес л'аффирмация де S. Fedâkin : « О неудаче молодых можно было говорить именно потому, что очевидной была “удача” старшего поколения: оно дало не только отдельные имена, но и литературу. Бунин, Шмелев, Ремизов, Г.Иванов, Цветаева, Ходасевич... ». S. Fedâkin, « Polemika o molodom pokolenii v kontekste literatury Russkogo Zarubež'â », dans *Russkoe zarubež'e : priglašenie k dialogu*, Kaliningrad, KGU, 2004, p. 27.

Для поколения его книга [Варшавского – Y.M.-S.] стала знаковой – как по теме, так и по жанру. У многих поэтов и прозаиков этого поколения самыми читаемыми оказались книги, написанные в несвойственном им ранее жанре, представляющем собой мемуары, автобиографию или другие виды non fiction: Яновский, Терапиано, Одоевцева, Берберова. То есть *самыми интересными в них сейчас видится не их творчество, о котором они так пеклись, а они сами, их жизнь, их эпоха*. Именно эти книги раньше других были переизданы, в то время как многие стихи и рассказы, с которыми они начинали и получали известность, до сих пор не собраны⁵⁷.

Les filles d'émigration, ont-elles perdu leur « aujourd'hui » à jamais ?

Afin de clôturer les interrogations sur la jeune génération « passée inaperçue », on peut dire que cette nomination problématique est douée de plusieurs sens ; elle peut être comprise comme une tactique-stratégie vouée à former une réputation littéraire, un masque ; comme un complexe/trauma existentiel ; une ambiance flottante et le sens profond de l'époque de l'entre-deux-guerres. La plupart des critiques rejettent l'idée de l'« échec » littéraire de cette génération et la considèrent comme visible et aperçue (les textes des jeunes ont été lus, publiés, encouragés/critiqués/discutés). Néanmoins, il existe un groupe de chercheurs qui se concentrent davantage sur la valeur de l'héritage littéraire des jeunes, en le comparant à la grande tradition de la littérature russe. De ce point de vue, la plupart des jeunes restent « invisibles » et « inaperçus », notamment les filles d'émigration.

3 Filles d'émigration : romans de « dame », romans de femme, romans... tout court ?

Nous souhaitons nous pencher sur l'étude des textes des femmes écrivains de la jeune génération, notamment ceux d'Ekaterina Bakounina, Irina Odoevtseva et Nadezhda Gorodetskaïa. Il est vrai qu'il n'y a pas d'ouvrages consacrés aux œuvres des filles

⁵⁷ O. Korostelev, *Ot Adamoviča do Cvetaevoj. Literatura, kritika, pečat' Russkogo zarubež'â*, Saint-Pétersbourg, izd. im. N.I.Novikova, izd.dom "Galina skripsit", 2013, p. 214-215. C'est nous qui soulignons. Insistons sur l'emploi du lexique émotivement coloré qui laisse apparaître une attitude quelque peu ironique vis-à-vis de la jeune génération. A comparer également avec la conclusion des auteurs d'une histoire littéraire des écrits des femmes *A History of Women's Writing in Russia* : « The younger generation émigrés did not match the creative achievements of their elders, Tsvetaeva et Guippius ». *A History of Women's Writing in Russia*, ed. by A.M.Barker and J.M.Gheit, Cambridge University Presse, 2002, p. 131

d'émigration. En même temps, il est à ne pas négliger que ces dernières années, des maisons d'édition russes rééditent les textes des filles d'émigration avec les préfaces et commentaires élaborés par les chercheurs : Irina Odoevtseva (1895-1990), Galina Kouznetsova (1900-1976), Nadezhda Gorodetskaïa (1901-1985), Irina Knorring (1906-1943). Souvent, elles sont qualifiées par les chercheurs et les universitaires russes comme injustement oubliées ou dépréciées : qu'il s'agisse d'Odoevtseva et de la réédition de ses romans par Maria Roubins⁵⁸, de Kouznetsova relue par Olga Demidova⁵⁹ ou de Gorodetskaïa redécouverte par Alekseï Lubomoudrov⁶⁰. La remarque d'Oleg Korostelev au sujet d'Odoevtseva pourrait être le meilleur exemple pour traduire le statut ambivalent, intermédiaire de ces femmes écrivains :

Ирину Владимировну Одоевцеву принято считать восторженной, взбалмошной и недалекой женой талантливого поэта, оставившей наполовину вымышленные мемуары, полные глупостей. Из всех этих определений по-настоящему верно лишь первое⁶¹.

Cette opinion ne date pas d'aujourd'hui : comme le remarque Olga Demidova, dans les années 1930, le grand canon littéraire de l'émigration russe stigmatisait et rejetait les œuvres des femmes écrivains⁶². En effet, les écrits de Gorodetskaïa étaient parfois définis

⁵⁸ M. Rubins, « Parižskaâ proza Iriny Odoevcevoj », dans Irina Odoevceva, *Zerkalo. Izbrannaâ proza*, Moskva, Russkij put', 2011, p. 5-26. Il faudrait signaler également la réédition récente des romans et des récits d'Odoevceva: I. Odoevceva, *Elisejskie polâ. Sobranie prozy*, Sankt-Peterburg, Lenizdat, 2017. Les œuvres d'Odoevtseva sont étudiées régulièrement dans le cadre des colloques consacrés à l'émigration russe de la première vague. Notamment : *Homo geographicus. Tvorčestvo russkikh èmigrantov v perspektive literaturnoj geografii* (14-15 octobre 2019, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn) ; *L'Héritage de l'Âge d'argent dans la littérature émigrée* (16-17 novembre 2018, Université Jean Moulin Lyon 3) ; *Pisarki Rosyjskiej Zagranicy. W literaturze, kulturze i korespondencji* (2016, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn).

⁵⁹ O. Demidova, « Dnevnik kak prostranstvo umolčaniâ », dans Galina Kuznecova, *Grasskij dnevnik*, Saint-Pétersbourg, 2009, p. 3-24 ; O. Demidova, « “Ostavit' v mire pamât' o sebe !” », dans Galina Kuznecova, *Prolog*, Sankt-Peterburg, 2007, p. 3-24. Il faut mentionner également l'intervention de Giovanna Spindel de Varda « Ivan Bunin glazami Galiny Kuznecovoj v gody èmigracii » (Università degli Studi di Torino), qui tente de réhabiliter cette femme écrivain, lors du colloque *Homo geographicus. Tvorčestvo russkikh èmigrantov v perspektive literaturnoj geografii* (Olsztyn, 14-15 octobre 2019).

⁶⁰ A. Lûbomudrov, « Nadežda Gorodeckaâ. Očerki žizni i tvorčestva », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, Sankt-Peterburg, Rostok, 2013, p. 5-36 ; A. Lûbomudrov, « Literaturnoe, bogoslovskoe i pedagogičeskoe nasledie N. Gorodeckoj v pravoslavnom kontekste », dans *Russkaâ literatura v pravoslavnom kontekste*, Stavropol', Izdatel'skij centr StPDS, 2014, p. 120-135.

⁶¹ O. Korostelev, « “Â ne imeû otnošeníâ k Serebrânomu veku...” », dans « *Esli čudo voobše vozmožno za granicej...* ». *Èpoha 1950-godov v perepiske russkikh literatorov-èmigrantov*, Moskva, Russkij put', 2008, p. 695.

⁶² Voir tous les articles précédemment cités d'Olga Demidova.

comme un « typique roman de “dame”⁶³ », un roman simple, « fondé “sur rien” » et qui ne contient donc aucune facette artistique⁶⁴ ; Odoevtseva s’intéresse à la « psychologie sexuelle⁶⁵ » de façon osée, elle est superficielle, elle « ne distingue pas la littérature de boulevard de la littérature proprement dite⁶⁶ ».

Le cas le plus marquant est celui d’Ekaterina Bakounina (1889-1976) qui a publié deux romans intitulés *Le Corps* (1933) et *De l’amour pour six* (1935). Les meilleurs critiques de l’émigration russe, Vladislav Khodassevitch et Gueorgui Adamovitch y voyaient un « drame petit bourgeois », banal, qui n’a rien à voir avec les « belles-lettres⁶⁷ » ; « ce n’est certainement pas tout à fait de la “littérature” », il s’agit de « Verbitskaïa dans une encore plus mauvaise édition⁶⁸ ». Même aujourd’hui, ces deux romans de Bakounina sont réédités par des maisons d’édition de romans de gare dans la série « Festin sexuel ».

Pourquoi insistons-nous sur la lecture approfondie des textes de Bakounina, d’Odoevtseva et de Gorodetskaïa ? Qu’est-ce qui réunit ces trois femmes écrivains ?

Tout d’abord, il est important d’évoquer les événements historiques (Révolution, guerre civile, émigration) et, en partie, le cours de la vie personnelle : Gorodetskaïa et Bakounina abandonnèrent l’écriture vers la fin des années 1930 et quittèrent la France pour s’installer en Angleterre où leurs destins se séparèrent. Après la Seconde guerre mondiale, Bakounina écrivit très peu, notamment des poèmes⁶⁹ ; tandis que Gorodetskaïa devint une éminente chercheuse : elle fut la première femme à enseigner la philosophie à Oxford (1945-1956) et dirigea le département d’études slaves à l’Université de Liverpool (1956-1968). Quant à Irina Odoevtseva, elle quitta la France très tardivement, en 1987, pour retourner en URSS, où elle mourut en 1990.

De plus, il faut insister également sur leur appartenance à la même génération (comprise au sens large du terme) : toutes les trois évoluaient dans le milieu littéraire des émigrés à Paris, fréquentaient les mêmes manifestations culturelles (réunions du Studio

⁶³ « типично “дамский” роман ». Е.К., « *Ženšiny pisatelnicy russkoj emigracii* », dans *Novoe russkoe slovo*, n°8014, 1935, p. 8.

⁶⁴ « основанный “ни на чем” ». N., « *Neskvoznaâ nit’* », dans *Vozroždenie*, n°1402, 1929, p. 3.

⁶⁵ « сексуальная психология ». Е.К., « *Ženšiny pisatelnicy russkoj emigracii* », art. cité, p. 8.

⁶⁶ « не отделяет бульварную литературу от просто литературы ». М. Slonim, « *Literaturnyj dnevnik. Molodye pisateli za rubežom* », dans *Volâ Rossii*, X-XI, 1929, p. 114.

⁶⁷ « мешанская драма », « изящная словесность ». V. Hodasevič, « *Knigi i lûdi. “Telo”* », dans *Vozroždenie*, n°2900, 1933, p. 4.

⁶⁸ « Это, конечно, не совсем литература », « *Вербицкая в ухудшенном издании* ». G. Adamovič, « *Človečeskij dokument* », dans *Poslednie novosti*, n°4369, 1933, p. 3.

⁶⁹ Voir *Dictionary of Russian Women Writers*, London, Greenwood Press, 1994, p. 50.

franco-russe, la « Lampe verte » des Merezhkovsky) et ont écrit la plus grande partie de leur héritage littéraire en France.

Il est vrai que du point de vue esthétique, nos protagonistes ne partageaient pas les mêmes valeurs : si les textes de Bakounina (qui exerça pendant un moment les fonctions de secrétaire de rédaction de l'almanach *Les Nombres*) s'inscrivaient bien dans le programme poétique de la jeune génération⁷⁰, Odoevtseva et Gorodetskaïa étaient moins concernées par les recherches esthétiques de ce groupe littéraire. Même si Odoevtseva publia ses textes dans *Les Nombres*, elle poursuivait son propre chemin littéraire et était soutenue par son mari Gueorgui Ivanov, un des inspirateurs de la jeune génération en quête d'une voie poétique. Quant à Gorodetskaïa, elle participait aux réunions du groupe littéraire « Campement », qui, en effet, accueillait les représentants des jeunes comme, par exemple, Poplavski ou Ladinski, mais s'intéressait davantage à la philosophie et la religion (séminaire de N. Berdiaev, Académie de philosophie religieuse). Donc, même si leurs environnements se croisaient, elles ne proposaient pas de réponses identiques dans le domaine scriptural.

Enfin, le dernier élément qui réunit ces trois noms, et qui nous apparaît être le plus important, renvoie au discours critique de l'émigration russe et à l'« étiquette » collée à l'œuvre de ces femmes. Malgré les divergences stylistiques et esthétiques affichées par nos auteures, assez souvent la critique littéraire de l'émigration lisait leurs textes avec le prisme du roman sentimental, roman de boulevard, roman de « dame ». En effet, à la différence des textes de Kouznetsova ou de Knorring perçus plus comme des textes marqués par une « féminité » prononcée, à la différence de l'écriture « masculine » attribuée à Berberova, certains critiques de l'émigration voyaient dans les textes d'Odoevtseva, Bakounina et Gorodetskaïa des écrits paralittéraires, produits en dehors de la littérature. Même si elle commence à se dissiper avec les années, cette aura négative fige et bloque la lecture de leurs textes, en les cantonnant d'emblée dans un espace culturel privé de valeur et d'intérêt.

Rappelons que cette caractéristique générique, qui est le roman de dame, possède un sens complètement dévalorisant et péjoratif dans le domaine littéraire russe : « Dans notre pays, le mot “dames” est péjoratif, insultant. Selon nos idées, ce sont des femmes vulgaires qui revendiquent de façon hypocrite une préciosité de salon⁷¹ ». Ce n'est pas par hasard

⁷⁰ Voir *infra*, p. 105-112.

⁷¹ « Слово “дамы” у нас в стране осудительное, бранное слово. По нашим представлениям, это пошлячки, лицемерно ратующие за солонную чопорность ». К. Čukovskij, « К спорам о “damskoj povesti” », dans К. Čukovskij, *Sobranie sočinenij v 15 tomah*, Moskva, Terra-Knižnyj klub, 2005, t.10, p. 691.

qu'Adamovitch, en analysant les romans de Bakounina, fait référence aux textes d'Anastassia Verbitskaïa, auteure de romans de dame par excellence⁷². Etablir un lien entre ce genre et les textes des « filles d'émigration » en question, signifie que leurs écrits sont automatiquement dénués de toute valeur littéraire.

Nous sommes consciente du fait qu'Irina Odoevtseva, élève de Nikolaï Goumiley, membre de l'« Atelier des poètes », femme de Gueorgui Ivanov, baignait dans la culture de l'Age d'argent et put recevoir une excellente formation littéraire avant son départ en France. A la différence de Bakounina et Gorodetskaïa, qui écrivait : « J'ai peu de livres, pas de formation (sept classes du gymnase au moment de la révolution). Et maintenant je n'ai plus vraiment le temps de lire sérieusement, et c'est une douloureuse lacune⁷³ ». Néanmoins, comme nous le verrons plus loin, dans le chapitre consacré à Odoevtseva, sa « marginalité » ainsi que l'ambivalence de son statut littéraire aujourd'hui, amplifié par certains jugements « négatifs » de la critique de l'émigration, la rattachent bien à ce groupe de femmes écrivains intermédiaires, naviguant entre la médiocrité et la reconnaissance.

Ces trois femmes écrivains forment le noyau du corpus. Nous nous pencherons sur l'analyse de leurs textes en prose (romans, nouvelles) : *Le Corps* (1933), *De l'amour pour six* (1935) de Bakounina ; *L'Ange de la mort* (1928), *Iseult* (1929), *Le Miroir* (1939) ainsi que sur des nouvelles des années différentes d'Odoevtseva ; *En biais* (1929), *Mara* (1931) et les recueils de nouvelles de Gorodetskaïa ainsi que sur ses textes écrits en français, notamment *Les Mains vides* (1931) et *L'exil des enfants* (1936). Nous nuancerons notre propos par l'examen, non exhaustif, des poèmes d'Ekaterina Bakounina (*Poèmes*, 1931). Nadezhda Gorodetskaïa n'a jamais vraiment publié de recueils de poèmes⁷⁴, tandis qu'Irina Odoevtseva a arrêté d'écrire et de publier des poèmes dans les premières années de sa vie en exil. Ce qui est dû, en grande partie, à la non-reconnaissance de son travail littéraire par les émigrés. Elle l'expliquait très bien dans son livre de mémoires :

Стихов я почти не писала. Зачем? Раз они никому здесь не нужны.
[...]. Стихи надо писать для современников, а не для

⁷² Voir K. Čukovskij, « Verbickaâ », dans K. Čukovskij *Sobranie sočinenij v 15 tomah, op.cit.*, t.7, p. 96-105. A comparer avec son affirmation: « В статье “Вербицкая” я попытался определить жанровые приметы так называемой “дамской повести” » (« К спорам о “damskoj povesti” », p. 690).

⁷³ « Книг мало, образования никакого (гимназия семь классов в революцию). А теперь читать серьезно почти некогда, и это мучительный пробел ». N. Gorodeckaâ, « <O sebe> », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva, op.cit.*, p. 38.

⁷⁴ A. Lûbomudrov a publié un seul poème « Roša redkaâ. Ârkij den'... » (1924). Les archives de Gorodeckaâ conservées à Oxford, que nous avons pu consultées, ne portent pas de traces de ses poèmes.

проблематических потомков. Можно ли быть уверенным, что потомки найдут, прочтут и оценят стихи?

Гораздо проще перестать писать их. Я так и делала.

Но ничего не писать оказалось мне все же не по силам. И вот в одно январское утро я совершенно неожиданно для себя написала рассказ «Падучая звезда».

Написала прямо начисто, почти без помарок – к своему собственному удивлению и к еще большему удивлению Георгия Иванова, одобrivшего его.

Через два дня «Падучая звезда» была отправлена в Париж, в литературное приложение «Последних новостей», еженедельную газету «Звено». А через двенадцать дней уже появилась в ней.

Так началась моя прозаическая карьера⁷⁵.

Odoevtseva édita plusieurs recueils de poèmes dans les années 1950, après la Seconde guerre mondiale, période qui déborde largement notre cadre d'étude. De plus, afin de prendre en considération la continuité de son travail poétique, il serait indispensable d'adjoindre au corpus et d'analyser également ses premiers poèmes publiés en Russie avant son départ en exil (*La Cour des miracles*, 1922). L'examen de cette question nous éloignerait de l'analyse de la prose de l'auteure et de la notion de roman de dame qui l'accompagne.

Nous construirons notre réflexion autour de la notion de roman de dame, d'écrit de dame/de femme, ce qui nous permettra, d'une part, d'amorcer une ébauche de l'histoire de cette notion dans la critique littéraire russe et de reconstituer une grille de lecture (de signes caractéristiques propres au roman de dame) que la critique littéraire appliquait aux textes écrits par les femmes. D'autre part, il sera indispensable de confronter les jugements, sinon le verdict, de la critique au projet poétique de chaque femme écrivain.

L'important, ce n'est pas de « réhabiliter » ces filles d'émigration, de démontrer que leur manière d'écrire était remarquable. Nous ne proposerons pas non plus l'analyse complète et exhaustive de tout ce qui a été écrit par ces auteures, tant au niveau thématique que poétique, afin de compléter les informations manquant à l'histoire de la littérature. Le sens global de notre recherche tend vers l'étude des mécanismes littéraires d'évaluation d'une œuvre, autrement dit, vers l'examen des manières de lire et de juger un texte écrit par une femme écrivain à une époque définie. C'est pour cette raison que nous prêterons une attention particulière au discours critique de l'émigration. Il est important de révéler des

⁷⁵ I. Odoevceva, *Na beregah Seny*, op.cit., p.328. Ce changement au niveau de l'écriture est également examiné et commenté par Maria Rubins. M. Rubins, « Parižskaâ proza Iriny Odoevcevoj », art.cité, p. 11-12.

paramètres qui ont constitué, en quelque sorte, « l'archive » et la valeur (historique, donc provisoire) des œuvres en question, et qui sont tous d'ordre discursif (réception par la critique, moment de l'histoire, traditions culturelles), et de les confronter à notre lecture d'aujourd'hui, afin de confirmer ou de réinventer la valeur des textes étudiés.

Il est évident que nous ne pouvons pas dissocier ces auteures de leur contexte historico-littéraire. C'est pour cette raison que nous étudierons plus précisément la discussion sur la jeune génération des années 1930, et nous comparerons les textes de Bakounina, Gorodetskaïa et Odoevtseva aux réflexions et aux écrits d'autres femmes de l'émigration, qu'il s'agisse de la génération des aînées (Z. Guippius ou M. Tsvetaeva) ou des jeunes (G. Kouznetsova, I. Knorring, N. Berberova).

En même temps, il ne faut pas oublier le fait que nos protagonistes littéraires travaillaient en France, au moment de l'essor du modernisme européen, et entraient inévitablement en contact avec le monde littéraire français, tissant des liens avec différents représentants de la culture française. Comme nous avons décidé de nous focaliser davantage sur l'analyse du discours critique littéraire de l'émigration, nous serons moins attentive à l'étude des correspondances et influences françaises dans le milieu de l'émigration russe. Ce qui constitue, évidemment, une riche piste d'analyse, bien prometteuse. Cependant, il nous paraît indispensable, d'évoquer le plurilinguisme de nos femmes écrivains, la publication de leurs textes en français et la réception de leur travail par la critique française.

Un chapitre à part, en guise d'ouverture pour un éventuel projet de recherche post-doctoral, sera consacré aux femmes écrivains francophones de l'émigration (Elena Izvol'skaïa, Anna Kachina-Evreïnova) et leur volonté de se trouver une place, se forger un nom dans le milieu littéraire à Paris.

Comme nous l'avons déjà évoqué, le statut littéraire de ces filles d'émigration est ambivalent : d'un côté, ces auteures sont rééditées et relues par leurs commentateurs, qui démontrent bien qu'il faudrait aujourd'hui prendre quelques distances avec cette vision stéréotypée des femmes écrivains très ordinaires et médiocres. Mais d'un autre côté, il existe toujours la « tradition » qui néglige les écrits littéraires de ces femmes. Ces filles d'émigration, quel statut occupent-elles ? Comment faudrait-il lire leurs textes ? Sont-elles des écrivains ou, comme le dit Khodassevitch, des « génies de la médiocrité⁷⁶ » ? Ont-elles laissé un héritage littéraire en continuité avec ce qui s'écrit aujourd'hui, ou sont-elles de

⁷⁶ « гений бездарности ». V. Hodasevič, « Niže nulâ », dans *Vozroždenie*, 23 janvier, 1936, p. 4.

petites productrices de littérature de « dame » ? Ces femmes écrivains sont-elles modernes ?

Par la notion de modernité nous n'entendons pas le modernisme, ni l'opposition entre une femme moderne (libre, émancipée), une « garçonne », et une femme bourgeoise se positionnant du côté des valeurs traditionnelles (foyer, famille, maternité). Nous faisons référence au concept forgé par le linguiste et poéticien français Henri Meschonnic :

De l'historicité. J'ai voulu montrer que c'est un des aspects de la modernité. A la fois toujours présent et la contradiction tenue avec tout ce qui fait un moment, et que ce moment passe. Pas la datation. Mais ensemble la résultante du passé et l'infini du sens.

La modernité, avenir du présent⁷⁷.

Autrement dit, la modernité peut être définie comme le croisement des deux vecteurs différents, celui de la chronologie et de la progression linéaire (« le présent passé passif⁷⁸ »), qui renvoient au moment historique, figé, de la création d'une œuvre, et celui de l'« invention de modes nouveaux du voir, du dire, du sentir, du comprendre⁷⁹ », qui continuent à nous interpeller et à nourrir notre aujourd'hui.

Ainsi, pouvons-nous formuler les questions suivantes : la valeur et le sens des textes de ces femmes écrivains doivent-ils être réduits à l'époque de leur production ? Ces écrits font-ils partie de notre aujourd'hui ou appartiennent-ils complètement au passé ?

Ces interrogations déterminent la structure du travail : la première partie (théorique) sera consacrée à l'élaboration d'une approche théorique, d'une méthode de lecture qui nous permettra d'examiner les textes des filles d'émigration (études de genre ; approche poétique).

L'arrivée des études de genre en Russie a profondément renouvelé la lecture des textes de femmes, y compris ceux des filles d'émigration. En effet, la nouvelle optique a contribué à la mise en lumière des failles et des dysfonctionnements dans la formation du canon littéraire et a permis de « rendre visible ce qui se trouvait dans l'«angle mort» avec l'emploi des approches traditionnelles⁸⁰ ». Nous savons bien que cette approche favorise la relecture

⁷⁷ H. Meschonnic, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, 2005, p. 12, p. 13 respectivement.

⁷⁸ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 25.

⁷⁹ *Ibid*, p. 25.

⁸⁰ « сделать зримым то, что при традиционных подходах оказывалось в зоне «слепого пятна» ». I. Savkina, « Faktory razdraženiâ : o vospriâtiî i obsuždenii feministskoj kritiki i gendernyh issledovanij v russkom kontekste », dans *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2007, n°86, p. 222.

de l'héritage littéraire des femmes écrivains méconnues et oubliées et contribue à la modification de leur statut littéraire⁸¹. Donc, nous pourrions dire que les études de genre apparaissent comme un outil idéal pour l'analyse et le développement de notre problématique.

Néanmoins, nous avancerons vers une autre hypothèse. Même si les études de genre sont douées d'un très riche potentiel, même si elles sont introduites dans le domaine littéraire, nous souhaitons examiner leurs outils principaux, dont subjectivité féminine, expérience féminine, langage féminin, et réfléchir sur leur valeur dans les études littéraires. Est-il toujours nécessaire de confronter le masculin au féminin pour parler de l'écriture et étudier des poétiques personnelles ? Quand une femme écrit, faut-il parler d'un sujet de l'écriture ou d'un sujet féminin de l'écriture ?

La deuxième partie (historique) étudiera le contexte historique : nous évoquerons brièvement la discussion sur l'héritage scriptural de la jeune génération qui se déroula dans les années 1930. Nous prêterons ensuite toute notre attention aux paramètres de lecture d'un texte écrit par une femme (masculin/féminin, mesure, goût, cri, émotivité) élaborés par le discours critique de l'émigration. Ce qui étayera ou réfutera notre hypothèse concernant le « rythme culturel rhétorique⁸² » de l'époque écrasant et étouffant les initiatives littéraires personnelles.

Tandis que la troisième partie (poétique) sera consacrée à la relecture des écrits des filles d'émigration, Ekaterina Bakounina, Nadezhda Gorodetskaïa et Irina Odoevtseva, à la lumière des concepts retenus dans la première partie théorique.

⁸¹ «Например, героини моих собственных исследований – писательницы первой половины XIX века Н. Дурова, М. Жукова, Е. Ган и др. – с точки зрения традиционного литературоведения рассматриваются как авторы достаточно эпигонских романтических повестей; это те, чьи имена в учебниках по истории литературы пишут петитом или вообще включают в число умалчиваемых под общим названием “и др.”». *Ibid.*, p. 222.

⁸² H. Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 190.

Partie I
Comment lire les femmes écrivains ? Approches et interrogations

*Ce ne sont pas des femmes, c'est une femme, toujours la même, c'est le grand Anonymat
féminin, l'immense Inconnu féminin (l'immense Méconnu...)
Nous nous reconnaissons au moindre signe, dans moindre signe.
...Je revendique mon droit d'écrivaine, elle, genre féminin, e muet, si longtemps muet.*
Marina Tsvetaeva⁸³

Женского вопроса в творчестве нет: есть женские, на человеческий вопрос, ответы....
Марина Цветаева⁸⁴

⁸³ M. Tsvetaeva, *Vivre dans le feu. Confessions*, Paris, Robert Laffont, 2015, p.456. Ce texte a été écrit par Tsvetaeva directement en français.

⁸⁴ M. Tsvetaeva, « Geroj truda », dans Marina Cvetaeva, *Sobranie sočinenij v 7 tomah*, Moscou, Ellis Lak, 1994, p. 38.

Chapitre I. Ecrire au féminin et les études de genre

I.1. Toujours ce *e muette*⁸⁵ ?

En étudiant l'œuvre des femmes écrivains, on éprouve souvent une sorte de malaise : s'agit-il d'un groupe à part, singulier, de plus d'un groupe plus faible, secondaire, moins doué par rapport aux véritables (hommes) écrivains? Il n'y a pas de doute : un homme qui écrit s'appelle un écrivain ; tandis qu'une femme qui écrit s'appelle un(E) écrivain(E)... ? Comme le remarque, de façon ironique, Christine Planté : « Comment appeler une pareille créature⁸⁶ » ?

En effet, la dénomination linguistique d'une femme qui écrit (écrivain ? écrivaine ? femme écrivain ?..) a une longue histoire et même aujourd'hui peut susciter de véritables passions : nous pensons, par exemple, à l'intervention, maintes fois discutée et critiquée, de Christine Angot dans l'émission *On n'est pas couché* (diffusée le 30 septembre 2017). En s'adressant à Sandrine Rousseau, qui dans son livre *Parler* emploie le substantif féminisé *auteurE*⁸⁷, C. Angot affirme : « Ce n'est pas ça, la littérature. Ce n'est pas pour être reconnue en tant que femme [...]. Moi je suis écrivain, je ne suis pas écrivaine⁸⁸ ». Elle poursuit son argumentation en expliquant que le mot « écrivain » est immédiatement associé à l'acte d'écrire, tandis qu'avec « écrivaine » on entend plutôt la terminaison du féminin, mais on ne voit pas du tout une femme en train d'écrire.

Autrement dit, si nous essayons de développer un peu plus la pensée d'Angot, dans l'emploi du féminin elle entend justement ce *e*, qui n'est plus « muette », parler, voire crier et s'affirmer, exiger, proclamer ses droits. Pour Christine Angot, la forme féminisée du mot

⁸⁵ Nous empruntons cette expression à l'article de Daniel Delas : D. Delas, « Du *E muette* », dans *Linx*, (*Genre et langage*), 1989, n°21, p.79-86. Cette « faute » de français renvoie à l'attitude ironique du chercheur, qui souligne que le *e* « muet, sourd, caduc, instable » – et qui, dans l'imaginaire linguistique, fait penser au caractère des femmes, douces, charmantes, silencieuses et instables – a souvent été associé à l'idée d'une féminité linguistique introuvable : féminité grammaticale (formation du genre), féminité métrique (décompte des syllabes, disposition des rimes).

⁸⁶ C. Planté, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 21.

⁸⁷ Le *Littré* ne distingue que le masculin : « Celui, celle qui a fait un ouvrage de littérature, de science ou d'art ». *Littré. Dictionnaire de la langue française*, Monte-Carlo, eds du Cap, 1962, t.1, p. 371. Le dictionnaire des difficultés de la langue française emprunte la même voie : « *Auteur n.m.* Toujours masculin, même pour désigner une femme ». *Dictionnaire des difficultés du français d'aujourd'hui*, Paris, Larousse, 1998, p.53. De nos jours, la réponse n'est plus si catégorique : « *Auteur n.m.*, rare *Autrice* [...]. La forme féminine est *autrice* (latin *auctrix*) [...] ; on trouve aussi *une auteure* sur le modèle du français du Canada ». *Le Petit Robert 2013*, Paris, Le Robert, 2012, p. 182.

⁸⁸ *On n'est pas couché*, émission de L. Ruquier, diffusée le 30 septembre 2017 sur France 2.

renvoie plus à la lutte féministe qu'au travail de l'écrivain. C'est pour cette raison qu'elle entend plutôt résonner la terminaison du féminin que la voix du sujet de l'écriture.

Mais commençons par le début : en effet, linguistiquement parlant « comment appeler une pareille créature ? ».

C. Planté consacre toute une réflexion à la recherche d'un mot pour définir une femme qui écrit – poétesse, romancière, écrivaine, autrice, femme auteur, femme écrivain – afin de conclure : « On aura peut-être noté que l'expression s'écrit, la plupart du temps, sans trait d'union : c'est *femme* qui est le nom, *auteur* n'est plus alors qu'une détermination qui précise, non un substantif qui désigne et consacre une identité⁸⁹ ».

Circonscrits au domaine français, nous pourrions raisonner en termes de *féminisation* ou *démasculinisation* des mots. Si Eliane Viennot parle d'une féminisation des noms, évoque « une langue victime d'interventions masculinistes » en postulant que « le masculin ne l'emporte pas sur le féminin⁹⁰ » du point de vue tant grammatical que politique, Christine Planté, quant à elle, affirme que :

aujourd'hui comme hier, il me semble que ces pratiques sont à penser non comme une féminisation des noms, encore moins de la langue, mais comme une lutte contre les usages discriminants, et comme une résistance aux visions de la langue qui tendent à perpétuer la confusion du masculin et de l'universel⁹¹.

Autrement dit, le choix d'un mot, d'un terme renvoie à l'engagement (théorique, éthique et politique) du chercheur. Nous tenons à employer la forme *femme écrivain* afin de cerner son caractère problématique, afin d'insister sur les deux points fragiles à la fois : faire référence au sexe de l'auteur (cela compte-t-il vraiment ?) et mettre en lumière le lien que les femmes écrivains entretiennent avec la littérature ainsi qu'avec la valeur littéraire. Plus précisément, dans le cas de l'héritage littéraire des filles d'émigration, s'agit-il d'« objets » qui ont une valeur littéraire, ou plutôt historique ?

⁸⁹ C. Planté, *op.cit.*, p. 25.

⁹⁰ Conférence donnée par Eliane Viennot (« La langue française a-t-elle besoin d'être féminisée ? ») et vidéodiffusée le 27 mars 2018 à l'Université Grenoble Alpes. <https://www.youtube.com/watch?v=RdxN0-lqug>, consulté le 06.06.2019.

⁹¹ C. Planté, *op.cit.*, p. 347-348. Voir également la note en bas de page concernant la « féminisation » : « Le terme est impropre d'un point de vue théorique : il ne s'agit pas de « féminiser », mais de « démasculiniser », et de s'opposer au sexisme de désignations exclusivement masculines en employant des noms féminins pour des activités exercées par des femmes. Il est impropre d'un point de vue linguistique, car le genre grammatical est une propriété intrinsèque des substantifs qui sont masculins *ou* féminins et qui, à la différence des adjectifs, ne varient en genre » (p. 347).

Du point de vue historique, les quelques lignes citées des carnets de Tsvetaeva, mises ici en exergue, sont rédigées presque au même moment que *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf, devenu aujourd'hui un texte canonique. Face à l'incompréhension des critiques⁹², à la domination de la « phrase masculine⁹³ » (« man's sentence ») Tsvetaeva et Woolf défendent leur droit d'écrire, de s'inventer, de façon spécifique, dans et par le langage. Ce recours à la sexusemblance⁹⁴, à l'identification avec le e muet – « cette voyelle sans voix qui défaille sans prévenir semble n'avoir qu'une constante : une fantasmagorie féminité⁹⁵ » – apparaît comme une revendication non seulement poétique, mais également sociale et politique due au climat et au contexte socio-culturel spécifiques.

Finalement, les raisons qui ont poussé Tsvetaeva à s'identifier avec le e muet et qui poussent Angot à rejeter cette identification sont les mêmes : une longue tradition culturelle qui rend le statut d'une femme artiste problématique et marginal et tend vers l'emploi du masculin pour désigner les métiers intellectuels « nobles » (écrivain, poète, peintre, professeur, maître de conférences...).

Il nous paraît important d'insister sur l'emploi du mot « monstre » (*tchoudovichtche, ourod*) afin de caractériser le travail des femmes dans le domaine littéraire. Ce parallélisme, femme / monstre, indique clairement que la femme n'est qu'une exception, tout à fait incongrue et bizarre, une anomalie, qui peut faire peur, dans le monde de la création

⁹² Voir infra, p. 134-143. Nous pourrions citer également la réflexion de Gustave Lanson qui écrivait (en 1922 !) : « Nous ne nous arrêtons pas à l'excellente Christine Pisan, bonne fille, bonne épouse, bonne mère, du reste un des plus authentiques bas-bleus qu'il y ait dans notre littérature, la première de cette insupportable lignée des femmes auteurs, à qui nul ouvrage sur aucun sujet ne coûte, et qui pendant toute la vie que Dieu leur prête, n'ont affaire que de multiplier les preuves de leur infatigable facilité, égale à leur *universelle médiocrité* ». Cité dans L. Fraisse « Le prestige secret des écrivains mineurs dans l'histoire littéraire de Lanson », dans *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 87. C'est nous qui soulignons.

Pour une vision approfondie de la place d'une femme écrivain en France entre les deux guerres, voir : J.E. Milligan, *The Forgotten generation. French Women Writers of the Inter-War Period*, Berg-Oxford-New York, 1996. « The Inter-war female author by and large, despite the major social and political changes in her actual situation, is still classified by critics as though she were a passive, subaltern mid-nineteenth-century creature confined to the domestic sphere, writing for personal pleasure and not as a profession » (p. 64).

⁹³ V. Woolf, *Une chambre à soi* (traduction de C. Malraux), Paris, Denoël/Gonthier, 1951, p. 103.

⁹⁴ Voir D. Delas (article cité) et C. Planté pour la critique de la sexusemblance et la démythification du e muet. C. Planté, « Voilà ce qui fait que votre e est muette », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°11, 2000. En ligne : <https://journals.openedition.org/cli/215>, consulté le 02.07.2018. Pour la définition de sexusemblance voir l'article de Cécile Mathieu, qui analyse l'histoire de cette notion forgée par Jacques Damourette et Edouard Pichon : « Les substantifs nominaux [...] sont [...] répartis en deux groupes distincts et bien définis. Les uns (chiens, évêque, sang, dragon, foin, couvent) sont masculins, c'est-à-dire expriment des substances de sexe masculin ou comparées par la langue à des êtres mâles ; les autres (vie, filles, femmes) expriment des substances de sexe féminin ou comparées par la langue à des êtres femelles. Le répartitionnaire [classe] qui établit ces deux groupes a reçu de nous le nom de répartitionnaire de sexusemblance (Damourette et Pichon, 1930 : 347) ». C. Mathieu, « La sexusemblance : théorie, discours et actualité », dans *Semen*, n°43, 2018. En ligne : <https://journals.openedition.org/sem/10723#tocto1n4>, consulté le 2.12.2019.

⁹⁵ D. Delas, « Du E muette », art.cité, p. 79.

littéraire. Nous pensons, par exemple, au récit de Nikolai Veriovkine *La Femme-écrivain* (1837) dans lequel il associe directement une femme « armée d'une plume » à un monstre :

А чтобы нравиться, женщине надобно быть женщиною. Когда она играет ядрами как мячиками, берет в руки ружье или пику и, вооруженная пером, из тщеславия пускается в умствования, все женское в ней исчезает. Мы видим перед собою что-то неловкое, *выходящее из границ естественного*, и причисляем ее к разряду редких явлений психологических, к разряду *чудовищ*, которых настоящее место не в будуаре благоухающем резедою и амброй, а в кабинете естественной истории, рядом с сросшимися сиямцами, с младенцем о четырех головах, с скелетом Каспара Гаузера и с бестолковой повестью *Un coeur pour deux amours* господина Жанена⁹⁶.

Comme nous pouvons le voir, historiquement, une femme qui écrit fait penser à un événement saugrenu, impossible et artificiel. Contraire à la nature. De plus, une plume, à l'instar d'un fusil ou d'une pique à lancer, est perçue comme une arme masculine et dangereuse, qui détonne avec la douceur parfumée d'un boudoir de femme.

Nous retrouvons le même type de comparaison et d'image dans le livre de Kirsti Ekonen, spécialiste de l'écriture des femmes de la période symboliste. En examinant l'œuvre de Zinaïda Guippius, elle postule que souvent « le modèle culturel de la représentation de la création verbale des femmes » les réduit aux caractéristiques de nature psychologique et physiologique et « interprète la femme créatrice en tant que “monstre”⁹⁷ ».

Marina Tsvetaeva, qui entretenait des relations assez tendues avec la critique de l'émigration et qui était consciente de la singularité poétique de son écriture, renversait le cliché en accordant un sens tout à fait positif à sa « monstruosité » : « j'étais une *vraie* personne ou, peut-être, une *non-personne*, un éno-orme miracle ! (Miraculeux – monstrueux miracle – intensité)⁹⁸ ». Comme nous pouvons le voir, le suffixe *-ица* traduit ici le superlatif, la grandeur absolument singulière et exceptionnelle du phénomène « Tsvetaeva », transforme le monstrueux en miraculeux. Il fallait avoir le talent inouï et

⁹⁶ N. Verëvkin, *Ženshina-pisatel'nica*, en ligne : <https://bibra.ru/composition/zhenshhina-pisatelnitsa/>, consulté le 2.12.2019. C'est nous qui soulignons.

⁹⁷ « культурная модель репрезентации женского творчества », « интерпретирует творящую женщину как “урода” ». K. Ekonen, *Tvorec, sub'ekt, ženshina. Strategii ženskogo pis'ma v russkom simvolizme*, Moskva, NLO, 2011, p. 132.

⁹⁸ « была *настоящим* человеком, а может быть и *нечеловеком*, бо-ольшим чудом! (Чудо – *чудище* – увеличительное) ». M. Cvetaeva, *Pis'ma 1933-1936*, Moskva, Ellis Lak, 2016, p. 271.

l'intuition poético-linguistique de Tsvetaeva pour rapprocher, et remplacer, le monstre par le miracle, pour trouver du miraculeux dans le monstrueux.

D'ailleurs, nous retrouvons le même côté monstrueux de l'écriture des femmes dans la littérature française et anglaise du XIXe et du début du XXe siècle, les femmes écrivains faisant peur par leur volonté de « sortir de l'ordre naturel et social des choses⁹⁹ ».

De nos jours, une femme qui écrit ne dérange plus personne comme avant. Beaucoup de femmes écrivent et publient leurs textes avec succès. Mais nous ne pouvons pas réécrire le passé et effacer le renvoi au côté monstrueux de l'activité créative des femmes. La question persiste toujours, et c'est, entre autres, la remarque de Christine Angot qui nous le rappelle : qui parle quand une femme écrit ? Entend-on seulement « Le grand Muet¹⁰⁰ », féminisé-démasculinisé, le *e* féminin, une voix de femme ou tout simplement une voix, un sujet (du discours, du poème¹⁰¹) qui s'invente ?

Il nous semble important de séparer les deux questions : l'emploi linguistique au quotidien des substantifs au féminin et la question théorique liée à la valeur littéraire d'un texte signé par une femme. En ce qui concerne la féminisation/démasculinisation, nombreux sont les chercheurs et les chercheuses qui démontrent que les formes féminisées ont toujours existé (Planté, Viennot, Chevalier...). C'est pour cette raison qu'il est aujourd'hui tout à fait possible – non sans résistance ! – de dire « autrice », « maitresse de conférences », « professeuse¹⁰² » et que, dans la plupart des cas, dans les messages collectifs professionnels sont systématiquement mentionnés à la fois les collègues au féminin et au masculin. De ce point de vue, une femme qui écrit est indéniablement une écrivaine, une autrice.

La deuxième question est beaucoup plus épineuse. Est-il important de savoir qui a écrit un texte littéraire ? Un homme ou une femme ? Y a-t-il quelque chose qui change au niveau

⁹⁹ « Mi-femmes, mi-hommes, ni femmes ni hommes, ces exceptions que constituent les femmes politiques, artistes, intellectuelles, sont donc avant tout des êtres *hybrides*, qui vont payer le prix de leur impureté et de leur démesure (de *ubris*, comme le veut la fausse étymologie du mot), dans leur personne, désignées comme *monstres* à la réprobation publique. Monstres – le mot est fréquemment employé dans les écrits polémiques – elles le sont doublement : au sens scientifique du terme, bien sûr, créatures aberrantes qui relèvent de la tératologie, mais aussi au sens étymologique – et théologique – du mot : elles constituent un avertissement aux humains, montrent aux femmes les dangers qui les guettent à vouloir sortir de l'ordre naturel et social des choses ». C. Planté, « Femmes exceptionnelles : des exceptions pour quelle règle », dans *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1988_num37_1_1757, consulté le 12.05.2016.

« Ce que l'on s'attendait à trouver serait, en un temps moins éloigné du nôtre, quelque grande dame mettant à profit sa liberté et son confort relatif pour publier quelque chose sous son nom, au risque d'être considérée comme un monstre ». V. Woolf, *op.cit.*, p. 79.

¹⁰⁰ D. Delas, « Du *E* muette », art.cité, p. 84.

¹⁰¹ Voir *infra*, p. 73, p. 78-79, p. 86, p. 91.

¹⁰² « *Zut alors ! C'était pas professeuse, qu'il fallait dire ?* ». Voir le site d'Eliane Viennot: www.elianeviennot.fr.

du sujet de l'écriture ? S'agit-il d'une voix de femme ou d'une voix d'homme ? Selon l'usage et la tradition, si une femme écrit, on a envie de l'appeler un « écrivain ». C'est le sens du commentaire, révolté, de Christine Angot. Tandis que linguistiquement rien ne nous empêche de l'appeler une « écrivaine ».

Comment résoudre ce paradoxe ? Toute la question est là. Le cœur du problème se situe au croisement de plusieurs interrogations : qu'est-ce que la littérature ? Quel est le lien entre l'écrire au féminin et la littérature ? Peut-on parler d'une « littérature féminine » ? Quand commence-t-on à entendre ce fameux *e* muet ? Est-il vraiment muet ? De quel *e* parle-t-on ?

En parlant des femmes écrivains, nous souhaitons mettre l'accent sur le mot *femme* d'autant plus que, comme nous l'avons déjà évoqué, au sein de la jeune génération les filles d'émigration restent doublement invisibles¹⁰³ : en tant que membres d'une génération (soi-disant) passée inaperçue, et qui n'a pas laissé d'héritage littéraire puissant, et en tant que écrivainEs face aux écrivains (même si dans son livre *How it was done in Paris* L. Livak mentionne plusieurs femmes écrivains de la jeune génération, son travail se concentre sur les hommes connus et moins connus). Comme le remarque Jennifer E. Milligan : « “quand les femmes écrivains ont été oubliées c'est parce que *quelqu'un les a oubliées*”¹⁰⁴ ».

L'essentiel, ce n'est pas de créer un « ghetto » littéraire et de mettre toutes les filles d'émigration dans une zone isolée, il ne faudrait pas non plus procéder à la victimisation : il est important d'insister sur le fait que c'est l'histoire littéraire qui les cantonne aux marges du processus créatif et c'est donc au chercheur qu'il incombe d'« éclairer » les coins noirs de l'histoire et de préciser, d'inventer, s'il le faut, leur statut créatif.

En russe, l'appellation de « pareilles créatures » s'avère également problématique :

Нормой, точкой отсчета в этом случае всегда является мужское перо, мужской взгляд. Превалирует маскулинистская установка, и словосочетание «женская литература» воспринимается негативно, чаще уничижительно или как иронический ярлык. Писательницу, поэтессу рассматривают, видимо, лишь как одного из «солдат» армии литераторов, и рекомендуется использовать слова мужского рода – писатель, поэт, художник. В литературной критике России

¹⁰³ A comparer avec affirmation de Marina Ledkovsky : « It seems that Russian émigré women writers are subject to double discrimination in Western, specifically American Slavic, studies: first as émigré and then as women ». M. Ledkovsky, “Russian Women Writers in Emigré literature”, dans *Women writers in Russian literature*, Westport-London, Greenwood Press, 1994, p. 250.

¹⁰⁴ « “when women writers were lost *someone lost them*” ». J.E. Milligan, *op.cit.*, p. 40.

найдется достаточно подобного рода примеров оценки творчества женщин¹⁰⁵.

Même si, bien sûr, les homologues féminins existent (*pisatelnitsa*, *zhenchtchina-pisatelnitsa*, *zhenchtchina-literator*, *zhenchtchina-pisatel*), peuvent être employés et s'emploient.

De nos jours, dans le domaine de la littérature russe, c'est un lieu commun que de souligner et de critiquer un certain mépris vis-à-vis de l'écriture des femmes. Au début des années 1990, Catriona Kelly a formulé ce problème de façon très claire et concise en évoquant « la plus importante des idées reçues russes » qui dit que « l'écriture des femmes n'est tout simplement pas intéressante » :

Tout le monde sait exactement ce qu'il faut entendre par la "créativité féminine" ou par la "prose et poésie féminines", mais seulement très peu de gens pensent qu'il y a quelque chose à admirer dans ce travail. Tous les termes que je viens d'énumérer, sonnent pour l'oreille russe comme quelque chose de dévalorisant sinon péjoratif; la "prose et poésie féminines", pour lesquelles le synonyme et l'expression ouvertement méprisante est la "prose et la poésie de dame", sont censées démontrer les qualités positives d'observation et d'ornement verbal, pourtant elles sont contrebalancées par les défauts encore plus graves comme le sentimentalisme, la banalité et le manque de force intellectuelle¹⁰⁶.

¹⁰⁵ E. Trofimova, « Terminologičeskie voprosy v gendernyh issledovaniâh ». En ligne: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/trofimova_e.htm, consulté le 05.06.2018.

¹⁰⁶ «And the most important Russian received idea of all is that women's writing is simply not very interesting»; « Everyone knows exactly what is signified by "women's creativity" (*zhenskoe tvorchestvo*), or "women's prose and poetry" (*zhenskaia proza / poeziya*), and few think that there is anything to admire in it. All the terms that I have just mentioned have, to a Russian ear, a belittling if not derogatory flavor; "women's prose and poetry", for which the alternative and still more openly contemptuous expression is "lady's prose and poetry", are assumed to show the positive merits of observation and decoration, but to have the more than compensatory demerits of sentimentality, banality, and lack of intellectual power ». C. Kelly, *A History of Russian Women's Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 2.

Il serait également pertinent d'évoquer l'introduction de Simon Karlinsky à la correspondance de Nabokov – Wilson : « c'était une fierté particulière [de Wilson – Y.M.-S.] que de surpasser le préjugé typiquement russe de Nabokov contre les romancières ». Cité dans M. Lomakina, « Vladimir Nabokov and Women Writers », thèse de doctorat, Université de Michigan, 2014, p.2. En ligne https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/110451/lomakina_1.pdf?sequence=1, consulté le 16.08.2018.

Cette attitude globale est appuyée par l'histoire de la littérature russe, avec « le phénomène “masculin” d'inspiration, ainsi que les grands hommes du passé qui l'ont manifesté¹⁰⁷ ».

Les partisans et les défenseurs de la « voix féminine¹⁰⁸ » postulent : « Tout le monde est d'accord pour dire que les femmes sont exclues de l'histoire “canonique” de la littérature » ou encore essaient de remettre en cause « la vision traditionnelle patriarcale qui cantonne l'œuvre de femmes au domaine de l'inintéressant, du non-original et du marginal¹⁰⁹ ». A cela s'ajoute un point de vue militant, ouvertement engagé pour la cause féminine et féministe : « L'histoire de la littérature féminine a très peu de points d'intersection avec l'histoire académique de la littérature, ce qui limite la notoriété et la valeur de cette histoire alternative et supplémentaire¹¹⁰ ».

Le lexique employé – *masculiniste, littérature féminine, patriarcal, canon* – fait référence au vocabulaire des études de genre qui défendent, revalorisent et relisent les écrits des femmes. Existe-t-il un autre point de vue sur la question ? Comme nous le dit Elena Trofimova :

ЖЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА является темой, вызывающей острые дискуссии, различные высказывания – от полного отрицания до безоговорочного признания этого культурного феномена. Одним из главных аргументов противников использования данного понятия является утверждение, что наличествует лишь хорошая или плохая литература, которая не делится по половому признаку и не бывает ни мужской, ни женской. На самом деле, на столь сложный вопрос требуется глубоко продуманный и осмысленный ответ¹¹¹.

¹⁰⁷ «... the “masculine” phenomenon of inspiration, and the great men of the past who had manifested it ». C. Kelly, *op.cit.*, p. 33. Voir également *infra*, p. 53, p. 98-99.

¹⁰⁸ « The female voice »: A. Rosenholm, I. Savkina, « “How Women Should Write”: Russian Women’s Writing in the Nineteenth Century », dans *Women in Nineteenth-Century Russia. Lives and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 172.

¹⁰⁹ « Все согласны, что женщины исключены из “канонической” истории литературы » ; « традиционно патриархатн[ую] точк[у] зрения, которая вытесняет женское творчество в область малоинтересного, неоригинального, маргинального » : I. Savkina, « Кто и как пишет историю русской литературы », dans *Novoe literaturnoe obozrenie*, n°24, 1997, p. 366, p. 371 respectivement.

¹¹⁰ « История женской литературы имеет мало точек соприкосновения с академической историей литературы, что ограничивает влияние и значимость этой альтернативной, дополнительной истории ». I. Kabanova, « Zapadnaâ feministskaâ kritika o “ženskom pis'me” : tipologičeskij analiz osnovnyh napravlenij », dans *Russkie pisatel'nicy XIX – načala XX veka. Ženskij vyzov*, Tver', Liliâ Print, 2006, p. 192.

¹¹¹ E. Trofimova, « Terminologičeskie voprosy v gendernyh issledovaniâh », art. cité en ligne. A comparer avec la réflexion de N. Gabriëlan dans son article « Vzglâd na ženskuû prozu » : « Надо сказать, что уже сама постановка вопроса – женское творчество – нередко вызывает возражения. Как со стороны поклонников искусства, так и со стороны определенной части самих писателей (писательниц). Возражения эти, если говорить вкратце, сводятся к тому, что не существует творчества мужского и женского, а просто есть талантливые и неталантливые произведения. Думаю, что в этих возражениях

Tous les arguments avancés sont hétérogènes et méritent d'être approfondis. Néanmoins il faudrait constater que, sous un angle de vue particulier, il existe une tension apparente entre le sexe de l'auteur et la qualité, la valeur de son travail littéraire. Dans le domaine littéraire, faudrait-il parler d'une subjectivité, d'une expérience et finalement d'un langage spécifiquement féminins, d'une voix féminine, ou serait-il indispensable de parler de l'art et de la littérature tout court (ni masculins ni féminins) ? Zinaïda Guippius en parlait de façon très éloquente, avec l'ironie et l'humour qui lui sont propres :

У нас две мерки, – само так сделалось, – одна для Вань, другая для Тань [...]. Между тем, подходить с таким инстинктом, слепым, к искусству – не годится. Искусство имеет право не считаться ни с женским, ни с мужским полом, не признавать двух мер, а только одну, свою¹¹².

Comment lire les textes signés par les femmes ? Quelles approches faudrait-il adopter ? Y a-t-il des critères spécifiques à élaborer ?

Nous souhaitons tout d'abord ébaucher le contexte dans lequel les études de genre ont évolué et continuent à évoluer en Russie, et examiner ensuite les outils propres à cette approche scientifique afin de trouver une mesure appliquée à l'évaluation de l'art verbal : s'agit-il d'une mesure masculine/féminine ou proprement artistique et indépendante du sexe de l'auteur ?

Nous respecterons la progression chronologique de l'histoire de la littérature et analyserons les méthodes de lecture élaborées par les spécialistes des études de genre dans le domaine des études slaves (Irina Savkina pour la littérature du XIXe siècle ; Kirsti Ekonen pour la littérature du début du XXe siècle ; Olga Demidova pour la littérature de la première vague de l'émigration russe des années 1920-1930). Les résultats de notre analyse seront confrontés ensuite aux travaux de recherche des spécialistes américains (Jennifer E. Milligan pour la littérature française de l'entre-deux-guerres) et français (Christine Planté pour la littérature française du XIXe siècle). Ce qui nous permettra de compléter le répertoire des outils de recherche et de comparer les stratégies de lecture proposées.

безусловно содержит какая-то часть истины. Но только часть. Ибо истина всегда многогранна, многосложна и противоречива внутри самой себя ». En ligne : http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gabrieler.htm, consulté le 05.06.2018.

¹¹² Z. Guippius, « О женском поле », dans *Neizvestnaâ proza v trëh tomah, op.cit.*, t.1, p. 303-304.

I.2. L'héritage des études de genre anglo-américaines en Russie : entre l'expérience féminine et le sujet féminin

1.2.1 L'état des lieux

Nous n'avons pas l'intention d'élaborer une liste exhaustive des approches existantes ni d'examiner, en profondeur, l'histoire de la pensée et de la critique féministes en Russie¹¹³. Nous souhaitons tracer quelques directions qui témoignent d'un vif intérêt pour le travail littéraire des femmes. Cette réflexion devrait nous aider à élaborer l'approche théorique à adopter, et à forger des outils d'analyse qui lui correspondent, afin de relire les écrits des filles d'émigration.

De nombreux chercheurs se consacrant à l'étude de l'œuvre artistique des femmes travaillent dans le sillage de la critique féministe et des études de genre. Il est bien connu que la période des années 1970 a été très fructueuse pour le féminisme : des chercheurs anglo-américains se penchaient sur l'étude de l'identité féminine et de nombreuses universités américaines ouvraient les départements de *women's studies*. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est le fait que les *women's studies* promouvaient la singularité féminine dans tous les domaines, à commencer par la vie politique et en finissant par la littérature et la « spécificité du langage et de la mentalité féminine » :

Феномен феминистской литературной критики представляет особый интерес для развития теории феминизма в целом, так как именно внутри данного проблемного поля в 70-е годы 20-го века были поставлены основные концептуальные проблемы феминистской теории – а именно, вопросы о структуре женской субъективности и ее специфике в отличие от мужской, вопросы об особенностях женского языка и мышления, об особенностях женского опыта и женской сексуальности, женских стратегиях репрезентации и женских политических стратегиях¹¹⁴.

¹¹³ Ce travail, plus ou moins approfondi, qui donne un vaste aperçu des approches méthodologiques à adopter et qui dresse rapidement une histoire des lectures des textes de femmes par les critiques (hommes), a été fait par Olga Penzina dans sa thèse de doctorat intitulée *Ženskaâ proza vtoroj poloviny XIX veka : gendernyj aspekt tvorčestva*, Université de l'Amitié des peuples, Moskva, 2009.

¹¹⁴ I. Žerebkina, *Sub"ektivnost' i gender : gendernaja teoriâ sub"ekta v sovremennoj filosofskoj antropologii*, Sankt-Peterburg, Aletejâ, 2007, p. 195.

Selon la philosophe Galina Brandt, la différence des *women's studies* des approches traditionnelles focalisées sur les femmes, « consiste justement dans l'introduction de l'expérience féminine de vie dans l'analyse de la réalité sociale et culturelle¹¹⁵ ».

Si la critique féministe dans le domaine littéraire met en valeur les écrits des femmes et essaie de remettre en question le canon littéraire et les critères de lecture universels et androcentriques, les études de genre nécessitent l'analyse de rapports contradictoires et déséquilibrés entretenus par le binôme masculin/féminin. D'où la définition de la notion de genre comprise comme « sexe social » qu'un homme ou une femme s'approprient « au cours du processus de la socialisation¹¹⁶ ».

En Russie et dans l'espace post-soviétique slavophone, il existe plusieurs chercheuses reconnues qui adoptent les outils d'analyse appartenant aux études de genre, ne citons que quelques-unes : Natalia Pouchkareva, historienne, fondatrice de la féminologie historique, exploratrice de l'histoire des femmes, présidente du RAIGI (Association russe des chercheurs en histoire des femmes) ; Irina Zherebkina et Galina Brandt, philosophes, I. Zherebkina dirige le Centre de Khar'kov des études de genre, institution académique la plus prestigieuse, se consacrant à la problématique des études de genre ; Maria Mikhaïlova, Olga Demidova, Marina Abacheva¹¹⁷, littéraires, spécialistes de la « littérature féminine ».

Un des rares centres universitaires qui appliquent les instruments des études de genre à l'analyse des textes littéraires se trouve à Tver' : il s'agit du Centre de Tver' de l'étude et de la propagande de l'œuvre des femmes. Il existe également plusieurs thèses de doctorat qui optent pour cette approche théorique¹¹⁸.

Afin de cerner brièvement quelques caractéristiques propres au développement des études de genre en Russie et dans l'espace post-soviétique, nous proposons de nous référer à l'article d'Andreas Langenohl examinant les particularités de ce domaine de savoir.

¹¹⁵ « состоит как раз во включении женского жизненного опыта в осмысление социальной и культурной действительности ». G. Brandt, *Filosofskâ antropologiâ feminizma*, Ekaterinburg, Izdatel'stvo gumanitarnogo universiteta, 2004, p. 52.

¹¹⁶ « Под гендером здесь понимается социальный пол, который определяется через сформированную культурой систему атрибутов, норм, стереотипов поведения, предписываемых мужчине и женщине. Гендер – это конструкция, которую человек, мужчина или женщина, усваивает субъективно в процессе социализации. I. Savkina, « Puti, pereulki i tupiki izučeniâ russkoj ženskoj literatury », art.cité, p. 13.

¹¹⁷ Voir un petit chapitre consacré aux études de genre en Russie : M. Abaševa, N. Vorob'eva, « Gendernye issledovaniâ v rossijskom literaturovedenii », dans *Russkâ ženskaâ proza na rubeže XX-XXI vekov*, Perm', Presses universitaires de Perm', 2007, p. 38-42.

¹¹⁸ Ne citons que quelques-unes : G. Efendieva *Hudožestvennoe svoeobrazie ženskoj liriki vostočnoj vetvi russkoj èmigracii* (Blagovešensk, 2006) ; O. Penzina, *Ženskaâ proza vtoroj poloviny XIX veka : gendernyj aspekt tvorčestva* (Moscou, 2009) ; N. Čuprinova, *Ženskoe tvorčestvo v « almanašnyj period » russkoj literatury* (Moscou, 2017).

Les deux caractéristiques principales qui nourrissent les discussions et les réflexions sur les études de genre aux Etats-Unis, en Europe et en Russie sont liées à la marginalité de la place qu'elles occupent sur la carte des sciences humaines, ainsi qu'à leur interdisciplinarité. En ce qui concerne l'espace post-soviétique, A. Langenohl analyse en détail les débats qui ont animé la table ronde organisée, en 2005, par la revue *Les Etudes de genre* du Centre de Khar'kov des études de genre. La marginalité des études de genre dans le monde académique russe et slavophone s'expliquerait, tout d'abord, par le fait qu'il y aurait un manque au niveau scientifique, académique et éthique :

Гендерные исследования не обладают достаточной научностью и академизмом, поскольку им не хватает “норм научной этики и этикета” (с.200, слова Олега Рябова). Следствиями этих серьезных недостатков являются небольшая аудитория гендерных исследований и их отсутствие в общественном сознании...¹¹⁹

Ce statut marginal serait dû également à une forte influence des stéréotypes de genre : les études de genre sont souvent associées à un féminisme vulgaire suivant la logique « maintenant même les nanas affirment leurs exigences¹²⁰ ». Finalement, le corps et la sexualité restent encore un sujet plus ou moins tabou dans la société post-soviétique ce qui ne favorise pas l'« adoption » complète de cette approche pluridisciplinaire.

Nous souhaitons compléter cette analyse par les conclusions d'Irina Savkina, littéraire et spécialiste des études de genre, qui, dans son article rédigé en 2007, propose encore quelques explications du rejet et de la marginalité des études de genre en Russie¹²¹, à savoir : ces idées viennent de l'étranger et raniment la vieille dichotomie est/ouest, en faisant entendre l'écho de la guerre froide ; elles tuent la spécificité nationale ; du point de vue religieux, elles ne s'inscrivent pas dans la doctrine orthodoxe et négligent les éléments spirituels. Autrement dit, elles détruisent l'image de l'« âme slave », spécifique et spirituelle, et provoquent la résistance des valeurs culturelles conservatrices et traditionnelles.

¹¹⁹ A. Langenohl, « “Gender” v postsovetskikh usloviâh : èpistemologiâ travmy », dans *Novoe literaturnoe obozrenie*, n°126, 2014, p. 34.

¹²⁰ « теперь еще и бабы предъявляют требования ». *Ibid.*, p. 36.

¹²¹ « Слово “феминизм” воспринимают прежде всего эмоционально, в современном социально-политическом контексте оно стало своеобразным “контейнером” для всего нежелательного, тревожного, неприемлемого... ». I. Savkina, « Faktory razdraženiâ : o vospriâtii i obsuždenii feministskoj kritiki i gendernyh issledovanoj v russkom kontekste », dans *Novoe literaturnoe obozrenue*, 2007, n°86, p. 211.

Selon A. Langenohl, cet état des choses est aggravé par un sentiment de trauma provoqué par la « passivité » intellectuelle des sciences humaines dans la période actuelle :

Последние оценки состояния гуманитарных наук на постсоветском пространстве как «афазии», «аномии» или «утраты ценностей», возможно, только ухудшили это положение, углубив представление о русскоговорящем академическом пространстве как пассивном реципиенте чужих теорий и идей¹²².

En effet, certains chercheurs évoquent au sujet du monde académique russe la crise de l'identité d'une « conscience coloniale » et le sentiment de se sentir démuné face à la réflexion profonde et autonome¹²³.

Comme nous pouvons le voir, il existe une volonté contradictoire qui consiste à la fois dans l'appropriation des outils des études de genre venus de l'Occident et dans leur rejet, pour des raisons socio-culturelles et historiques.

Ceci dit, même si cela fait une trentaine d'années que les chercheurs russes utilisent et explorent le potentiel académique des études de genre, rares sont les centres universitaires qui approfondissent ce type de recherches, et le nombre de chercheurs impliqué dans ce type de travail reste relativement restreint. De plus, ce champ de travail pluridisciplinaire est plus profondément ancré, et reste plus opérationnel, dans la philosophie, la sociologie, la politologie que dans le domaine littéraire¹²⁴.

¹²² *Ibid.*, p. 37. A comparer avec la conclusion de M. Abaševa : « Показательно, что из существующих отечественных гендерных центров только в тверском центре разрабатывается гендерная тематика литературоведческого профиля. Современные гендерные исследования литературы в России по большей части находятся на стадии обобщения западного опыта, адаптации западной терминологии к отечественному литературному и культурному контексту ». M. Abaševa, N. Vorob'eva, *op.cit.*, p. 38.

Pour une analyse approfondie de l'adoption des études de genre par la slavistique russe, voir : I. Savkina, « Kto i kaka pišet istoriû russkoj ženskoj literatury », art. cité, p. 359-372.

¹²³ « колониальное сознание ». Voir S. Ušakin, « Čelovek roda on : znaki otsutstviâ », dans *O mužē(N)stvennosti*, Moskva, NLO, 2002, p. 17.

¹²⁴ Voir également l'article d'Irina Savkina qui arrive à la même conclusion : « идеи ФК [феминистская критика – Ю.М.-С.] практически не восприняты и слабо адаптированы в академической науке, отсутствуют в вузовских программах. Институализация гендерных исследований в академической филологии не произошла вовсе – а значит, выйдя на полшага из узкого круга “посвященных”, наталкиваешься на полное непонимание ». I. Savkina, « Faktory razdraženiâ : o vospriâtiî i obsuždenii feministskoj kritiki i gendernyh issledovanoj v russkom kontekste », art.cité, p. 229.

1.2.2. Irina Savkina, Kirsti Ekonen, Olga Demidova : lire les femmes écrivains russes

Après avoir rapidement énuméré les signes distinctifs de l’ancrage des études de genre dans les sciences humaines russes, voyons plus précisément quels sont les ouvrages littéraires qui ont pour objectif la (re)lecture des textes signés par les femmes écrivains. En effet, comment lit-on les écrits des femmes ? Faut-il (et pourquoi ?) élaborer des critères de lecture spécifique ?

Il est important de signaler tout de suite que le nombre d’ouvrages (écrits en russe, en anglais ainsi qu’en d’autres langues étrangères) explorant cette question est immense. Ce n’est pas par hasard que tous les chercheurs parlent non de *la* critique féministe, mais bien *des* critiques féministes et de leurs enjeux d’analyse respectifs.

Nous nous intéresserons particulièrement aux ouvrages monographiques consacrés aux femmes écrivains russes du XIXe et du XXe siècles. Même si les ouvrages examinant le travail littéraire des femmes au XVIIIe siècle sont relativement nombreux¹²⁵, la qualité et la quantité des textes littéraires écrits considérés comme « originaux » restent discutables et minoritaires¹²⁶. De plus, comme le remarque Olga Demidova et Catriona Kelly, il est peu probable qu’une véritable créativité des femmes dans le domaine littéraire se soit installée avant le XVIIIe siècle¹²⁷.

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur l’étude des monographies d’Irina Savkina et Kirsti Ekonen, chercheuses à l’Université de Tampere, qui revalorisent et redécouvrent les auteures russes du XIXe siècle ainsi que celles de la période symboliste. Nous examinerons ensuite l’ensemble des livres et articles écrits par Olga Demidova, chercheuse travaillant à Saint-Petersbourg, philosophe, littéraire, spécialiste dans le domaine des études de genre et historienne de l’émigration russe.

¹²⁵ Voir, par exemple, C. Kelly, *op.cit.*, p. 26-33 et p. 47-56 ; *Women and gender in 18th-century Russia*, Burlington, Ashgate, 2003 ; J. Vowles, « The “Feminization” of Russian Literature : Women, Language, and Literature in Eighteenth-Century Russia », dans *Women Writers in Russian Literature*, Greenwood Press, 1994, p. 35-60 ; la thèse de doctorat de G. Subbotina *L’Invention de soi dans la littérature romantique russe* (Paris, INALCO, 2017).

¹²⁶ Voir C. Kelly, *op.cit.*, p. 28 : « ... but a significant minority produced original writings, by which I mean both that these writings were not translations, and that they were not purely imitative of extant texts ». A consulter également O. Demidova : « In the interests of historical accuracy, we should note that women writers had already emerged in the eighteenth century. True, the eighteenth century had traditionally scoffed at educated women, but also bestowed generous praise on the “latter-day Minervas”, “Russian Sapphos and de la Suzes”. There were only very few of them, and, as they afforded no competition to their brother writers, the Russian Minervas embarked on a literary career with no particular fear, confident of the public’s indulgence ». O. Demidova, « Russian women writers of the nineteenth century », dans *Gender and Russian Literature. New Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 93.

¹²⁷ Voir O. Demidova, « Russian women writers of the nineteenth century », art. cité, note en bas de page n°5, p. 104.

1.2.2.1. Irina Savkina : femmes écrivains du XIXe siècle

En guise d'introduction, revenons sur l'article précédemment évoqué d'Irina Savkina intitulé « Les chemins, les ruelles et les impasses des études de l'histoire de la littérature féminine russe ». Cette réflexion est très précieuse, car la chercheuse propose une vision synthétique du problème, en mettant en relief les points forts des études de genre, ainsi que les fragilités et lacunes qu'il reste à compléter. L'article fait partie des actes du colloque *Les écrivaines russes de la fin du XIXe siècle-début du XXe siècle. Défi de femmes* ; cet événement a été organisé par le Centre de Tver' de l'étude et de la propagande de l'œuvre des femmes. Comme nous pouvons le remarquer, le titre du recueil collectif ainsi que le nom du Centre de Tver' sont ouvertement militants : les femmes écrivains veulent lancer un défi, réclamer d'être entendues. Le mot de *propagande*, marqué par une lourde connotation idéologique, apparaissant dans le nom du centre, est censé servir la cause féministe : exercer une certaine pression sur la société afin qu'elle adhère aux nouvelles idées et valeurs qui lui sont plus ou moins inconnues. La question reste toujours ouverte : pourquoi faut-il faire de la propagande pour les textes des femmes ? De quelles auteures parle-t-on ? Pourquoi ne les lit-on pas ?

L'introduction à cet ouvrage collectif s'avère essentialiste, puisqu'il s'agit de cerner la « spécificité de l'œuvre de femmes » : les études de genre dans le domaine littéraire, les nouvelles stratégies d'analyse « ont pour objectif de réfléchir sur la spécificité de l'œuvre des femmes et de questionner l'absence de noms féminins dans l'histoire de la littérature¹²⁸ ». Si l'approche historique peut être tout à fait fructueuse, car elle tend à contextualiser un document écrit, et travaille à dégager sa valeur, ainsi que sa spécificité poétique, la généralisation globale appuyée par une essentialisation des traits d'écriture (cette fameuse *spécificité de l'œuvre de femmes*) apparaît comme fragile et problématique.

Dans son article, I. Savkina pose plus de questions qu'elle ne donne de réponses. Elle s'interroge sur chaque terme de la question : qu'entend-on par *l'histoire de la littérature féminine russe* ? La définition du terme problématique « littérature féminine » peut comprendre plusieurs réponses possibles : il pourrait s'agir d'une expérience spécifiquement féminine et qui demanderait l'emploi de formes littéraires spécifiques ; en

¹²⁸ «... ставят своей целью осмыслить специфику женского творчества и разобраться в принципах отсутствия женских имен в истории литературы ». *Russkie pisatel'nicy XIX-načala XX veka. Ženskij vyzov, op.cit.*, p. 6.

même temps, si nous faisons référence à la théorie féministe française, notamment aux textes d'Hélène Cixous, il ne faudrait pas négliger un certain effet d'écriture, « écriture féminine », qui fait obstacle à la domination du phallogocentrisme ; finalement, l'accent pourrait être mis sur le destinataire et le destinataire (pour qui écrit-on ? qui lit ?)¹²⁹.

De la même façon, elle se pose la question s'il s'agit vraiment d'une *histoire* littéraire féminine, différente de l'histoire de la littérature traditionnelle, avec sa logique et sa chronologie.

Selon I. Savkina, les femmes écrivains russes forment un groupe à part, parce qu'elles sont bel et bien exclues du canon littéraire traditionnel :

В русской культуре, которую по крайней мере до самого последнего времени отличала литературоцентричность, концепции Великого Канона, Большой Настоящей Литературы, Великой Русской Литературы (где все слова почтительно пишутся и произносятся с заглавной буквы) были чрезвычайно влиятельны уже со времен Белинского¹³⁰.

Le canon, étant le résultat de l'oppression discursive, s'appuie sur une grille de valeurs universelles et androcentriques qui reflètent le point de vue masculin sur le texte, sa lecture ainsi que sa compréhension : « Les hommes-lecteurs et *interprètes* n'ont pas d'expérience dans le *déchiffrage des codes du système symbolique* des femmes auteurs, c'est pourquoi ils ne voient pas de *structures correspondantes* dans leurs textes¹³¹ ». Dans ses réflexions, Irina Savkina s'appuie sur les travaux de chercheuses américaines et allemandes, à savoir : Annette Kolodny « A Map of Reading » (1980), Joanna Russ *How to Suppress Women's Writing* (1983), Barbara Heldt *Terrible Perfection : Women and Russian Literature* (1987), Catriona Kelly *A History of Russian Women's Writing* (1994) ainsi que Renate von

¹²⁹ Irina Žerebkina accorde plusieurs sens à l'adjectif « féminin » : *la littérature féminine* met l'accent sur le sexe de l'auteur ; *la lecture féminine* met en relief le sexe du lecteur ; *l'écriture féminine* vise un effet stylistique particulier ; *l'autobiographie féminine* explore le contenu du texte. Voir I. Žerebkina, *op.cit.*, p.198.

¹³⁰ I. Savkina, « Puti, pereulki i tupiki izučeniâ russkoj ženskoj literatury », art. cité, p. 11.

¹³¹ « Читатели-мужчины и интерпретаторы не имеют опыта в расшифровке кодов символической системы женщин авторов и поэтому не замечают соответствующих структур в их текстах ». *Ibid.*, p. 13. C'est nous qui soulignons. A comparer avec cette réflexion de M. Ellmann citée par I. Žerebkina : « Традиционно ведущие роли в литературной критике всегда занимали критики-мужчины, утверждает Элманн, которые интерпретировали свой способ чтения / анализа литературных текстов как универсальный: неявно предполагалось, что универсальным автором и читателем является мужчина ». I. Žerebkina, *op.cit.*, p. 202.

Heydebrand et Simone Winko « Arbeit am Kanon : Geschlechterdifferenz in Rezeption und Wertung von Literatur¹³² » (1995).

Dans son livre *Subjectivité et genre*, I. Zherebkina indique que ces chercheuses, partisans de la critique littéraire féministe, travaillant dans les années 1980, optent pour une approche méthodologique qui renvoie aux travaux de Simone de Beauvoir et de Michel Foucault afin de mettre en valeur l'*expérience féminine* et la *littérature féminine* contre les schémas d'interprétations masculinistes¹³³. C'est exactement ce que dit Irina Savkina quand elle parle de l'interprétation (masculine) des textes de femmes faite par les hommes, des structures et des codes symboliques qui leur manquent : « Les *mécanismes de la compréhension* d'un texte dépendent également des *schémas* qui filtrent l'*information* et canalisent d'une certaine manière le traitement de cette information et du texte de façon générale¹³⁴ ». Nous pensons que cette affirmation catégorique pourrait cacher une fragilité d'analyse : avec les notions de code /structure / interprétation / schéma / information, nous nous trouvons plutôt du côté de l'herméneutique et du sens du texte (quoi ? qu'est-ce que cela signifie ?), de l'opposition totale entre les hommes-oppresseurs (écrivains, critiques-lecteurs) et les femmes (écrivaines, lectrices) opprimées avec tous les codes – schémas – structures qui leur sont propres. Nous pourrions évoquer une autre stratégie et une autre vision de l'acte de lecture : si nous optons pour une approche poétique qui essaie de répondre à la question « comment un texte signifie ? », nous verrons qu'au-dessous des structures et des codes il y a des phrases, des constellations de mots, des silences qui peuvent modifier complètement le sens du message. Ce qui signifie que nous n'avons plus besoin de codes, ni de structures, spécifiquement féminines, pour lire et étudier un texte écrit par une femme auteur. Il ne reste que les mots et les phrases de tous les jours, employés par les hommes et les femmes, tous publics confondus. Comme le remarque Pascal Michon :

ce que fait une lecture, ce n'est pas de chercher à atteindre les intentions supposées de l'auteur, d'essayer de découvrir une vérité bonne à méditer ou un sens qui serait là enfoui dans l'œuvre. [...] La lecture est tout autant

¹³² « Travailler avec le canon littéraire : problème de la différenciation de genre dans la réception et l'évaluation d'un texte littéraire ».

¹³³ Voir I. Zherebkina, *op.cit.*, p. 195-198.

¹³⁴ « Механизмы понимания текста также зависят от схем, которые фильтруют информацию и определенным образом направляют обработку этой информации и текста в целом ». C'est nous qui soulignons. I. Savkina, « Puti, pereulki i tupiki izučeniâ russkoj ženskoj literatury », art. cité, p. 14.

que l'écriture une tentative de subjectivation. La critique y fait une anthropologie¹³⁵.

Quant à la question du sujet ainsi que celle de la subjectivation qui travaille chaque œuvre, nous y reviendrons plus tard¹³⁶.

Autrement dit, il nous paraît important d'être attentif, avec les études de genre et la critique féministe, à la place accordée à la femme écrivain par la critique littéraire, et de ne pas négliger la puissance et la persévérance de la tradition russe, qui promeut au premier plan le Poète-prophète, ainsi que le grand génie « masculin » issu de l'époque romantique¹³⁷. En même temps, au niveau du choix des instruments d'analyse, nous souhaitons opter davantage pour une lecture poétique que pour le décodage sémiotique des textes littéraires.

Même si la ligne directrice de ce recueil collectif devait être caractérisée comme militante et essentialiste, dans son article, Irina Savkina se pose des questions incontournables liées à la définition et au sens de la « littérature féminine » ; elle essaie d'expliquer l'absence de noms de femmes écrivains dans l'histoire de la littérature russe ; donne de très intéressants exemples : elle évoque un manuel de littérature russe publié par l'Université Lomonossov (MGU) en 1998 qui ne contient que deux noms féminins, celui d'Anna Akhmatova et celui de Marina Tsvetaeva¹³⁸... La chercheuse conclut son article en postulant : « La recherche des chemins et des directions de l'étude de l'histoire de la littérature russe, à proprement parler, ne fait que commencer¹³⁹ ». Tout est à faire !

Dans les années 1990-2000, I. Savkina a écrit deux livres d'une grande importance quant à l'étude et à la (re)lecture des femmes écrivains russes : il s'agit de son premier ouvrage monographique *Les Provinciales de la littérature russe (la prose féminine des années 1830-1840, 1998)* ainsi que de sa monographie *Les Conversations devant le miroir et derrière le miroir : les textes autodocumentaires féminins dans la littérature russe de la première moitié du XIXe siècle, 2007*). Comme le titre du premier livre

¹³⁵ P. Michon, « Poétique restreinte, poétique généralisée », dans *La force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 31.

¹³⁶ Voir *infra*, p. 82-83.

¹³⁷ Voir à ce sujet l'article, éclairant, de Catherine Géry « Les Classiques face aux pouvoirs ou une petite histoire de la construction, de la déconstruction et de la reconstruction du canon littéraire russe », dans *Slavica Occitania*, Toulouse, 2017, n°44, p. 287-301. C. Géry aborde la question de l'« écrivain-guide spirituel » (p. 296) ainsi que celle « de la transmission culturelle » (p. 298).

¹³⁸ Il faut remarquer qu'en 2017, vingt ans après la parution de ce manuel, le collectif des chercheurs de l'Université Lomonossov a édité un autre ouvrage, qui cette fois-ci rend hommage à la littérature des femmes : *Istoriâ russkoj literatury Serebrânogo veka* (Moskva, 2017).

¹³⁹ « Поиск путей и направлений изучения истории русской литературы, собственно говоря, еще только начинается ». I. Savkina, « Puti, pereulki i tupiki izučeniâ russkoj ženskoj literatury », art. cité, p. 27.

l'indique, la chercheuse se penche sur l'examen de « petites auteures » plus ou moins oubliées, qui ne font pas partie du grand canon littéraire russe, et analyse « la prose courante de revues, le flux littéraire dans lequel les femmes-écrivaines existaient¹⁴⁰ ». Dans sa deuxième monographie, elle ne travaille que sur la prose autodocumentaire (mémoires, journaux intimes, correspondance) créée par des femmes et qui bénéficie d'une triple marginalité : tout d'abord en tant que textes autobiographiques, deuxièmement en tant que textes autobiographiques signés par des femmes, et finalement en tant que documents peu explorés par la critique littéraire et les chercheurs universitaires.

Ce qui est très important, c'est le fait que Savkina tire de l'oubli les noms des femmes auteurs restées jusqu'à présent méconnues et, d'une certaine façon, réécrit l'histoire de la littérature russe. Il reste à savoir comment elle le fait, quel type d'appuis théoriques elle choisit.

Dans ces deux ouvrages, Irina Savkina opte pour la critique féministe (qui remet en cause l'oppression discursive et se bat contre la critique patriarcale) dans sa version non-militante et non-essentialiste. Elle ne cherche pas à élaborer un sujet féminin universel, ni à constituer les traits caractéristiques du style féminin. Son approche reste strictement historique, plus précisément historico-typologique, rattachée au contexte culturel et à l'époque étudiée :

...мы в нашей книге, тем не менее, хотим выбрать более традиционный для русского литературоведения путь: сосредоточиться на исторически конкретном материале и не ставить своей целью найти универсальные формулы женственного или женского письма¹⁴¹.

Comme Maria Mikhaïlova, spécialiste de l'écriture au féminin à l'Age d'argent, Irina Savkina étudie l'héritage littéraire des « femmes sensibles aux questions de genre », c'est-à-dire des femmes qui dans leurs textes « abordaient les problèmes de la réalisation socio-culturelle au travers de rôles sexués, réfléchissaient sur les possibilités de l'identification

¹⁴⁰ « текущую журнальную прозу, литературный поток, внутри которого существовали женщины-писательницы ». I. Savkina, *Provincialki russkoj literatury (ženskaâ proza 30-40 godov XIX veka)*, Verlag F.K.Göpfert-Wilhelmshorst, 1998, Band 8, p. 17.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.15.

féminine¹⁴² ». C'est exactement la même question qui préoccupe la chercheuse russo-finlandaise (I. Savkina) :

Меня интересует не *универсальный* женский субъект, а то, как изображает себя женщина-автор дневника, автобиографии, мемуаров, письма в совершенно определенном контексте, во времени и месте. Жанр, социокультурный контекст, гендер и то, что происходит в точке их пересечения, – вот центральная проблема моего исследования¹⁴³.

Il est important de préciser que le sujet qui écrit, sujet de l'écriture, est bien un sujet féminin, même s'il ne renvoie pas à un féminin universel. Comme dans son article sur l'histoire de la littérature féminine russe, I. Savkina fait référence aux théoriciens américains, prêchant une différence radicale entre le sujet masculin et le sujet féminin : « Au lieu d'un *Je* entier et représentatif de l'autobiographie masculine traditionnelle, nous rencontrons déjà depuis plusieurs siècles la manifestation d'une "subjectivité non-représentative, dispersée, refoulée"¹⁴⁴ ». Donc, nécessairement, le sujet qui écrit est un sujet spécifiquement féminin – radicalement différent du sujet masculin – qui, comme nous le dit l'auteure du livre, se forme au croisement de plusieurs chemins :

для меня существенно важным является представление о том, что « женский субъект » создается *на пересечении многих факторов*; что национальный, социальный, культурный, религиозный факторы существенным образом влияют на гендер и способы его выражения в тексте¹⁴⁵.

¹⁴² « гендерно чувствительные женщины », « затрагивали проблемы социокультурного осуществления половой роли, размышляли о возможностях женской идентификации ». M. Mihajlova, « *Ženšiny-dramaturgi Serebrânogo veka* », dans *Konstantin Bal'mont, Marina Cvetaeva i hudožestvennye iskanîâ XX veka*, Ivanovo, 2004, p. 218.

¹⁴³ I. Savkina, *Razgovory s zerkalom i s zazerkal'em : avtodokumental'nye ženskîe teksty v russkoj literature pervoj poloviny XIX veka*, Moskva, NLO, 2007, p. 55.

¹⁴⁴ « Вместо целостного и репрезентативного Я традиционной мужской биографии, в женских текстах уже на протяжении нескольких веков мы встречаем проявление "нерепрезентативной, рассыпанной, вытесненной субъективности" ». *Ibid.*, p.46. Il s'agit de l'introduction pour le livre *Life/Lines : Theorising Women's Autobiography* (Ithaca, Cornell University Press, 1988) écrit par B. Brodzki et C. Schenck.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 54.

Autrement dit, dans le domaine de l'écriture, l'acte d'écrire est examiné par le biais de la théorie féministe de la subjectivation, le sujet naissant à l'intersection de nombreux facteurs sociaux-culturels (sociologie, culturologie, religion, littérature) :

Подытоживая, можно констатировать, что главное значение феминистской теории субъективности для гендерной теории субъекта в целом заключается в том, что она впервые в философии и философской антропологии выделяет в качестве *основной* характеристики субъекта характеристику гендера, вводя тем самым в современную философскую эпистемологию критерий гендерной специфичности субъектов знания¹⁴⁶.

Si l'analyse historique nous paraît tout à fait pertinente et convaincante pour la relecture des textes de femmes écrivains, l'élaboration d'un sujet (de l'écriture) spécifiquement féminin, d'une *sujette*¹⁴⁷, pour reprendre le terme d'Henri Meschonnic, opposé au sujet masculin, et qui naît au carrefour de plusieurs disciplines appartenant aux sciences humaines nous paraît plus problématique. En effet, et nous retrouvons ici les interrogations formulées plus haut, qui écrit ? Quelles voix sommes-nous censés entendre : des voix au masculin, des voix au féminin, ce *e* muette qui parle ? La théorie de genre de la subjectivation, est-elle la plus appropriée pour cerner la spécificité des actes langagiers dans le domaine littéraire ?

En ce qui concerne les thèses de doctorat consacrées à l'exploration du XIX siècle russe, nous pouvons citer les recherches effectuées par Olga Penzina (*La Prose féminine de la deuxième moitié du XIXe siècle : du côté du genre*, 2009) et Natalia Tchouprinova (*La créativité féminine pendant la "période d'almanachs" de la littérature russe*, 2017). O. Penzina continue le travail entamé par I. Savkina et procède à l'analyse des écrits des auteures méconnues et oubliées de la deuxième moitié du XIXe siècle, comme Marko Vovtchok, Lidia Veselitskaïa (Mikoulitch), Anastassia Verbitskaïa, Youlia Zhadovskaïa, Nadezhda Khvochtchinskaïa, en opposant la vision masculine et féminine du monde et en mettant l'accent sur la spécificité de l'écriture féminine :

Специфика женского творчества репрезентирует особую художественную картину мира с кардинальными отличиями от

¹⁴⁶ I. Žerebkina, *op.cit.*, p. 18.

¹⁴⁷ H. Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995, p. 308.

мужского миропонимания, и это, естественным образом, predeterminedо биологическими, психологическими, социальными особенностями женского отношения к жизни, к реальности, к самой себе и, как следствие, к самовыражению и самодостаточности¹⁴⁸.

Quant à N. Tchouprinova, elle aussi souhaite réhabiliter les noms des femmes auteures qui publiaient leurs textes dans les almanachs de Moscou et de Saint-Pétersbourg dans les années 20-30 du XIX siècle. Comme sa collègue, elle étudie bel et bien les « particularités de la poésie et de la prose féminine¹⁴⁹ ».

Comme nous pouvons le voir, l'héritage des études de genre anglo-américaines des années 1980, avec leur intérêt prononcé pour l'expérience, la subjectivation et le langage féminins, apparaît comme une approche dominante dans les études littéraires russes. Même si elle permet de réhabiliter plusieurs auteures, elle n'échappe pas à l'essentialisation et cantonne l'œuvre des femmes au périmètre bien délimité des caractéristiques spécifiquement féminines. Existe-t-il une autre voie d'exploration possible ?

1.2.2.2. Kirsti Ekonen : création féminine à l'époque symboliste

Kirsti Ekonen se penche sur l'étude des « représentantes de la culture élitaine¹⁵⁰ », à savoir sur des femmes écrivains de la période symboliste peu connues, à l'exception de Zinaïda Guippius. Elle analyse ainsi les textes de Ludmila Vilkina, Poliksena Solovieva, Nina Petrovskaja, Zinaïda Guippius et Lidia Zinovieva-Annibal. L'objectif principal est l'étude de la transformation du statut historico-littéraire de ces femmes : il s'agit de les peindre non en tant que muse, victime et objet, selon le modèle de genre en œuvre à l'époque, mais comme véritable « sujet du travail artistique¹⁵¹ » à part entière. Dans son livre, la chercheuse montre que ces auteures symbolistes devraient être perçues comme créatrices autonomes, indépendantes des liens qui les rattachaient aux poètes et écrivains

¹⁴⁸ O. Penzina, *Ženskaja proza vtoroj poloviny XIX veka : gendernyj aspekty avtorstva*, abrégé de thèse, Moskva, 2009, p. 7.

¹⁴⁹ « особенности женской поэзии и прозы ». N. Čuprinova, *Ženskoe tvorčestvo v "almanašnyj period" russkoj literatury*, abrégé de thèse, Moskva, 2017, p. 3.

¹⁵⁰ « представительницы элитной культуры ». K. Ekonen, *Tvorec, sub"ekt, žensina. Strategii ženskogo pis'ma v russkom simvolizm, op.cit.*, p. 24.

¹⁵¹ « субъект творчества ». *Ibid.*, p. 10.

connus de l'époque (par exemple, Nina Petrovskaja a toujours été considérée comme une des muses de Valéry Brioussov, tandis que Lidia Zinovieva-Annibal était l'épouse de Viatcheslav Ivanov). Il ne suffit plus, en parlant de l'héritage littéraire de ces femmes auteurs, de faire référence au canon littéraire établi, mais d'examiner leurs écrits comme le produit d'« auteurs autonomes¹⁵² ».

De nouveau, la question de la subjectivation artistique occupe une place importante dans la réflexion sur le statut des femmes auteurs :

С точки зрения авторов-женщин, подчеркнутая маскулинность творческого субъекта и феминность творимого произведения создали условия, которые требовали определенных стратегий, способствующих выходу из позиции пассивного объекта, который творческий субъект мог одухотворять, трансформировать или раздвигать, освобождать от оков и вуали¹⁵³.

De nouveau, K. Ekonen puise dans les études de genre des outils d'analyse – cette fois-ci avec le renvoi aux travaux de Julia Kristeva – afin d'examiner les étapes de la construction du sujet du travail artistique et de contribuer à la relecture des auteures en question :

Конструирование субъекта и авторства является, безусловно, социальным и психологическим процессом. / Я предлагаю читателям воспринимать данное исследование как этюд о функционировании гендера в области эстетики и социальных практик, точнее – в области конструирования творческого субъекта¹⁵⁴.

Encore une fois, le sujet en œuvre est un sujet socio-psychologique, ancré dans la bipolarisation du masculin et du féminin, qui s'épanouit, s'émancipe et s'affirme dans l'acte d'écrire.

Comme nous pouvons le constater, nombreuses sont les chercheuses qui travaillent sur la réhabilitation, la relecture et la redécouverte des auteures inconnues et oubliées afin de les réinscrire dans l'histoire de la littérature russe ; ces objectifs sont atteints par

¹⁵² « самостоятельные авторы ». *Ibid.*, p. 10.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 19, p. 26 respectivement.

l'intermédiaire des études de genre avec leurs instruments propres. Chaque fois il s'agit de réfléchir sur les stratégies d'émancipation artistique des femmes, en mettant en lumière le point de vue féminin sur les processus créatifs, et en faisant entendre d'autres voix, négligées, que celles des valeurs androcentriques.

1.2.2.3. Olga Demidova : filles d'émigration

Olga Demidova est l'une des rares chercheuses à appliquer les procédures d'analyse des études de genre à la (re)lecture de l'héritage littéraire des filles d'émigration. Depuis de nombreuses années elle étudie et réédite, de façon méticuleuse et continue, les textes des femmes écrivains de l'émigration. Comme O. Demidova se consacre à l'exploration approfondie de la question qui nous intéresse, nous souhaitons examiner plus en détail ses travaux.

Cette chercheuse a écrit plusieurs livres sur l'émigration russe à l'étranger (nous ne citons que *Métamorphoses en exil : le quotidien littéraire de la Russie hors frontière* (2003) ainsi que *Exil en tant que mission : esthésis et éthos de l'émigration russe* (2015)) ; elle est également l'auteure d'un nombre important d'articles examinant le statut socio-culturel des filles d'émigration. Ne mentionnons que quelques articles : « Les "Filles d'émigration" et le canon littéraire de la Russie hors frontière » (2000), « La prose féminine et le grand canon littéraire de la Russie hors frontière » (2003), « Les "Filles d'émigration" parlent d'elles-mêmes. Variantes de destins » (2008), « Ecrivaines de l'émigration russes : doublement étrangères » (2008, 2015).

Dans tous ces articles, il existe un noyau théorique invariable, développé différemment dans chaque texte. De nombreux arguments puisent leur valeur dans le couple binaire masculin/féminin qui engendre plusieurs dichotomies : communication littéraire masculine/communication littéraire féminine ; expérience masculine/expérience féminine ; interprétation et lecture masculines/interprétation et lecture féminines. Les grands axes de recherche convergent vers les notions suivantes : marginalisation (de la production littéraire des femmes), canon littéraire (absence de la production des femmes du canon littéraire), expérience (féminine qui n'est pas prise en considération par la tradition).

Du point de vue socio-culturel, le travail littéraire des femmes écrivains de l'émigration lui apparaît comme quadruplement marginal dans le cadre des oppositions littérature de la métropole/littérature de l'émigration ; littérature masculine/littérature féminine ; littérature

de la génération des aînés/littérature de la jeune génération ; littérature du centre/littérature de la périphérie :

Женская литература в эмиграции оказалась в положении многоуровневой маргинальности. Прежде всего, как литература эмигрантская, т.е. маргинальная по отношению к литературе метрополии и страны проживания, и как собственно женская – по отношению к мужской эмигрантской литературе; в свою очередь литература молодого поколения была маргинальна по отношению к литературе поколения “отцов”. [...]. Наконец, существовала и маргинальность по географическому признаку: первую строку в эмигрантской географической табели о рангах занимал Париж, за ним следовали Берлин и Прага¹⁵⁵

Du point de vue de la valeur et du statut littéraires, les œuvres des femmes écrivains de l'émigration, notamment des filles d'émigration, font rarement partie du canon littéraire. Pour plusieurs raisons. Tout d'abord, selon la chercheuse, la tradition littéraire ainsi que le canon littéraire se forment dans le champ de la communication littéraire masculine qui rejette et stigmatise les femmes auteures. Afin d'appuyer sa réflexion, Olga Demidova fait référence au travail de recherche précédemment cité et élaboré par Renate von Heydebrand et Simone Winko, examinant la discrimination des femmes écrivains par le canon littéraire. La chercheuse russe retient plusieurs facteurs qui n'ont pas permis aux auteures de l'émigration de trouver leur place dans le canon littéraire russe : difficultés matérielles et pratiques ; méfiance et préjugés par rapport aux capacités féminines dans le domaine de l'écriture ; rejet de la production féminine ; dénigrement de la valeur et de l'intérêt des textes écrits par une femme ; fausse classification (les œuvres des femmes cantonnées aux genres marginaux et secondaires) ; canonisation d'un seul aspect du travail ou d'un seul texte signé par une femme ; négligence ou manque de la tradition artistique féminine¹⁵⁶.

A ce schéma universel¹⁵⁷, s'ajoutent des circonstances historiques particulières qui contribuent à la pétrification des critères du canon littéraire :

¹⁵⁵ O. Demidova, « Ženskaja proza i bolšoj kanon literatury russkogo zarubež'â », art. cité, p. 14.

¹⁵⁶ O. Demidova, « “Emigrantskie dočeri” i literaturnyj kanon russkogo zarubež'â », art. cité, p. 208-216.

¹⁵⁷ Voir l'affirmation d'Olga Demidova : « Литературная традиция и канон формируются в пространстве литературной коммуникации, традиционно складывавшейся в любой культуре как мужская сфера... ». O. Demidova, « Ženskaja proza i bolšoj kanon literatury russkogo zarubež'â », art. cité, p. 7. C'est nous qui soulignons.

В последнем случае литература становится самосознанием диаспоры, деятельность в поле литературы понимается как миссия, что оказывает определяющее влияние на формирование канона: более жесткими становятся критерии отбора и оценки, более выраженной опора на традицию, требование неукоснительно следовать ей, сохраняя “чистоту риз”, и пр.¹⁵⁸.

Cette citation nous paraît extrêmement importante, car elle annonce d'emblée un système de restrictions imposées aux textes des écrivains de l'émigration, fait penser à une grille de critères préétablis appliquée aux œuvres littéraires. Ce qui signifie qu'aux nombreuses exigences du canon littéraire de la « Grande » littérature russe s'ajoutent des circonstances historiques, qui rendent le système littéraire encore moins souple et résistant aux modifications.

Du point de vue philosophique, existentiel, l'expérience féminine n'est pas prise en considération, ce qui efface les traces écrites par les femmes auteurs de l'émigration :

Однако имена эти за редкими исключениями – мужские, что способствует представлению о литературе русского зарубежья как о литературе преимущественно “мужской”, т.е. созданной мужчинами и отражающей сугубо мужской опыт. / В результате лежащий в основе женского творчества опыт, маркированный как “другой” и не подлежащий оценке в рамках традиционного, т.е. мужского, опыта, ускользает от понимания критики и остается неучтенным и/или искаженным¹⁵⁹.

Dans cet article, « La prose féminine et le grand canon littéraire de la Russie hors frontière », nous retrouvons les notions de code, de structure, de système symbolique, d'interprétation et d'expérience propres à la critique féministe dans sa version anglo-américaine des années 1980. Ce n'est pas par hasard qu'Olga Demidova fait référence, entre autres, aux réflexions de A. Kolodny (« A Map of Reading : Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts », « Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism ») et J. Russ (*How to Suppress Women's Writing*) évoquées plus haut. D'ailleurs, Olga Demidova, Maria

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 15, p. 16 respectivement.

Mikhaïlova et Elena Trofimova étaient parmi les premières chercheuses russes à collaborer et à participer aux ouvrages collectifs en anglais¹⁶⁰.

Sans aucun doute, l'expérience (biologique, psychologique, sociale, historique) est une notion cruciale et tout à fait importante pour capter les différences entre les hommes et les femmes. Néanmoins plusieurs critiques féministes soulignent la fragilité théorique de la notion d'expérience qui uniformise, essentialise et oppose, de façon radicale, les hommes et les femmes. Ainsi Zherebkina conclut que :

...Сара Хардинг предлагает ввести в феминистскую теорию понятие «противоречивых идентичностей» и «противоречивых социальных позиций», потому что по ее мнению, не существует никакого «опыта» как такового, но только дискурсивное конструирование опыта на основе сложной и противоречивой опытной позиции. / Другими словами, сторонницы уникальности «женского опыта» упустили из виду тот факт, что сам «опыт» тоже является продуктом конкретного исторического развития¹⁶¹.

Et même si nous voulons éviter l'essentialisation et cantonner la notion d'« expérience féminine » à une période historique précise, nous ne réussirons pas à neutraliser complètement la vision essentialiste, car l'idée de l'expérience spécifiquement féminine sous-entend une expérience *autre*, comme l'affirme Olga Demidova dans l'extrait cité plus haut, et renvoie à la subjectivité féminine. En effet, cette expérience féminine *autre* est étroitement liée à la « structure de la subjectivité féminine¹⁶² » qui se constitue par opposition à la norme (masculine, traditionnelle). Comme nous le rappelle la philosophe féministe Irina Zherebkina, les théoriciens du concept de l'expérience *autre* s'inspirent du livre de Simone de Beauvoir *Le Deuxième sexe*, qui définit le féminin par le biais des notions d'identité et d'altérité : le féminin est toujours l'Autre, l'objet, par rapport à la notion transcendantale de phallus¹⁶³.

Ce schéma masculin/féminin, norme/dérive, système sujet-objet/sujet(te) féminin(e) est projeté dans le domaine littéraire afin d'éclairer la création féminine. Olga Demidova va jusqu'à postuler l'existence d'un lien, complexe et contradictoire, entre le volet socio-

¹⁶⁰ Voir le recueil collectif *Gender and Russian Literature*, *op.cit.*

¹⁶¹ I. Žerebkina, *op.cit.*, p. 245, p. 246 respectivement. Dans son livre *A History of Russian Women's Writing*, Catriona Kelly se montre extrêmement prudente quant à l'emploi du concept d'expérience. C. Kelly, *op.cit.*, p. 6.

¹⁶² « структура женской субъективности ». I. Žerebkina, *op.cit.*, p. 197.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 197.

historico-culturel de la vie d'une femme et ses choix littéraires (notamment formels, thématiques, stylistiques) :

Не менее очевидно, что, поскольку исторические обстоятельства, индивидуальные жизненные условия и возможности творческой самореализации и манифестации себя в культуре у представителей разных полов различны, различны и выбираемые теми и другими иерархии оценочных критериев, определяющие формальные, тематические, стилистические и др. параметры формируемого канона¹⁶⁴.

Dans le domaine littéraire, ce raisonnement peut conduire à des conclusions discutables. Ainsi Olga Demidova compare-t-elle les nouvelles et le roman *Prologue* de Galina Kouznetsova aux nouvelles et au roman *La vie d'Arseniev* d'Ivan Bounine : « l'expérience féminine décrite par une plume féminine » à « l'expérience masculine du représentant de la génération des aînés¹⁶⁵ ». La mise en italique de l'adjectif « féminin » est censée mettre en relief la spécificité ainsi que la différence radicale du travail littéraire de Kouznetsova. C'est bien la fameuse notion d'expérience (tant au niveau des rôles genrés qu'au niveau générationnel) qui sert de fondement pour la confrontation de ces textes littéraires.

En analysant l'étonnement de Kouznetsova face au comportement osé d'Olga Mechtcherskaïa¹⁶⁶, célèbre héroïne de la nouvelle « Le Souffle léger », O. Demidova constate la présence d'un « cas typique de l'incohérence ou de l'écart de genre » : « l'héroïne de Bounine est le reflet d'un regard masculin sur la femme, regard, qui incarne

¹⁶⁴ O. Demidova, « Ženskaâ proza i bolšoj kanon literatury russkogo zarubež'â », art. cité, p. 5. Une autre chercheuse, Svetlana Ohotnikova, est encore plus radicale dans ses affirmations: « Поскольку язык по своей природе не только антропоцентричен, но и андроцентричен, то есть отражает, прежде всего, маскулинный взгляд на мир, в связи с этим различие мужчины и женщины проявляется уже на языковом уровне: лексики (особенно словаря у мужчины и женщины), фонетики, морфологии, орфографии, синтаксиса [...]. В связи с этим закономерно выявление гендерного: мужского или женского стилей письма, которые обусловлены и биологическими, и социальными факторами, функциональной асимметрией мозга (ФАМ) и половым диморфизмом речевой деятельности ». S. Ohotnikova, « Gendernye issledovaniâ v literaturovedenii : problèmy gendernoj poèтики ». En ligne : http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gender_issledovaniija_v_literature.htm, consulté le 06.05.2018.

¹⁶⁵ « Женский опыт, описанный женским пером »; « мужской опыт представителя старшего поколения ». O. Demidova, « Ostavit' v mire pamât' o sebe ! », dans Galina Kuznesova, *Prolog, op.cit.*, p. 14.

¹⁶⁶ « Записи, в которых Кузнецова выражает несогласие с Буниным или сомнение в его правоте, сравнительно редки, – тем большего внимания они заслуживают [...]. Наконец, о « Легком дыхании »: « Меня в этом очаровательном рассказе всегда поражало то место, где Оля Мещерская весело, ни к чему, объявляет начальнице гимназии, что она уже женщина. Я старалась представить себе любую девочку-гимназистку, включая и себя, – и не могла представить, чтобы какая-нибудь из них могла сказать это ». *Ibid.*, p. 17.

les idées masculines et l'expérience masculine, ce qui, par conséquence, l'éloigne considérablement de la réalité¹⁶⁷ ».

De quelle réalité parle-t-on ? De la réalité historique et des normes éthiques du comportement d'une jeune fille noble dans la société ? D'un recueil de sentences à valeur morale ou d'un texte littéraire ? La question centrale, c'est que le texte de Bounine, appartenant au domaine littéraire et possédant sa poétique propre, en aucun cas ne peut être ramené à une quelconque « réalité » positive (psychologie, histoire). Olga Mechtcherskaïa, à la différence de Galina Kouznetsova, est un personnage « tissé » de mots et de phrases, c'est pour cette raison qu'elles ne peuvent pas être examinées au même niveau. D'ailleurs, la nouvelle de Bounine nous le dit clairement :

Девочкой она ничем не выделялась в толпе коричневых гимназических платьиц: что можно было сказать о ней, кроме того, что она из числа хорошеньких, богатых и счастливых девочек, что она способна, но шаловлива и очень беспечна к тем наставлениям, которые ей делает красная дама? Затем она стала *расцветать, развиваться не по дням, а по часам*. В четырнадцать лет у нее, при тонкой талии и стройных ножках, уже хорошо обрисовывались груди и все те формы, очарование которых *еще никогда не выразило человеческое слово*; в пятнадцать она слыла уже *красавицей*. Как тщательно причесывались некоторые ее подруги, как чистоплотны были, как следили за своими сдержанными движениями! *А она ничего не боялась — ни чернильных пятен на пальцах, ни раскрасневшегося лица, ни растрепанных волос, ни заголившегося при падении на бегу колена*. Без всяких ее забот и усилий и как-то незаметно пришло к ней все то, что так отличало ее в последние два года из всей гимназии, — изящество, нарядность, ловкость, ясный блеск глаз... *Никто* не танцевал так на балах, как Оля Мещерская, *никто* не бегал так на коньках, как она, *ни за кем* на балах не ухаживали столько, сколько за ней, и почему-то *никого* не любили так младшие классы, как ее¹⁶⁸.

L'utilisation de la formule du conte, évoquant la croissance magique, nous montre tout de suite que nous avons affaire à une héroïne littéraire singulière, hors du commun. De plus, sa singularité est soulignée par l'emploi des pronoms négatifs, ainsi que par la négation renforcée de la structure syntaxique « ni...ni ». Avec la poétique de la négation,

¹⁶⁷ « типичный случай гендерной несостыковки или зазора »; « героиня Бунина есть отражение мужского взгляда на женщину, воплощающего мужские представления и мужской опыт и в силу этого весьма далекого от действительности ». *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁸ I. Bunin, « Легкое дыhanie », dans I. Bunin, *Sobranie sočinenij v devâti tomah*, Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1966, t.4, p. 355-356. C'est nous qui soulignons.

Bounine crée un portrait presque apophtique d'Olga Mechtcherskaïa, insistant sur le fait qu'il est impossible de rendre de manière scripturale toute sa beauté et sa splendeur.

Comme le souligne Anna Lushenkova Foscolo, cette nouvelle de Bounine traduit une idée qui est très chère à son auteur, à savoir : « l'inscription du mystère de la sexualité dans l'agencement de l'Univers¹⁶⁹ ». « Le souffle léger » d'Olga continue à contaminer et à inspirer les gens même après sa mort, par son énergie et sa puissance vitale. Ce qui signifie que Bounine, tant au niveau poétique que sémantique, souhaitait faire passer un message tout autre que le simple regard voluptueux qu'un homme pose sur une femme¹⁷⁰.

Il faut dire qu'Olga Demidova travaille en tant que philosophe et met en avant le sujet de la philosophie dont une des caractéristiques principales est la différenciation sexuelle. Donc, il n'est pas étonnant que dans cette optique, les éléments socio-historiques et psychologiques l'emportent sur le domaine de la création littéraire et que l'écriture des femmes reste rattachée à ce que Nancy Hartsock a défini comme « feminist standpoint », « position socio-bio-géographique de la femme¹⁷¹ », qui influence et forge une hiérarchie de valeurs dans le domaine littéraire.

Afin de compléter le tableau et insister davantage sur le rôle de la psychologie et la différence sexuelle dans l'analyse des textes littéraires, nous souhaitons évoquer également le travail de la culturologue russe Ekaterina Nikolaeva. Elle décrit le processus de création en termes d'inconscient créatif (*tvortcheskoe bessoznatel'noe*) et de conscience de genre (*gendernoe samosoznanie*). Dans le cas de l'écriture au féminin, les deux composantes tendent vers la réalisation de l'archétype maternel dans le domaine culturel et littéraire, avec les caractéristiques qui lui sont propres : « force physique et morale, attention, abnégation, asexualité¹⁷² ». Comme nous pouvons le voir, même dans les années 2000, la chercheuse construit et défend l'Eternel féminin, hautement idéalisée, et l'abnégation féminine mis sur un piédestal par la culture, la littérature et la critique littéraire russe !

¹⁶⁹ A. Lushenkova Foscolo, « Eros des temps modernes : *Les Allées sombres* d'Ivan Bounine et *Lady Chatterley's lover* de D.H. Lawrence », dans *Revue de littérature comparée*, n°368, octobre-décembre 2018, p. 413.

¹⁷⁰ Il serait intéressant d'étudier le type littéraire de « femme fatale » dans la littérature de la fin du XIXe-début du XXe siècle. Nous pensons également à la nouvelle d'Aleksandr Kuprin « Natal'â Davydovna », dans laquelle la protagoniste est aussi douée d'une grande beauté et paraît avoir toutes les vertus et qualités qu'une femme puisse posséder. Voir également le chapitre « Les femmes fatales de la modernité » du livre de C. Géry *Crime et sexualité dans la littérature russe. A propos de la nouvelle de Nicolai Leskov Lady Macbeth du district de Mtsensk et de ses adaptations*, Paris, Honoré Champion, 2015.

¹⁷¹ « социо-био-географическая позиция женщины ». I. Žerebkina, *op.cit.*, p. 244.

¹⁷² « физическая и нравственная сила, забота, жертвенность, асексуальность ». E. Nikolaeva, *Arhetipičeskaâ informativnost' ženskogo literaturnogo tvorčestva v Rossii*, Saransk, Ruzaevskij pečatnik, 2008, p. 23.

De plus, c'est bien la différence psychologique et sexuelle qui guide et détermine les choix poétiques des femmes :

Психологическое единство, присущее женской половине человечества, неизбежно проявляется и в творчестве (в стиле, выборе тем, сюжетов, языковых средств и т.п.), что, в свою очередь, дает основания правомерности существования женской литературы¹⁷³.

Ainsi, en partant des notions clés telles que l'expérience / la subjectivation féminines et l'archétype maternel, les deux chercheuses arrivent-elles à la même conclusion : la psychologisation et l'essentialisation du sujet de l'écriture au féminin (style et procédés stylistiques, thèmes, lexique spécifiquement féminins).

Dans cette optique, comment devons-nous lire l'héritage littéraire des filles d'émigration ? En respectant cette logique, nous devrions nous appuyer sur les dichotomies expérience féminine/expérience masculine, psychologie féminine/psychologie masculine, sujet féminin/sujet masculin. Nous ne pouvons pas négliger non plus le contexte socio-historique dans lequel travaillent les femmes, leurs conditions de vie personnelles, leurs traumatismes et difficultés...

1.2.3. A la recherche du sujet : sujet féminin ou sujet de l'écriture ?

Pourrions-nous donc imaginer un sujet autre que le sujet féminin/masculin, celui de la subjectivation de genre¹⁷⁴, qui s'épanouit et s'affirme au croisement des critères de classe, de famille et d'âge, des critères nationaux ou raciaux ?

En effet, il existe plusieurs types de sujet, comme le remarque le philosophe et historien Pascal Michon :

Non seulement il y a une multiplicité de types de sujet (le sujet de la langue, le sujet de l'énonciation, le sujet conscient, le sujet de la psychanalyse, le sujet historique, le sujet de la science, le sujet du droit, le

¹⁷³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁷⁴ Comme le souligne Irina Žerebkina : «Основной характеристикой *гендерной субъективности* как новой предметной области философской антропологии является то, что критерий сексуального (или гендерного) различия признается *ведущим* в структуре субъективности ». I. Žerebkina, *op.cit.*, p. 10.

sujet du poème etc.), mais chacun de ces sujets est soumis à des discontinuités et à une instabilité permanente¹⁷⁵.

Il est bien connu que les écrivains eux-mêmes réfléchissent sur la nature, mystérieuse, du sujet de l'écriture, à commencer, par exemple, par cette fameuse découverte de Marcel Proust qui dit : « un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices¹⁷⁶ ». Des dizaines d'années plus tard, la pensée de Ludmila Petrouchevskaïa sur la séparation de la personnalité (identité socio-psychologique) de l'écrivain de son œuvre fait écho à l'intuition de Proust : « L'homme en général est pitoyable et soumis, tel un esclave, à ses instincts, or l'écrivain paraît d'un autre endroit. On dit que c'est le cœur¹⁷⁷ ».

Nathalie Sarraute, un des piliers du « nouveau roman » français, essaie de cerner un sujet de l'écriture « unisexe », asexué, elle proteste contre le sujet d'écriture ouvertement féminin. Dans son interview avec J.-L. Jeannelle, Jean-Yves Tadié, professeur émérite de littérature française et ami de Nathalie Sarraute, avoue : « J'en avais discuté avec ma grande amie Nathalie Sarraute, qui disait : “Quand j'écris, je ne suis ni homme ni femme” »¹⁷⁸. Tout comme Annie Ernaux, auteure qui aborde des questions « féminines » par excellence (avortement, relation mère/fille, dépendance affective d'un homme), et qui écrit :

Quand je me suis mise à écrire, je n'ai pas eu l'impression d'écrire avec ma peau, mes seins, mon utérus mais avec ma tête, avec ce que cela suppose de conscience, de mémoire, de lutte avec les mots ! Je n'ai jamais pensé, voilà, je suis une femme qui écrit. Je ne suis pas une femme qui écrit, je suis quelqu'un qui écrit¹⁷⁹.

¹⁷⁵ P. Michon, *Éléments d'une histoire de sujet*, Paris, Kimé, 1999, p. 191.

¹⁷⁶ M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2006, p. 127.

¹⁷⁷ « Человек вообще жалок и рабски подвержен своим инстинктам, а писатель образуется из другого центра. Считается, что это сердце ». « Lûdmila Petruševskaâ : perpetuum mobile », interview donnée à Sergej Kolesov en 2013. En ligne : <http://offtherec.org/lyudmila-petrushevskaya>, consulté le 15.05.2018.

¹⁷⁸ J.-L. Jeannelle, « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », entretien avec J.-Y. Tadié, dans *Fabula LHT*, n°7, avril 2010. En ligne : <http://www.fabula.org/lht/7/tadie.html>, consulté le 15.05.2018. N. Sarraute en parle également avec Simone Benmussa (*Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Tournai, 1999).

¹⁷⁹ A. Ernaux, *Le Vrai lieu*, Paris, Gallimard, 2014, p. 57. Nous pensons, par exemple, à ses textes intitulés *L'Événement* (2000), *Une Femme* (1988), *Passion simple* (1991).

Oui, bien sûr, avec Olga Demidova, et la critique féministe anglo-américaine des années 1980 de façon générale, on doit absolument parler d'une condescendance (affirmée) vis-à-vis des femmes, de la marginalisation de leur statut artistique, ainsi que de l'oppression et de l'étouffement de leur liberté créative. En ce qui concerne l'émigration russe, nous trouverons plusieurs confirmations de cette situation dans les journaux intimes et mémoires des émigrées. Nous pensons notamment au journal d'Irina Knorring qui écrivait :

Достаточно мне было раскрыть сегодня газету (нарочно не торопилась), чтобы расстроиться на весь день. Первое, что мне бросилось в глаза, – подпись: Илья Голенищев-Кутузов. Первый раз прислал и совсем ведь недавно, а мои – сотрудника с 24-го года – лежат. Потом объявление «Современных записок»: стихи Адамовича, Поплавского, Терапиано и Кутузова. Я пришла в комнату и заплакала. А Кутузов нажил себе врага. Воображаю торжество Юрия: «Видала? Кутузов-то! Вот молодец, Илья, пробился-таки!»

А у меня чувство, будто я оплеуху получила¹⁸⁰.

Ce qui attriste et froisse Knorring, c'est un certain mépris vis-à-vis du travail littéraire au féminin : le fait que parfois des rédacteurs préfèrent publier les poèmes des auteurs peu connus et négligent les textes des auteurEs expérimentées, ayant déjà des publications.

Nous voulons citer également un autre extrait de ses journaux, cette fois-ci de portée plus générale :

¹⁸⁰ I. Knorring, *Povest' iz sobstvennoj žizni. Dnevnik*, Moskva, Agraf, 2013, t.1, p. 207. « Казалось, могла бы гордиться своим замечательным Софиевым, а мне вот оно портит настроение. Меня не только загоняют на задний план, – я сама себя замалчиваю, уйду из строя. Юрий этого не замечает. Юрий сейчас слишком занят собой, слишком “польщен” ». *Ibid.*, p. 220. A lire également dans le journal de Galina Kuznecova ce passage: « Алданов сказал о нем [о художнике – Ю.М.-С.], что сейчас мода на него в мире необыкновенная и фотография с его портрета, приложенная к переводу моей книги, могла бы иметь для меня большое значение ». G. Kuznecova, *Grasskij dnevnik*, Sankt-Peterburg, Mir, 2009, p. 158. Cette citation montre clairement que les éléments extralittéraires, comme le portrait de la femme écrivain exécuté par un peintre connu et à la mode, jouent un rôle non négligeable dans la reconnaissance de la valeur d'un livre. Ce qui compte ici, c'est non seulement la renommée du peintre, mais aussi la jeunesse et le charme de Kuznecova. Ou encore cette anecdote racontée par Odoevceva : « Мережковский даже заявил на последовавшем после вечера “О любви” “воскресенье”, что речь “Одоевцевой была лучше всех”. Что, конечно, никак не соответствовало истине. Просто он был удивлен, что и я могу что-то сказать, что-то соображаю. Моя внешность и мой тогдашний легкомысленный вид как будто противоречили этому ». I. Odoevceva, *Na beregah Seny*, Sankt-Peterburg, Lenizdat, 2014, p. 66. De nombreux exemples sont également répertoriés dans l'article précédemment cité d'Olga Demidova « “Emigrantskie dočeri” i literaturnyj kanon russkogo zarubež'â ».

Каждый раз теперь, когда я вижу маленьких девочек, мне становится их жалко. потому что теперь я знаю, с каким недоброжелательством, особенно отцами, встречается рождение девочек. Раньше я этого просто не замечала, не останавливалась на этом, а теперь знаю это по Maternité и по словам многих знакомых. В этом я вижу недостаток человеческого отношения и уважения к женщинам. Небось, сами липнут к женщинам почем зря, а как воспитывать, так нет, давай “человека”. Женщинам это всегда должно быть обидно...¹⁸¹.

Cette réflexion, déclenchée par son séjour dans une maternité suite à la naissance de son fils, témoigne ouvertement d'un déséquilibre dans les relations homme/femme. La situation est bien paradoxale : les hommes profitent bien des charmes et multiples qualités des femmes, mais, en même temps, préfèrent les garçons aux filles, en méprisant et dévalorisant les qualités proprement « féminines¹⁸² ».

Marina Tsvetaeva, elle aussi, se rend compte de ce déséquilibre et pense à la solidarité féminine, à la fraternité féminine – la « sororité » comme nous pourrions le dire aujourd'hui. Elle manifeste son soutien à Véra Mouromtseva-Bounina et lui adresse toute son admiration à l'occasion de l'attribution du prix Nobel à Ivan Bounine : « Premier prix Nobel noblesse persévérance féminine ». Et encore :

Вера, это были слезы больше чем женского сочувствия: *fraternité na женский лад* – восхищения – сострадания (я ведь знаю, как в жизни *все иначе*) – глубочайшего удовлетворения – упокоения – и чего-то бесконечно-большого и *совсем* несказанного¹⁸³.

Ce qui est très intéressant dans ce bref télégramme envoyé par Tsvetaeva à Bounina, c'est le fait qu'elle ne félicite pas Bounine, mais bel et bien sa femme de l'attribution du « prix Nobel noblesse persévérance féminine ». C'est le prix de Bounina aussi bien que celui de Bounine. Le génie littéraire de l'un égale la fidélité et la patience de l'autre. Nous pouvons, bien évidemment, évoquer les relations tendues que Tsvetaeva entretenait avec Bounine, et les liens d'amitié qui l'attachaient à Bounina. Cependant, il nous paraît

¹⁸¹ I. Knorring, *op.cit.*, p. 203.

¹⁸² « Я и эгоистка, и глупенькая “типично-женщина”, и ограничена, и не вижу и не хочу видеть дальше своего носа ». L'expression citée entre guillemets (femme type) appartient au mari d'Irina Knorring. *Ibid.*, p. 232.

¹⁸³ M. Cvetaeva, *Pis'ma 1933-1936, op.cit.*, p. 145 (pour les deux citations).

important d'insister sur le fait que Tsvetaeva généralise et parle de la vie de tous les jours, invisible et cachée, des femmes de façon générale, du monde féminin, de « l'Anonymat féminin », comme elle le dit si bien dans la citation mise en exergue pour cette partie. La précision évoquée entre parenthèse – « je sais, combien dans la vie *tout est différent* » – ainsi que la mise en relief sémantique et typographique renvoient non au domaine littéraire, mais aux sacrifices invisibles de la vie des femmes, au sort commun qui leur est réservé.

C'est aussi, peut-être, pour cette raison qu'elle lit (pour la première fois en 1930) et relit la trilogie de Sigrid Undset *Kristin Lavransdatter* (1920-1922), en affirmant que c'est « le meilleur livre qui ait été écrit sur le lot féminin¹⁸⁴ », et que même la vie d'Anna Karenina n'est qu'un simple épisode à côté de cette épopée. En effet, en 1932 et en 1934, elle continue d'insister sur le fait qu'elle vit et revit la vie de cette femme¹⁸⁵, que, depuis son enfance, c'est un des rares livres qui l'enchantent et l'absorbent complètement, et qu'elle éprouve un besoin absolu de l'acheter pour l'avoir dans sa bibliothèque. Sa passion s'explique par le fait qu'il s'agit du « monde merveilleux des femmes » et que le livre d'Undset est un « exemple du courage féminin¹⁸⁶ ».

Lina Kertman, spécialiste de l'œuvre de Tsvetaeva et l'auteure d'un livre consacré à Marina Tsvetaeva lectrice de Sigrid Undset, remarque que le langage d'Undset « est alourdi par les détails du quotidien de la vie matérielle d'une femme, d'une mère¹⁸⁷ », d'une maîtresse de la maison ; que ce livre décrit très précisément tous les travaux ménagers, accomplis par Kristin, ses accouchements et les maladies des enfants, les problèmes de santé féminins. Ainsi, pouvons-nous supposer que Tsvetaeva reconnaît et se reconnaît dans les tableaux détaillés de la vie d'une femme et rend hommage à ce monde. Comme nous le savons, elle aussi consacrait la plus grande partie de son temps aux tâches ménagères, à sa famille et à ses enfants. Donc, avec ses quelques mots adressés à la femme de Bounine, elle proclame son appartenance au monde féminin.

En même temps, cela ne veut pas dire que c'est la description et la promotion de cette facette de la vie des femmes qui l'intéresse dans le domaine littéraire. Il faudrait séparer les conditions, socio-culturelles et historiques, du travail littéraire produit par des femmes, de

¹⁸⁴ «Лучшее что написано о женской доле». М. Cvetaeva, *Pis'ma 1928-1932*, Moskva, Ellis Lak, 2015, p. 389.

¹⁸⁵ «Читала я трилогию два года с лишним назад, *жила* ее ». *Ibid.*, p. 531; « С собой взяла Kristin Lavrinstitochter, к<ото>ую перечитываю каждое лето, – вот уже пятый раз. Т.е. пятый раз живу ее жизнь». М. Cvetaeva, *Pis'ma 1933-1936, op.cit.*, p. 281.

¹⁸⁶ « чудесный женский мир », « образец женского мужества ». М. Cvetaeva, *Pis'ma 1933-1936, op.cit.*, p. 165, 567 respectivement.

¹⁸⁷ « полон отяжеленно вещественных подробностей бытовой жизни женщины, матери...». L. Kertman, *Duša, rodivšaâsâ gde-to. Marina Tsvetaeva i Kristin, doč' Lavransa*, Moskva, Vozvrašenie, 2016, p. 8.

la réflexion sur l'écriture, notamment sur le sujet de l'écriture. Même si le statut socio-littéraire des femmes écrivains n'était pas le même au début du XXe siècle et dans les années 1990-2000, à l'aube du XXIe siècle, Marina Tsvetaeva affirmait déjà dans son article sur Valéry Briousov : « Dans l'art, la question féminine n'existe pas ; il existe des réponses féminines aux questions humaines¹⁸⁸ ... ». C'est ici que nous retrouvons le sens de la réplique indignée de Christine Angot, que nous avons citée au tout début de cette première partie : on ne s'affirme pas dans le domaine littéraire en tant que femme, mais en tant que sujet de l'écriture...

Nous savons bien que les conditions de vie et de travail de Marina Tsvetaeva étaient épouvantables (elle n'arrêtait pas d'en parler dans sa correspondance) ; elle et sa famille se trouvaient dans une situation précaire et misérable, à tel point qu'un comité de soutien (financier) de Tsvetaeva a été mis en place. Pourtant, aujourd'hui nous savons qu'avec Tsvetaeva nous avons affaire à un très grand poète et écrivain. Comme le remarque J.-Y.Tadié : « toutes les femmes qui avaient une grande œuvre à écrire l'ont écrite¹⁸⁹ ».

Oui, bien sûr, ce sont des femmes qui écrivent (identité sociale), avec leurs visions du monde, mais l'essentiel, selon Tsvetaeva, ce n'est pas de s'affirmer en tant que femme dans et par l'écriture (identité de genre, émancipation, lutte pour les droits de femmes) : il s'agirait plutôt de l'évocation et de l'analyse des questions propres à tout un chacun, élaborée par une personne (homme, femme) qui écrit¹⁹⁰. Ce n'est par hasard que dans le troisième chapitre du même texte, intitulé « Soirée de poétesses », Tsvetaeva évoquait cette pensée, simpliste et fautive, de Briousov, selon laquelle les femmes n'écriraient que sur l'amour et la passion. C'est pour cette raison que toutes les femmes qui écrivent des poèmes sont poétesses. Et pas poètes. Nous savons bien que Tsvetaeva réclamait le droit des femmes à écrire, à être entendues. Mais, selon son engagement éthique et poétique, comme nous le verrons plus tard, il ne fallait pas établir des classifications rigides (hommes/femmes, actions d'éclat/amour-passion), ni préférer, comme elle le disait, « tout ce qui peut être exprimé en chiffres et en cases »¹⁹¹, le secret de chaque œuvre étant dans la dé-mesure, dans l'absence de mesures-critères préétablis.

Sans aucun doute, cette question, très vaste et complexe, mériterait toute une étude et une attention particulière, mais ce qui nous intéresse dans ces réflexions des écrivains, c'est

¹⁸⁸ M. Tsvetaeva, « Soirée de poétesses », dans Marina Tsvetaeva, *Prose autobiographique. Œuvres*, Paris, Seuil, 2009, t.1, p. 456.

¹⁸⁹ J.-L. Jeannelle, « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », entretien avec J.-Y.Tadié. En ligne : <http://www.fabula.org/lht/7/tadie.html>, consulté le 15.05.2018.

¹⁹⁰ Sur la modernité et la valeur d'un texte littéraire selon Marina Tsvetaeva, voir *infra*, p. 90-94, p. 140-142.

¹⁹¹ M. Tsvetaeva, « Soirée de poétesses », dans Marina Tsvetaeva, *Prose autobiographique, op.cit.*, p. 456.

le fait que la question « qui écrit ? » semble être primordiale et la réponse est moins évidente que l'on ne le croit.

Nombreux sont les chercheurs qui se penchent sur la question de la subjectivation dans et par l'écriture. Ainsi, Marcelle Marini, qui réfléchit sur la lecture « des textes de femmes occultés ou marginalisés¹⁹² » (se) pose-t-elle des questions d'une grande importance : qui écrit quand on écrit ? Qui lit quand on lit ? Quels sont les rapports entre l'imaginaire, le corps et le langage quand on écrit ? Le titre de l'article lui-même révèle le nœud théorique en question : comment penser le rapport genre/genre humain ? Voici une de ses réflexions :

Ce que je voudrais souligner, c'est que si ces auteures sont des femmes et écrivent, comme tout écrivain, à partir de leurs expériences, on ne peut pas les identifier – c'est-à-dire les limiter – à leur seule appartenance sexuée, ni elles ni leurs œuvres, et que leur lectorat n'est pas voué à être *spécifiquement* féminin¹⁹³.

Ainsi voit-elle le critère de la différenciation sexuelle comme limitant l'identité créatrice d'une femme écrivain, la cantonnant à un domaine construit sur des critères préétablis (expérience féminine, lecture féminine, sujet féminin). Marcelle Marini rejoint ici la pensée de Marina Tsvetaeva selon laquelle lorsqu'une femme écrit, elle parle à tout le monde, donne une réponse singulière à une série de questions qui touchent tout un chacun.

Un autre chercheur, le célèbre linguiste, théoricien de la littérature, poète et traducteur Henri Meschonnic critique, de façon ironique, le concept de sujet féminin de l'écriture (la *sujette*) en évoquant « une forme particulière de biologisation du sujet », « une féminisation, sinon même un matriarcat du sujet », « une sexualisation de la pensée et de l'écriture » : « Mettre un sexe au sujet, au rythme, ou à la nature n'a pas de sens si chacun est une découverte ou une invention de son propre rythme¹⁹⁴ ». Ecrivons-nous comme un homme ? Ecrivons-nous comme une femme ?

¹⁹² M. Marini « Entre genre (gender) et genre humain, quels rapports ? », dans *Le Genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 137.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 142. A comparer avec sa réflexion sur l'écriture des femmes : « I believe it is very very important for women to come to the point where their specificity fades into the background and where they use their experience and what they have to say to communicate to everyone and not to play the role of a woman » (traduit du français en anglais par A.M.Menke). *Yale French Studies, The Politics of Tradition : Placing Women in French Literature*, Yale University Press, n°75, 1988, p. 252.

¹⁹⁴ H. Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet, op.cit.*, p. 308, p. 333, p. 338 respectivement.

Tout au long de sa vie Meschonnic a théorisé et défendu le sujet spécifiquement littéraire, propre à la création littéraire, qui est celui du sujet du poème : « Mais dans le poème, c'est la subjectivation du langage qui est le sujet. A lire allégoriquement. Par la valeur¹⁹⁵ ». La notion de poème doit être comprise au sens large du terme : il s'agit de la création littéraire de façon générale, tous genres confondus :

penser au sens d'inventer de la pensée, c'est s'inventer soi-même par cette invention de pensée. Ce qui, aussitôt, retrouve le poème au sens où je définis le poème comme l'invention d'une forme de vie par une forme de langage et l'invention d'une forme de langage par une forme de vie¹⁹⁶.

Dans le domaine littéraire, à la subjectivation de genre Henri Meschonnic oppose la subjectivation du langage. Selon la théorie de Meschonnic, pour parler du système de valeurs d'un texte littéraire, il ne faut pas faire référence au « feminist standpoint » qui formerait une grille d'évaluation de critères littéraires ancrés dans l'expérience féminine, dans l'être-femme, le véritable sujet en action étant le langage qui renouvelle les modes de lire, de comprendre et d'écrire.

Ce qui signifie que, pour l'analyse des textes des filles d'émigration, nous pouvons appliquer d'autres outils que celui d'expérience et de psychologie qui caractérisent le sujet féminin. Nous pouvons faire référence au sujet de l'écriture tout court, qui ne s'appuie pas sur la différence des sexes. Ce constat est d'autant plus important que de nos jours l'héritage littéraire des filles d'émigration, pour une large part, est lu par Olga Demidova par le biais des instruments appartenant à l'anthropologie philosophique et des études de genre. Certes, les études de genre peuvent avoir recours à l'analyse littéraire des textes. Simplement, souvent, il s'agit de la subjectivation de genre et du sujet féminin, et non de la subjectivation plus spécifiquement littéraire, poétique.

Pour conclure, on peut dire que les études de genre apparaissent comme un outil de recherche privilégié quant à l'étude et à la relecture des textes littéraires créés par des femmes écrivains méconnues, marginalisées et oubliées. Cette approche met en relief la

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹⁹⁶ H. Meschonnic, « Oui, qu'appelle-t-on penser ? », dans *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Paris, In Press, 2005, p. 257. A lire également cette définition de la notion de sujet du poème : « Sujet défini non comme un énonciateur au sens de la langue, grammaticalement [...], mais pour désigner la subjectivation maximale d'un discours. Ce que j'appelle le sujet du poème. Sujet spécifique ». H. Meschonnic, *Poétique du traduire, op.cit.*, p. 25.

force destructrice et oppressive du canon littéraire et permet de mettre en valeur le projet créatif personnel de la femme auteur en question.

Cependant, malgré toutes les découvertes et toutes les heureuses trouvailles faites par certaines spécialistes des études de genre, il est à ne pas négliger la facette essentialiste, voire quelque peu militante, de cette approche dans sa version russe. En effet, les notions d'expérience, de langage, de code et de sujet féminins isolent la création artistique des femmes et, d'une certaine manière, programment à l'avance les conclusions que nous pourrions tirer en étudiant telle ou telle auteure.

Il nous semble important de faire un détour par le travail de Jennifer E. Milligan, consacré aux femmes écrivains françaises de l'entre-deux-guerres. Ce travail nous intéresse tant par la similitude des concepts proposés (voix silencieuses, génération oubliée, redécouverte, hiérarchie littéraire) que par l'ambiance culturelle dans laquelle vivaient nos protagonistes littéraires.

I.3. The « forgotten generation » : des femmes écrivains françaises de l'entre-deux-guerres

L'ouvrage de Jennifer E. Milligan intitulé *The Forgotten generation : French women writers of the Inter-war period* (1996) est d'un grand intérêt pour nous puisqu'il étudie la même période historique et explore la même problématique, liée à la revalorisation de l'héritage littéraire des femmes écrivains méconnues et oubliées. De plus, la lecture attentive de ce livre permet de reconstituer l'ambiance socio-culturelle dans laquelle évoluait la société française, et à laquelle tous les émigrés ont été confrontés.

Dans son livre, J.E. Milligan souhaite « encourager et promouvoir le processus même de la redécouverte des voix silencieuses du passé¹⁹⁷ ». Elle travaille à la fois sur les auteures « élitaires¹⁹⁸ » dont, par exemple, Anna de Noailles, Colette, Rachilde ou encore Marguerite Yourcenar, ainsi que sur les auteures oubliées appartenant à ce qu'elle définit comme la « génération oubliée ».

¹⁹⁷ « encourage and promote the very process of rediscovering the silenced voices from the past ». J.E. Milligan, *op.cit.*, p. 16.

¹⁹⁸ « an elite core of writers ». *Ibid.*, p. 5.

Avec cette idée de la re-découverte des auteures méconnues (J.E. Milligan emploie plusieurs termes liés à la revalorisation du travail littéraire des femmes, notamment « redécouverte », « écrivain injustement négligé », « fraîche évaluation¹⁹⁹ »), nous sommes confrontés à cette métaphore quelque peu galvaudée qui met en rapport l'écriture et la voix de l'écrivain. Les voix des femmes appartenant à cette « génération oubliée » sont silencieuses, très peu puissantes, ce qui ranime le parallélisme, indirect, avec le e muet associé à la voix féminine dans le domaine littéraire. Qui entend-on quand les voix négligées du passé parlent ?

L'objectif de ce travail de recherche est double : il fallait combler des lacunes dans l'histoire de la littérature française et, en même temps, dresser des parallèles avec ce qui se passe aujourd'hui (« ces écrivains du début du XXe siècle peuvent être considérés comme les précurseurs des auteurs d'aujourd'hui²⁰⁰ »).

En ce qui concerne les appuis théoriques, dès le début de son livre, Jennifer Milligan cite Elaine Showalter, critique littéraire féministe, et insiste sur l'étude de : « leur littérature à elles, dont la cohérence historique et thématique aussi bien que l'importance artistique ont été obscurcies par les valeurs patriarcales qui prédominent dans notre culture²⁰¹ ». Comme nous pouvons le conclure, E. Showalter, auteure du célèbre ouvrage *A Literature of their own : British women novelists from Brontë to Lessing* (1977), adopte l'approche méthodologique que nous avons déjà examinée à plusieurs reprises : la chercheuse américaine opte pour la différence radicale qui sépare les hommes et les femmes, et revendique une littérature spécifiquement féminine (ce qui est mis en relief dans le titre du livre par l'expression « a literature of their own », leur littérature à elles) et ses corollaires – expérience, langage, sujet féminins.

Au cœur du travail de J.E. Milligan se trouve la (re)distribution et le jeu des rôles sociaux attribués à la femme dans la société française de l'entre-deux-guerres. Elle évoque, de façon nourrie et approfondie, les conflits qui secouaient la société de l'époque : il s'agissait, d'une part, de la politique de la préservation des valeurs traditionnelles (famille, foyer, maternité) incarnées par la « femme bourgeoise idéale » et, d'autre part, de l'épanouissement des « femmes modernes²⁰² ». Cette femme nouvelle était de plus en plus

¹⁹⁹ « rediscovery », « unduly neglected writer », « fresh evaluation ». *Ibid.*, p. 4.

²⁰⁰ « these early twentieth-century writers can be seen as a precursor for present-day authors ». *Ibid.*, p. 15.

²⁰¹ « a literature of their own, whose historical, thematic coherence, as well as artistic importance, had been obscured by the patriarchal values that dominate our culture ». *Ibid.*, p. 1.

²⁰² « the ideal bourgeois woman », « modern women ». *Ibid.*, p. 10, p. 15 respectivement.

visible dans le domaine public ; elle se caractérisait par un nouveau style²⁰³ vestimentaire et comportemental que nous pourrions définir comme « garçonne » ; finalement, elle devenait de plus en plus indépendante, plus autonome, elle partait définitivement à la recherche d'une nouvelle identité féminine. Ce qui a conduit, bien évidemment, à une profonde réorganisation des rôles de genre dans la société.

J.E. Milligan analyse les mécanismes de la pression discursive exercée par la critique littéraire de l'époque afin de démontrer son conservatisme au niveau tant générique que thématique:

A l'époque, la réception critique des femmes écrivains semble être guidée par trois principes cardinaux: – les femmes sont féminines, les genres qu'elles utilisent sont liés à leur féminité et ces genres occupent une position secondaire dans la hiérarchie littéraire²⁰⁴.

Elle développe également une pensée selon laquelle les œuvres des femmes écrivains de l'entre-deux-guerres débordent largement le cadre générique-thématique associé par la critique littéraire à l'écriture dite « féminine ». En examinant les portraits autobiographiques signés par ces femmes auteurs ainsi que le genre du roman sentimental (« fiction romantique populaire ») la chercheuse souhaite cerner leur attitude vis-à-vis des valeurs traditionnelles auxquelles s'identifiait à l'époque un certain idéal féminin : « nous avancerons afin d'évaluer leurs réactions vis-à-vis des rôles sociaux attribués aux femmes à l'époque²⁰⁵ ».

Soulignons ici le fait qu'Irina Savkina, elle aussi, dans son ouvrage consacré aux auteures « ordinaires » du XIX siècle, essayait d'évaluer les modèles de comportement sociaux inventés par les femmes écrivains russes : « en décrivant les caractères féminins et

²⁰³ « The *midinettes* embraced the popular new look of boyish, easy-to-manage, cropped hair and shorter, straighter dress. This style, which reflected the emergence of women from the domestic sphere and their entry into workforce, was read by many as an attack on traditional values, as a sign of virilization and as a statement of emancipation ». *Ibid.*, p. 8. A confronter avec d'autres caractéristiques possibles de la "femme nouvelle": « uprooted, mobile, urban, enterprising, culturally ambitious, professionally competent, sexually active, intellectually (and often financially) independent, à la mode – and, finally, visible ». W. Chadwick, T. Latimer, *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars*, New Brunswick-New Jersey-Londres, Rutgers University Press, 2003, p. 14.

En ce qui concerne le contexte social, il serait intéressant d'évoquer le travail de Karen Offen: K. Offen, « Body politics : women, work and the politics of motherhood in France, 1920-1950 », dans *Modernity and Gender Policies. Women and the Rise of the European Welfare States, 1880s-1950s*, London, Routledge, 1991, p. 138-159.

²⁰⁴ « The critical reception of women writers, then, appears to be governed by three dominant principals: – women are feminine, the genres they use are linked to their femininity and these genres are of second-rate importance in literary hierarchies ». *Ibid.*, p. 73.

²⁰⁵ « popular romantic fiction », « we shall progress to appraise their reactions to the social roles prescriptively ascribed to women in the period ». *Ibid.*, p. 15.

les rapports entre les femmes, elles engagent une polémique avec la tradition existante et créent des modèles innovants²⁰⁶ ».

Ce qui signifie que – et c'est ce que nous avons déjà remarqué en parlant des femmes auteurs russes « sensibles aux questions de genre » – une des préoccupations essentielles des études de genre est liée justement à la description du fonctionnement des modèles du masculin et du féminin et des comportements sociaux, déviants, imaginés, traditionnels, stéréotypés, dans les textes littéraires²⁰⁷. Avec Svetlana Okhotnikova, nous pourrions définir cette stratégie de recherche comme poétique de genre :

Предметом данного вида поэтики является *гендер*, который выступает не в качестве биологического пола, а как совокупность социальных репрезентаций, «культурная маска пола», в границах тех или иных социокультурных представлений, закрепившихся в данном обществе. В соответствии с данным подходом гендер рассматривается как важный концепт литературы и предстает как измерение социальных моделей поведения, укорененных в данном типе культуры²⁰⁸.

Outre la critique des valeurs traditionnelles/androcentriques/patriarcales véhiculées par le canon littéraire, outre la réévaluation et l'analyse du projet artistique de la femme auteur en question, les études de genre accordent, au moins dans les travaux que nous avons énumérés, un rôle particulier à la description des « masques culturels de genre ». Renforcée par une approche essentialiste qui privilégie la mise en relief du féminin tant sur le plan de l'expérience existentielle que sur le plan stylistique, cette procédure d'analyse permet de « réhabiliter » un nombre important d'auteurs et, d'une certaine manière, de réécrire et compléter l'histoire de la littérature russe.

Nous pouvons donc parler, d'une part, de la subjectivation de genre (sujet féminin) et de la poétique de genre et, d'autre part, de la subjectivation du langage (sujet du poème) et de la poétique de langage. En adoptant la logique de la poétique de genre, nous sommes censée travailler non seulement avec le sujet féminin, mais aussi être attentive aux subtilités

²⁰⁶ « При изображении женских характеров и отношений между женщинами они полемизируют с существующей традицией и создают инновативные модели ». I. Savkina, *Provincialki russkoj literatury (ženskaâ proza 30-40 godov XIX veka)*, op.cit., p. 206-207.

²⁰⁷ A comparer avec cette réflexion de Christine Planté : « Dans les représentations littéraires et artistiques, dans les symbolisations qu'elles proposent, se sentent, s'interrogent, se transforment les modèles du masculin et féminin, et la vision des rapports de sexe ». C. Planté, « Genre, un concept intraduisible ? », dans *Le Genre comme catégorie d'analyse*, op.cit., p. 134.

²⁰⁸ S. Okhotnikova, « Gendernye issledovaniâ v literaturovedenii : problèmy gendernoj poëtiki », art. cité en ligne.

du jeu des rôles et comportements sociaux. Comme nous avons opté pour l'analyse du discours critique de l'émigration russe, il nous paraît important de ne pas négliger la facette proprement langagière du travail littéraire des filles d'émigration. Même si leurs œuvres n'étaient pas poétiquement parfaites et irréprochables. Ce qui nous intéresse davantage, c'est de percevoir la nature des conflits et des confrontations qui séparaient la critique et les femmes écrivains, et non forcément de décrire et d'examiner les modèles innovants du comportement social inventé par des filles d'émigration. C'est du reste une question qui est passionnante et qui mérite une étude approfondie. Surtout dans le contexte de l'exil en France et la confrontation à la culture du modernisme.

I.4. Christine Planté : « La question du langage me paraît fondamentale²⁰⁹ »

Une approche différente et une autre vision du rapport de forces sont proposées par Christine Planté, pionnière des études sur le genre en France à partir des années 1980.

Tout en défendant la bipolarisation masculin/féminin – supposée par la définition même des études de genre –, elle procède à la dé-essentialisation de l'approche théorique élaborée par la critique littéraire féministe des années 1970-1980. Elle affirme que les notions d'écriture féminine (supposant, comme nous l'avons vu, une écriture *autre*, une expérience *autre*, un sujet *autre*), de langage féminin, de communication littéraire féminine, creusent de profondes différences entre les écrivains et les écrivaines, en figeant les grilles des critères censés évaluer leur travail littéraire :

Envisager le rapport des femmes à l'écriture dans le cadre de cette alternative, égalité ou différence, constitue donc une approche théoriquement incertaine et idéologiquement dangereuse. D'abord en ce qu'elle relève de catégories extralittéraires au départ et risque par là de manquer la spécificité de la littérature en la réduisant à un champ d'expériences psychologiques ou de batailles politiques, et l'œuvre à une intentionnalité – alors qu'écrire, c'est justement ne pas obéir à un programme su d'avance et commencer à cesser d'être *comme*²¹⁰.

²⁰⁹ C. Planté, participation à la table ronde « Genre, *Gender* : conjonctions et disjonctions », <http://www.fabula.org/atelier.php?Genre - Gender>, consulté le 13.04.2017.

²¹⁰ C. Planté, *La Petite sœur de Balzac*, op.cit., p. 183.

Ce qui signifie que les structures – codes – modèles d’interprétation au féminin, dont parle, par exemple, Olga Demidova, introduisent dans le domaine littéraire une dimension socio-bio-psychologique et réduisent la liberté du sujet de l’écriture en l’obligeant en quelque sorte à écrire *comme une femme*, ramènent tout au dénominateur commun qui est le féminin et la féminité. Or, comme souligne C. Planté, « l’étude des œuvres et des écritures singulières doit se mener au singulier²¹¹ ». Les conséquences de cette posture théorique adoptée par la chercheuse sont d’une grande importance : cette approche permet d’introduire dans les études de genre le sujet de l’écriture, imprévisible et spontané, de cerner l’écriture dans sa dimension poétique définie « comme création artistique et devenir d’un sujet dans le langage²¹² ». C’est ce qu’elle fait dans le chapitre « L’œuvre obscure » de son livre *La Petite sœur de Balzac* : elle relit les textes d’Emily Dickinson, Marceline Desbordes-Valmore, Virginia Woolf, Marina Tsvetaeva, Nathalie Sarraute et Ingeborg Bachmann à la lumière de leur propre posture théorique, et non dans le cadre des clichés et idéologies de la féminité imposés à leur travail.

Nous pourrions ajouter également que très tôt, la notion d’écriture féminine a provoqué une vive réaction, voire un rejet, de la part de certaines femmes écrivains françaises²¹³. Christine Planté, comme certaines femmes écrivains qui se prononcent sur cette question, défendent un sujet de l’écriture en devenir. De ce point de vue, elles rejoignent la pensée d’Henri Meschonnic sur le sujet du poème qui invente son rythme singulier dans et par le langage.

²¹¹ *Ibid.*, p. 261.

²¹² *Ibid.*, p. 25.

²¹³ Voir, par exemple, *Yale French Studies, The Politics of Tradition : Placing Women in French Literature, op.cit* : un certain nombre de femmes écrivains, de chercheuses et de philosophes françaises étaient censées répondre à la même question « Is it valid/of value to write as a woman, and is it part of your writing practice today ? ». Voici quelques réponses: « Everything depends on what sort of writing you are talking about. If I am writing within a feminist framework, then yes, I situate myself as a woman [...]. / When I write fictional writing, I have no other place to stand in but the one imposed by what I am writing. [...] That my woman-being reappears is possible and even likely, but it is a being over which I have no say, that I do not predefine » (Françoise Collin, p. 237); « In other words, for me, one isn’t a man or a woman: those categories are anatomical and social, and can be traced back to the metaphysical tradition that starts with Aristote. [...] When you say to me “do you write as a woman?”, I cannot accept this metaphysical formulation [...]. » (Sarah Kofman, p.246); « Of course, people do have different experiences but writing as a woman is like writing as a Black, a coal miner, a samurai, an Indian Buddhist [...]. What it means is that each person has a certain material that differs from that of the person next door » (Christiane Rochefort, p. 255); « To say that writers have been excluded from the canon because they are women seems to me not only inexact, but the very idea proceeds from a trend toward theories of victimization [...]. In the university, we ruin the purpose of what we do if we make a special category for women [...]. » (Monique Wittig, p. 257). Les textes ont été traduits en anglais par P. Baudoin et A.M. Menke.

I.5. Qui entend-on quand une femme écrit ?

Afin de répondre à cette question, nous essaierons de dresser le bilan de tout ce qui a été dit dans ce chapitre.

Tous les spécialistes travaillant dans le sillage des études de genre constatent un manque : peu de noms féminins font partie de l'histoire des littératures nationales, qu'il s'agisse de la littérature russe (O. Demidova, I. Savkina, K. Ekonen, auteures du recueil collectif *Défi de femmes*) ou, par exemple, de la littérature française : « Mémoire, héritage, patrimoine sont, quand il est question des femmes auteurs, bien mal servis, et ce, jusqu'à aujourd'hui. Un bref coup d'œil aux ouvrages d'histoire littéraire les plus récents permet de s'en convaincre sans peine²¹⁴ ».

De nombreuses chercheuses se posent la question concernant la méthode de travail à suivre : faudrait-il écrire une histoire (nationale) littéraire des femmes (ce dont parle, par exemple, Irina Savkina) ou, bien au contraire, les intégrer dans une « histoire généraliste et mixte²¹⁵ », comme s'interroge, en hésitant, Christine Planté ? Et, surtout, comment parvenir à le faire ? A cela s'ajoute l'idée de la valeur et des critères d'évaluation d'une œuvre écrite par une femme :

Cette question [de la composition d'une histoire littéraire des femmes – Y.M.-S.], on l'a vu, ne peut être dissociée d'une autre question encombrante, celle de la valeur, qu'il faut certes savoir suspendre un moment – le temps d'oublier les *jugements a priori* et de *réapprendre à lire* – mais qu'il est difficile d'ajourner éternellement²¹⁶.

Enfin, on n'échappe pas à cette interrogation majeure : comment lire un texte écrit par une femme ? La critique féministe « militante » (Olga Demidova), si nous pouvons le dire, sépare de façon radicale la communication littéraire féminine de la communication littéraire masculine et propose d'écouter la voix et le discours d'un sujet féminin, si peu compris par les hommes (critiques, écrivains, lecteurs). Tandis que la critique féministe dans sa version davantage tournée vers la poétique de langage, travaille plutôt sur un artiste

²¹⁴ M. Reid, « Introduction », dans *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 7.

²¹⁵ C. Planté, « La place problématique des femmes poètes », dans *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, op.cit., p. 72.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 72. C'est nous qui soulignons.

créateur ou sur le sujet d'un discours poétique, ce qui permet d'entendre la voix d'un sujet qui est en train de parler et de s'inventer dans et par le langage.

Les deux types de lecture proposent de réélaborer les critères d'analyse quant aux textes signés par les femmes écrivains. Simplement, le premier type renvoie plus à une lecture socio-psycho-historique, appuyée par les codes sémiotiques. Tandis que le deuxième type cherche à percevoir la spécificité littéraire d'un texte écrit par une femme par le biais des instruments propres à la poétique dans sa version meschonnicienne. Quelle voie adopter ?

Linguistiquement parlant, une femme qui écrit peut être désignée en tant que *écrivain* ou *écrivaine* selon l'engagement théorique du chercheur. Tandis que du point de vue poétique, peu importe si c'est un homme ou une femme qui écrit : l'essentiel est d'écrire, d'inventer une manière d'écrire, de changer le regard de la société sur le monde dans et par l'écriture qui n'est rien d'autre que l'invention d'un sujet du poème.

Chapitre II. L'écrire au féminin et l'approche poétique : sujet, valeur, modernité

II.1. Littérature majeure *versus* littérature mineure

Selon Gérard Dessons, poéticien, professeur émérite de langue et littérature françaises, élève et ami d'Henri Meschonnic, si nous considérons que le « langage est l'invention du langage, continûment. Au marché, comme dans un poème²¹⁷ », que « le poème est toujours la recherche d'une écriture singulière au sein de l'activité la plus commune et la plus fondamentale qui soit – celle du langage²¹⁸ », de cette activité propre à toute une communauté linguistique, nous ne pourrions plus séparer le langage des hommes du langage des femmes, la communication littéraire masculine de la communication littéraire féminine, le langage singulier d'un sujet du poème mettant à l'épreuve l'ensemble des locuteurs – lecteurs – auditeurs d'une communauté linguistique.

Il faudrait remarquer d'ailleurs que, dans le domaine littéraire, il semble s'agir peut-être moins d'une communication *informative* (ce que nous avons découvert dans certains travaux de la critique féministe avec les notions d'information, d'interprétation, de code, ainsi que de structure), de la transmission des messages à décoder que d'une communication *poétique*. Celle-ci ne fonctionne plus selon le système locuteur/allocutaire mais instaure le dialogue entre deux sujets en train de s'énoncer et ré-énoncer, celui de l'auteur et celui du lecteur :

Mais l'activité du poème fait du texte tout entier un *je*, et transforme par là le *je* du lecteur, en sorte qu'il participe, même encore une fois, s'il ne le sait pas, de ce *je* nouveau, continu, contagieux, historique et trans-historique, trans-subjectif²¹⁹.

La « communication » poétique met en valeur la réénonciation du poème par son lecteur, ce qui contribue à la réinvention non seulement de la lecture, mais aussi du lecteur.

²¹⁷ G. Dessons, « L'Homme ordinaire du langage ordinaire », dans *La Force du langage : rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 88.

²¹⁸ G. Dessons, S. Martin, P. Michon, « Avant-propos », dans *Henri Meschonnic, la pensée et le poème, op.cit.*, p.13-14. A comparer avec cette réflexion de Meschonnic : « La pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage. C'est un mode d'action sur le langage ». H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 30.

²¹⁹ H. Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet, op.cit.*, p. 192.

Dans la discussion avec Jean-Louis Jeannelle précédemment évoquée, Jean-Yves Tadié souligne que la littérature en tant qu'art-langage ou, pour reprendre l'expression de Gérard Dessons, « en tant que devenir valeur du langage²²⁰ » ne connaît d'autres critères que la réinvention radicale des modes de signifier et des manières d'écrire : « A mes yeux, le point essentiel est le suivant : la question féminine ne se rencontre pas au niveau de la phrase, contrairement à ce qu'affirme Hélène Cixous. Or c'est à ce niveau que se joue la littérature²²¹ ». Encore une fois : il faut absolument analyser, constater et dénoncer les abus de pouvoir, les écrits des femmes censurés, dénigrés, méprisés par les critiques littéraires (hommes ou femmes). Simplement, en parlant de la valeur d'un texte littéraire et en faisant l'analyse de sa poétique, il faudrait bien distinguer les critères extralittéraires, comme le remarque C. Planté (psychologie féminine, difficultés financières, manque de temps, conditions de vie déplorables, solitude, fragilités psychologiques, enfants à charge etc.) des critères proprement littéraires, cette fameuse question de la phrase, de *sa phrase*, inventée par le sujet du poème.

Nous pensons que c'est le moment d'une confrontation cruciale entre la critique féministe et les défenseurs de la valeur dans le domaine littéraire : la critique féministe nous sensibilise à la place occupée par une femme écrivain dans la société, ainsi que dans le discours critique ; assez souvent elle a plutôt tendance à combler des lacunes dans l'histoire littéraire que travailler la question de la valeur littéraire de tel ou tel texte²²². C'est pour cette raison que plusieurs chercheuses dans leurs ouvrages étudient les auteures méconnues ou oubliées. Or, dans le domaine littéraire, la question de la valeur d'une œuvre d'art (langagier, pictural etc.) pour la société est primordiale et, comme le remarque C. Planté, ne peut pas être ajournée éternellement.

²²⁰ G. Dessons, « Littérature, manière, modernité », dans *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 213.

²²¹ J.-L. Jeannelle, J.-Y. Tadié, « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », entretien cité. Pour la notion de phrase, nous pensons à la théorie de l'énonciation d'Emile Benveniste qui a permis à Henri Meschonnic d'élaborer une poétique du discours : « En définissant la phrase comme un "segment de discours", Benveniste faisait de la phrase une unité relevant d'un système non apriorique, non général, chaque fois historique, singulier. Cette "unité complète, qui porte à la fois sens et référence à ceci de spécifique qu'elle se réfère à une situation donnée". La phrase est déictique. Sa valeur est d'être, en tant qu'unité du discours, l'historicité du langage, et de la langue. La phrase, alors, sort la langue de la métaphysique du signe, et la tourne vers l'empiricité du discours. [...] En conséquence, une pensée de l'individuation ne peut que récuser le signe, qui — "existe en soi, fonde la réalité de la langue, mais [...] ne comporte pas d'applications particulières" (II, 225). Tandis que la phrase, "expression du sémantique, n'est que particulière" ». G. Dessons, *Emile Benveniste, l'invention du discours*, op.cit., p. 64.

²²² Nous pensons, par exemple, à cette affirmation de C. Kelly (ce qui ne diminue aucunement la valeur, l'intérêt et l'importance de son travail !) : « But the selection here is intended as representative in a historical sense, rather than aesthetically definitive... ». C. Kelly, op.cit., p. 12.

Ceci dit, nous essaierons de concilier l'approche poétique examinant la question de la valeur d'une œuvre littéraire, et la remise en cause du statut de la femme écrivain pratiquée par la critique féministe.

Donc, une œuvre écrite par une femme écrivain, comment vaut-elle ?

Jennifer E. Milligan, faisant référence aux réflexions de E. Showalter, affirme : « Showalter soutient l'idée que les écrivains *mineurs*, souvent *négligés* forment les liens manquants de la grande lignée littéraire féminine, et incite l'historien qui adopte l'approche féministe de la littérature, à construire une tradition littéraire exclusivement féminine²²³ ».

Comme nous avons opté pour une approche poétique, nous n'adoptons pas ce schéma binaire selon lequel la littérature des femmes est toujours une littérature mineure, tandis que celle des hommes est nécessairement majeure. Même si, bien évidemment, nous pouvons évoquer beaucoup de critiques littéraires qui partageaient ce point de vue, surtout au XIXe siècle²²⁴. Avec Jacques Migozzi, spécialiste des littératures populaires et de la sociocritique, nous pensons ce binôme littérature majeure vs littérature mineure en termes de « dogme de la centralité culturelle du canon », d'« objectivité du classement esthétique » ainsi que de « bipolarité structurante et normative » :

En d'autres termes la distinction entre majeur et mineur est une croyance, secrétée par le champ littéraire, et comme telle participe de la définition de la valeur littéraire, qui n'est attribuée qu'en apparence en fonction des qualités intrinsèques de l'œuvre, mais en réalité selon les usages sociaux²²⁵.

²²³ « Showalter argues that *minor, often-neglected writers* constitute the missing links in women's great literary lineage, and urges feminist literary historians to construct an exclusively female historical tradition ». J.E. Milligan, *op.cit.*, p. 213. C'est nous qui soulignons.

²²⁴ Voir les ouvrages précédemment cités d'Irina Savkina, les articles d'Olga Demidova, abrégé de thèse d'Olga Penzina : « Доказывая слабость женской литературы, критики сравнивали ее с лучшими образцами "мужского" творчества, а ее особенности и характерные черты рассматривали как недостаток. Открытое противопоставление – "мужская – женская" литература – свидетельствует о том, что произведения, созданные писательницами, не воспринимались как часть единого литературного процесса. Существовало два стандарта соответствия двум биологическим полам – "высокий", мужской, принадлежащий искусству, и другой – низшего порядка, женский, подражательный, что прямо указывало на зависимость творчества от половой принадлежности. В итоге – подобное неприятие критикой в XIX веке личностной женской литературы привело к ситуации, актуализирующей насущную необходимость реабилитации женского таланта в исследуемый период » (p. 12). Cette situation dans le monde littéraire russe pourrait être comparée au domaine français : « Lanson découvre l'origine d'une position mineure au plus intime de l'auteur, il faudrait presque dire, dans sa constitution. Pour commencer par le critère qui nous fera le plus sourire, une source inépuisable de la littérature mineure lui semble sans contexte être fournie par les écrivains femmes ». L. Fraisse, « Le prestige secret des écrivains mineurs dans l'histoire littéraire de Lanson », art. cité, p. 87.

²²⁵ J. Migozzi, « Les fils d'Aristote face à l'autre littérature ou de quelques turbulences théoriques et terminologiques autour de la paralittérature », dans *Pour une esthétique de la littérature mineure*, *op.cit.*, p. 228, p. 226, p. 230, p. 222 respectivement.

Comme nous pouvons le déduire, la ligne rouge qui sépare la littérature mineure de la littérature majeure, le point crucial et l'objectif ultime de cette confrontation réside dans l'attribution de la valeur à un texte littéraire. En effet, nous pourrions dire qu'une œuvre dite mineure est celle qui n'est pas rendue « majeure » par la société avec son système de valeurs établies²²⁶.

Il est important de signaler que dans la définition de la littérature mineure nous suivons la logique de Jacques Migozzi qui distingue « *la Littérature*²²⁷ », qui comprend les écrivains majeurs et mineurs, et des littératures mineures au pluriel (par exemple, paralittératures, littératures populaires, littératures prolétariennes etc.). Nous nous intéressons donc aux auteurs « mineurs » de la grande littérature.

La question explorant la notion de valeur d'un texte littéraire est extrêmement vaste et renvoie à un large éventail de réponses. Nous pensons, par exemple, au passionnant ouvrage collectif *La Valeur de l'œuvre littéraire*²²⁸ regroupant des approches théoriques, des auteurs, des époques et des genres extrêmement variés. Ou encore à la réflexion de Natalia Kouzmina, qui, en s'appuyant sur les ouvrages d'Umberto Eco, Youri Lotman et Mikhaïl Bakhtine, élabore une théorie de l'énergie textuelle ainsi que de sa valeur esthétique²²⁹.

Dans le cadre de l'approche théorique retenue, nous définissons la valeur non comme une qualité figée, qui indiquerait la place de telle ou telle œuvre dans le panthéon des œuvres d'art, mais plutôt comme une force, une activité capable de transformer le regard d'une société sur une pluralité de questions et de problèmes :

Ce qui importe, dans ce que je vois (entends, lis...), ce n'est pas ce que je vois, mais l'importance de ce que je vois, en rendant au mot *importance* sa valeur verbale – ce qui revient à reconnaître dans l'importance d'une œuvre non la place que celle-ci occupe dans le champ de la culture, mais une activité : la faculté d'importer. A la fois dans le contexte de la valeur (l'importance que prennent une chose, un phénomène, et qui sollicite les protocoles culturels organisant collectivement ce qui, pour une société,

²²⁶ « En synchronie, les *minores* seront les écrivains estimables qui ne réussissent pas ou n'ont pas réussi à occuper une position dominante dans la République des Lettres, ou dans le circuit de production restreinte à partir du XIXe siècle. En dernier ressort toutefois, mineurs seront et resteront en diachronie ceux que les institutions de conservation – au premier rang desquelles l'appareil scolaire et universitaire – auront étiquetés et traités comme tels... ». *Ibid.*, p. 223.

²²⁷ *Ibid.*, p. 224.

²²⁸ *La Valeur de l'œuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

²²⁹ Voir N. Kuz'mina, « Fenomen massovoj literatury v svete teorii interteksta », dans *Kul't-tovary : fenomen massovoj literatury v sovremennoj Rossii*, Sankt-Peterburg, Peterburgskij institut pečati, 2009, p. 11-19.

compte) et dans le contexte de la subjectivité (le fait qu'une chose, un phénomène important pour quelqu'un)²³⁰.

Nous pouvons donc parler d'une valeur normative, qui se veut objective, du « rythme culturel rhétorique (en variable d'époque)²³¹ », « d'une esthétique et d'une sociologie des genres²³² » qui constituent une poétique que nous pourrions caractériser comme « externe²³³ », imposée à une œuvre par un *nous* collectif et « la légitimité apriorique de son jugement²³⁴ », et, par contraste, d'une poétique « interne », d'un rythme poétique singulier, qui met en relief l'invention de nouvelles valeurs par le poème. C'est à ce niveau-là que le conflit majeur *vs* mineur retrouve toute sa force et révèle toutes les tensions. En effet, un texte « mineur » est rendu mineur par le jugement normatif d'un *nous* collectif, mais il peut tout à fait contenir une force qui passe inaperçue aux yeux de la société : « Le mineur, c'est ce qui est en devenir, ce qui n'est pas établi, ce qui ne fait pas consensus²³⁵ ». C'est pour cette raison que Marina Tsvetaeva dit que la première qualité d'un critique littéraire est bien la « clairvoyance²³⁶ » ainsi que son « oreille absolue », cette capacité de percevoir le temps et l'espace et d'être en avance sur son époque.

Si un certain nombre de critiques français travaillent et réfléchissent sur le statut des auteurs et des écrits dits « mineurs », la critique russe, en examinant la même question, emploie plutôt les termes de secondaire, de second ordre.

Nous pensons, par exemple, à l'ouvrage collectif *Deuxième prose* publié à Tallinn en 2004. Dans l'avant-propos, les éditeurs du livre expliquent que cette notion a un sens double. Il s'agit, d'un côté, des auteurs russes méconnus et oubliés qui restaient cantonnés aux zones périphériques du paysage littéraire (comme, par exemple, M. Froman (1891-1940), G. Chengueli (1894-1956), V. Varchavski (1906-1978) etc.) ainsi que des auteurs

²³⁰ G. Dessons, *La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Manucius, 2010, p. 37.

²³¹ H. Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, *op.cit.*, p. 190.

²³² G. Dessons, « Littérature, manière, modernité », *art.cité*, p. 213.

²³³ Nous nous inspirons des affirmations suivantes : « La littérature, alors, est désignée de *l'extérieur*, ou, plus précisément, comme l'objet d'un jugement, et non comme le sujet d'une interrelation historique » (*Ibid.*, p. 214) ; « Que ces traits existent, c'est sans doute vrai, puisqu'ils proviennent des textes, mais, pris isolément, ils sont des signes *extérieurs*, comme, bien que sur le plan d'une autre typologie, la forme des *Chimères*, qui permet de ranger ces poèmes dans la classe des sonnets, fait moins, en tant que telle, la valeur de cette œuvre, que le rapport à la poésie populaire, notamment pour le travail du vers par le phrasé relâché de la chanson » (*Ibid.*, p. 214). C'est nous qui soulignons.

²³⁴ G. Dessons, *La Voix juste. Essai sur le bref*, Paris, éd. Manucuis, 2015, p. 103.

²³⁵ *Ibid.*, p. 104.

²³⁶ M. Tsvetaeva, « Le poète et la critique », dans Marina Tsvetaeva, *Récits et essais. Œuvres*, Paris, Seuil, 2011, t.2, p. 485. Voir également : « Первая добродетель критика – зрячесть » (p. 274) ; « Критика: абсолютный слух на будущее » ; « Критик: увидеть за триста лет и за тридцать земель » (p. 280). M. Cvetaeva, « Poët o kritike », dans *Sobranie sočinenij v 7 tomah*, Moskva, Ellis Lak, 1994, t.5.

connus, mais travaillant dans des genres spécifiques ou ayant des particularités stylistiques²³⁷, de l'autre (notamment S. Krzhizhanovski (1887-1950), A. Remizov (1877-1957), S. Klytchkov (1889-1937) etc.). Comme nous pouvons le voir, le terme de deuxième prose, n'est pas ouvertement péjoratif, bien au contraire, il insiste sur la valeur et l'invention d'un langage spécifique par certains écrivains. Simplement, ce qui est mis en avant, c'est la non-reconnaissance, la non-adoption des valeurs spécifiques par la grille d'évaluation culturelle communément établie. Dans ce sens, cette définition rejoint l'idée de G. Dessons sur la valeur en devenir d'un texte considéré comme mineur.

Ce qui reste quelque peu contradictoire, du point de vue théorique, c'est l'ambiguïté terminologique, l'indistinction entre secondaire (oublié, négligé, méconnu, périphérique) et secondaire (spécifique, particulier, singulier). En effet, la valeur littéraire d'un texte ne se construit pas de la même façon dans le cas d'une éventuelle répétition, avec un engagement poétique plus ou moins faible (écrivain de « second ordre »), ou dans le cas d'un engagement poétique maximal ou très élevé (au niveau de la valeur, ce n'est plus vraiment un écrivain de second ordre), s'il s'agit de la recherche des formes et des genres spécifiques.

Après avoir cerné les enjeux d'une approche poétique de la valeur, nous pourrions reformuler la question : une œuvre littéraire, que vaut-elle ? Qu'est-ce qu'une œuvre littéraire ? Quand advient-elle ?

II.2. L'héritage littéraire des filles d'émigration : entre le *n'importe-quoi* et le *je-ne-sais-quoi*

Comme nous l'avons déjà vu, les études de genre explorent assez souvent les textes des auteures méconnues ou oubliées, dont la valeur littéraire a été souvent considérée par la critique littéraire de l'époque comme faible, voire inexistante, et qui demande donc à être réévaluée ou rétablie.

²³⁷ « Термин “вторая проза” нередко используется и для дефиниции произведений, которые написаны в необычных жанровых и стилистических формах и традициях ». « От редакции », dans *Vtoraâ proza*, Tallinn, TPÜ Kirjastus, 2004, p. 5.

Certaines femmes écrivains de l'émigration russe, notamment les filles d'émigration, dans leur correspondance ou journaux intimes évoquaient souvent la petitesse de leur travail littéraire.

Ainsi Avgousta Damanskaïa²³⁸, journaliste, traductrice et femme écrivain de la génération des aînées, dans ses lettres adressées à Ekaterina Kouskova parle-t-elle de son travail littéraire en précisant, avec tristesse et ironie, qu'elle n'est qu'une « petite écrivaine, de peu de valeur, / qui apparemment ne vaut pas plus/ – une écrivaine très peu visible²³⁹ » ; en caractérisant son travail d'écriture, elle employait souvent des mots comme « broutilles », « fait à la hâte », « éphémère²⁴⁰ ». Ce qui nous intéresse ici, c'est bien la reprise de la racine *mal* (*malenkij*, *melkij*) qui nous aide à cerner la spécificité de son travail par rapport à sa valeur littéraire. Même si, répétons-le, Damanskaïa faisait parfois de l'auto-ironie. De plus, elle comprenait bien que par manque de temps et faute d'argent elle n'arrivait pas à se consacrer pleinement à l'écriture. Ce qui fait qu'elle ne créait que des textes presque mort-nés qui ne dureraient qu'un jour.

Les trois autres témoignages auxquels nous ferons référence appartiennent à la génération des « filles », à savoir : Nadezhda Gorodetskaïa, Ekaterina Bakounina et Galina Kouznetsova. Dans un texte qui parle de sa vie ainsi que de son travail (1934), Gorodetskaïa évoque un « petit travail d'écriture²⁴¹ », mentionne les articles qu'elle écrit comme – « mes petits articles sur les Russes²⁴² », tandis que dans une lettre (1931) adressée à N. Berdjaev elle avoue : « Je ne peux tout de même pas considérer la rédaction de livres médiocres comme l'objectif de ma vie²⁴³ ». Quant à Bakounina, elle répète presque la même chose à Nicolaï Evreïnov, quand elle caractérise son travail comme « quelque chose de petit, fait à la hâte²⁴⁴... » et parle également d'une « infinité de broutilles²⁴⁵ » liée au déroulement de sa vie ainsi qu'à son travail d'écriture. Enfin, Kouznetsova dans son

²³⁸ Voir l'édition annotée et établie par Olga Demidova : A. Damanskaâ, *Na èkrane moej pamâti*, Sankt-Peterburg, Mir, 2003. O. Demidova prépare également l'édition de deux autres volumes de la prose de Damanskaâ.

²³⁹ « маленьк[ая], малocenim[ая], /вероятно большего не стоит/ – малозаметн[ая] писательниц[а] ». GARF, fonds 5865, dossier 1, unité 154, 2/III 1937.

²⁴⁰ «Как хочется работать, написать, дописать, вернее, кончить большую повесть, а надо хлеба ради, все мелочи, все спешное, одноденное, а там жизнь кончится, а нужное душе кончить не удастся...». GARF, fonds 5865, dossier 1, unité 154, lettre sans datation.

²⁴¹ « мелкое писательство ». N. Gorodeckaâ, <O sebe>, dans *Ostrov odinočestva*, *op.cit.*, p. 38.

²⁴² « мои статейки о русских ». F. Arch. Z. Gorod., boîte 14-20, document manuscrit 18.

²⁴³ «Ведь не могу же я, в самом деле, считать целью своей жизни писание посредственных книжек ». N. Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, *op.cit.*, p.27.

²⁴⁴ « Ведь это нечто спешно сделанное и маленькое... ». RGALI, fonds 982, dossier 1, unité n°144, 12/IV 1933. Lettre de E. Bakounina à N. Evreïnov. Voir l'annexe n°8, p. 291

²⁴⁵ « бесконечность мелочей ». RGALI, fonds 982, dossier 1, unité n°144, 12/IV 1933. Voir l'annexe n°8, p. 291.

Journal de Grasse se réjouit en apprenant la publication d'un de ses textes : « Comme s'il y avait du sens dans tous les tourments et sacrifices invisibles du quotidien²⁴⁶ » (réflexion datée de 1928) ou qualifie son travail d'écriture de « sérieux, journalier, méticuleux » : « ma simplicité ne séduit personne²⁴⁷ ».

Il est évident qu'à la fin des années 1920-début des années 1930, ces filles d'émigration sont toutes arrivées à la même conclusion : leur travail littéraire est plutôt petit, ordinaire, invisible. Nous revenons donc aux interrogations formulées dans l'introduction de ce travail : comment lire les filles d'émigration ? Peut-on parler d'héritage littéraire invisible ? Quel statut littéraire occupent-elles avec leurs textes dans le panorama artistique de l'émigration russe ? Comment mesurer cette tension qui existe entre les aveux, sincères ou bien contradictoires, des filles d'émigration et le désir des universitaires russes contemporains de réévaluer leur héritage littéraire ? Comme le formule très clairement Gérard Dessons :

Parce qu'elle participe à l'invention de ce qui importe, l'œuvre d'art se trouve prise nécessairement entre le n'importe-quoi et le je-ne-sais-quoi. Et c'est précisément cette indécidabilité entre ce qui n'importe pas et ce qui n'est pas dans la situation de ne pas importer qui constitue la manifestation de l'art comme activité critique²⁴⁸.

Dit autrement, un texte considéré comme « mineur » peut bénéficier d'une lecture négative (n'importe-quoi) ou positive (je-ne-sais-quoi). Dans le jugement critique, le n'importe-quoi n'accorde aucune valeur au texte en question. Tandis que le statut de je-ne-sais-quoi met en avant la force du texte, sa résistance aux normes admises, quelque chose de nouveau, et qui a de l'importance pour celui qui le lit. Tout dépend, comme disait Tsvetaeva, de la « clairvoyance » du critique, ainsi que de son « oreille absolue », dans l'attribution de la valeur à un texte littéraire. De sa capacité à déceler l'élément qui résiste.

Alors, les filles d'émigration sont-elles du côté du « n'importe-quoi », comme certains critiques littéraires de l'époque l'affirmaient, ou ont-elles encore un aujourd'hui ? Leurs textes littéraires nous importent-ils encore ?

²⁴⁶ « Как будто появляется какой-то смысл во всех муках и незаметных жертвах каждого дня ». G. Кузнецова, *Grasskij dnevnik, op.cit.*, p. 103.

²⁴⁷ « серьезная, будничная, кропотливая работа », « моя простота никого не пленит ». *Ibid.*, p. 221, p. 52 respectivement.

²⁴⁸ G. Dessons, *La Manière folle, op.cit.*, p. 38.

Pour prolonger cette réflexion sur la valeur d'un texte littéraire et sa modernité, nous proposons de faire référence à l'essai critique de Tsvetaeva « Le poète et le temps », qui aborde la question de la vie et de la réception des textes littéraires à travers les époques.

II.3. « La modernité est de tout temps²⁴⁹ »

Marina Tsvetaeva, poète et écrivain russe majeur du XXe siècle, s'est révélée également comme un critique littéraire hors pair, fin, perspicace et profond. Ce qui est prodigieux, c'est qu'elle vivait dans et avec son temps, en tant que mère, épouse et amante, et, en même temps, en dehors de son temps, en tant que poète et écrivain d'avenir, qui n'a pas été pleinement compris et apprécié par ses contemporains.

Elle réclamait le droit des femmes à l'écriture, à être entendues et écoutées, mais en aucun cas elle n'associait la question féminine, à celle, poétique, de la phrase :

Надпись на одном из пограничных столбов современности: *В будущем не будет границ* – в искусстве уже сбылась, отродясь сбылась. Мировая вещь та, которая в переводе на другой язык и на другой век – в переводе на язык другого века – меньше всего – ничего не утрачивает. Все дав своему веку и краю, еще раз все дает всем краям и векам. Предельно явив свой край и свой век – беспредельно являет все, что не-край и не-век: навек²⁵⁰.

Chez Tsvetaeva, même la pensée critique incarne une pensée poétique et peut être lue comme un *poème* au sens fort, meschonnicien, du terme. Nous reconnaissons ici, facilement, la manière d'écrire du poète avec cet « étincellement inné du mot²⁵¹ » dont parlait Vladimir Weidlé.

²⁴⁹ M. Tsvetaeva, « Le poète et le temps », dans Marina Tsvetaeva, *Récits et essais*, op.cit., p.569. « Современность: все-временность ». M. Cvetaeva, « Poët i vremâ », dans *Sobranie sočinenij v 7 tomah*, op.cit., t.5, p. 341.

²⁵⁰ Afin de respecter la poétique de l'extrait en question, nous préférons le citer en russe. M. Cvetaeva, « Poët i vremâ », art.cité, p. 331. Nous y reviendrons. Voir la note 256.

²⁵¹ « Врожденная искрометность слова » : V. Vejdle, « Cvetaeva – do Elabugi », dans *Umiranje iskusstva*, Moskva, Respublika, 2001, p. 186.

Dans cet extrait, Tsvetaeva réfléchit bel et bien sur la « jeunesse » ou, pour être moins métaphorique, sur la modernité et la force d'une œuvre littéraire. Il est important de remarquer qu'elle distingue la modernité (*sovremennost'*), cette capacité de l'œuvre de « parler » à d'autres époques en traversant l'espace et le temps, de l'actualité (*zlobodnevnost'*), cet asservissement de l'œuvre – qui n'en est plus une – et qui ne correspond qu'aux besoins, informatifs, publicitaires, du moment, en soulignant : « La modernité en art c'est l'action des meilleurs sur les meilleurs, c'est-à-dire le contraire de l'actualité, qui est l'action des plus mauvais sur les plus mauvais²⁵² ». L'art, avec sa lucidité et son écoute attentive du *poème*, abolit les frontières et établit les passerelles entre les époques et les œuvres littéraires qui se parlent et se répondent à travers le temps.

Fidèle à son « ouïe prolongée²⁵³ », à sa recherche des enchaînements phonétiques qui engendrent des rapprochements sémantiques²⁵⁴, Tsvetaeva emploie les répétitions rhétoriques (*jazyk, vek, kraj*) ainsi que la paronomase *ne-vek/navek*. Ainsi le mot devient-il lui-même porteur de conflits et de tensions : le complément temporel *navek* est douée d'une signifiante²⁵⁵ particulière. D'une part, ce mot renvoie incontestablement à l'idée de quelque chose d'éternel, qui dure, indique une œuvre qui gardera ses qualités pour toujours, tandis que, d'autre part, son rapprochement avec le mot *ne-vek* et l'accentuation répétée de la racine *vek* instaure, au contraire, une délimitation temporelle (*vek* fait bien partie de *navek*). Cette fluctuation sémantique est également renforcée par l'isolexisme *predelno/bespredelno* (avec la reprise de la même racine *predel*). Ce qui fait qu'une œuvre vit et vibre à l'intersection de l'époque de sa production et de toutes les époques passées et à venir²⁵⁶. Avec Tsvetaeva, nous pourrions donc dire que la modernité, la qualité d'être

²⁵² M. Tsvetaeva, « Le poète et le temps », art.cité, p. 569. A comparer également avec l'idée : « La reconnaissance d'un poète par tous peut aussi être posthume. Mais la modernité (l'effet sur la qualité de son temps) se fait toujours sentir de son vivant, car dans tout ce qui concerne la création, seule la qualité compte ». *Ibid.*, p. 563.

²⁵³ M. Tsvetaeva, *Vivre dans le feu*. Confessions, Paris, Robert Laffont, p. 449.

²⁵⁴ Nous pensons par exemple, à cette conclusion d'Efim Etkind qui analysait *Le Gars* français de Tsvetaeva : « Однако верно то, что Цветаева, выбрав этот фрагмент, могла показать французским читателям черты своей поэтики: нагромождение имен существительных; динамику, создаваемую не глаголами, а скорее их отсутствием; соединение нескольких слов в одном неологизме; соположение фонетически сходных слов, когда звук играет семантически объединяющую роль; создание фонетических цепочек слов, являющихся в то же время и семантическими цепочками... ». E. Etkind, *Tam, vnutri. O russkoj poëzii XX veka*, Sankt-Peterburg, Maksima, 1996, p. 445.

²⁵⁵ Le terme *signifiante* doit être compris dans le sens que lui accorde Henri Meschonnic : « La *signifiante* désigne spécifiquement ici l'organisation des chaînes prosodiques selon une double solidarité syntagmatique et prosodique produisant une activité des mots qui, donc, ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force, indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir ». G. Dessons, H. Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003, p. 236.

²⁵⁶ Nous souhaitons citer la traduction de ce passage en français : « Ayant manifesté jusqu'aux limites extrêmes ce que sont sa contrée et son époque, elle révèle, sans limites, ce qui n'est *ni contrée ni époque* : pour les *siècles des siècles* ». M. Tsvetaeva, « Le poète et le temps », art.cité, p. 556. C'est nous qui

moderne, est une caractéristique qui nous permet de cerner la force ainsi que la valeur d'une œuvre.

Cette réflexion de Tsvetaeva sur la définition, la valeur et la vie à venir – l'avenir et le devenir – d'une œuvre (d'art) de langage pourrait être mise en parallèle avec cette pensée de G. Dessons, selon laquelle :

On comprend que la question même de la littérature soit, non pas de savoir si un genre ou un texte sont majeurs ou mineurs, mais comment il se fait qu'une œuvre soit « encore jeune », comme le dit Apollinaire. C'est en ce sens que la grandeur d'une œuvre se mesure peut-être à cette capacité d'être une Jouvence provisoire – qu'elle « continue » son effet producteur de valeur, ou qu'elle soit « découverte », passant, alors, du statut d'« œuvre mineure » (ou non-œuvre), au statut d'« œuvre majeure ». Ce qui montre bien qu'une œuvre n'est jamais « condamnée » ; ni à l'échec, ni au succès : « encore » jeune n'est pas « toujours » jeune²⁵⁷.

Ou encore, et de façon un peu plus évidente peut-être, avec cette pensée de Meschonnic évoquée dans l'introduction : « La modernité est la vie. La faculté de présent²⁵⁸ ». Est moderne celui ou celle qui fait partie de notre aujourd'hui, ainsi que de tous les aujourd'hui à venir. Ce que dit si bien la formulation de Tsvetaeva, brève, dynamisée par le manque de verbe : « *Sovremennost : vse-vremennost* ». Ou, comme également elle le dit si bien dans une lettre adressée à Vera Bounina : « Mais *Le Roi des aulnes* a déjà cent cinquante ans, pourtant il émeut comme au premier jour. Tout passera, tous passeront, mais *Le Roi des aulnes* – restera !²⁵⁹ ».

Afin de dresser le bilan de cette première partie, nous devons conclure que la lecture de notre analyse de l'héritage littéraire des filles d'émigration se situe du côté du sujet du langage, et non du sujet féminin, qui, dans sa version russe, va de paire avec l'essentialisation et l'intentionnalité dans le domaine de l'écriture.

soulignons. La force conceptuelle et poétique de la pensée de Tsvetaeva a été quelque peu affaiblie par l'emploi de l'expression « pour les siècles des siècles », qui, de plus, introduit une forte connotation religieuse.

²⁵⁷ G. Dessons, « Littérature, manière modernité », art. cité, p. 219.

²⁵⁸ H. Meschonnic, *Modernité modernité*, op.cit., p. 13. Voir p. 32 de notre travail de recherche.

²⁵⁹ « Но Лесному Царю уже полтора года лет, а волнует как в первый день. Но все пройдет, все пройдут, а Лесной Царь – останется ! ». М. Цветаева, *Pis'ma 1933-1936*, Moscou, Ellis Lak, 2016, p. 157.

De même, pour la relecture des textes des filles d'émigration, qu'elles qualifiaient elles-mêmes comme petits et sans importance, nous n'adoptons pas la division binaire, qui place le féminin du côté des œuvres mineures et le masculin du côté des œuvres majeures. Par la confrontation majeur/mineur, nous entendons la rigidité du canon littéraire, la force des usages sociaux, ainsi que le poids d'un nous collectif qui refusent à accorder de la valeur à un texte dit « mineur ».

La modernité d'un texte littéraire est une de ses caractéristiques premières. Elle renvoie à la force critique de l'œuvre, à sa capacité à résister aux normes culturelles, à nous importer, à sa capacité à incarner notre présent. C'est pour cette raison que la valeur d'un texte littéraire est une donnée qui change constamment. Selon les époques et les lectures, elle peut aller soit du côté de ce qui importe, en accordant au texte le statut de je-ne-sais-quoi. Soit se placer du côté de ce qui n'importe pas, en rejetant le texte au domaine du n'importe-quoi. Ainsi, avec le temps, la modernité peut-elle se trouver là, où on ne la détectait pas avant, notamment dans les œuvres mineures et périphériques.

Même si, avec les études de genre, nous voulons être attentive à la place accordée à la femme écrivain au cours d'une période historique précise, le cœur de notre travail s'oriente davantage vers le discours critique et les « normes » scripturales de l'époque, que vers l'examen des subtilités dans le jeu de rôles masculin/féminin. La poétique littéraire l'emporte sur la poétique de genre.

Alors, quel avenir pour les filles d'émigration ? Leurs œuvres sont-elles « encore jeunes » ? Saurons-nous préciser l'« âge » de leurs livres ?

Afin de répondre à ces questions, nous travaillerons au croisement de plusieurs pistes de réflexions : nous serons attentive à la poétique « externe », au canon littéraire, à la norme de la valeur prônée et défendue par la critique littéraire de l'époque ; au contexte artistique français dans lequel la jeune génération vivait et évoluait ; et, finalement, à cette poétique « interne », au projet poétique personnel de chaque femme écrivain, afin de comprendre si la critique littéraire a lu leurs textes selon les lois « internes » spécifiques ou si une grille de critères préétablis a été imposée aux œuvres des auteures en question. Nous ferons également attention à la place accordée à la femme écrivain par la critique littéraire de l'époque.

Nous ne souhaitons pas dresser un palmarès ni indiquer les gagnants et les perdants, les bons et les mauvais, les forts et les faibles. Nous souhaitons plutôt percer les mécanismes de lecture et d'évaluation d'un texte littéraire signée par une fille d'émigration et, comme le

disent les auteurs de *French Global*, être attentive à une pluralité « de protocoles de lectures variables » :

Nous nous associons aux discussions concernant la *world literature*, surtout en ce qui concerne le changement de perspective qui envisage la littérature moins en termes de hiérarchie ou de canonicité (le canon étant défini comme un ensemble d'œuvres qui constituent de manière permanente une littérature nationale donnée) qu'en termes de protocoles de lectures variables qui accompagnent les œuvres dans des contextes divers²⁶⁰.

Autrement dit, ce qui nous intéresse, c'est une éventuelle conquête du centre par les zones périphériques et une vision *autre* du statut et de la place des filles d'émigration dans le paysage littéraire russe.

²⁶⁰ S. R. Suleiman, C. McDobald, « Introduction. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire », dans *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2015 (le texte original en anglais date de 2010), p. 23.

Partie II

Le « rythme culturel rhétorique » des écrivains de l'émigration : vers une poétique externe

В литературе женщины – плохие актрисы.

*Мистификации удаются писателям. На литературном маскараде женщина
непрерменно узнана, всегда разгадана.
Петр Пильский²⁶¹*

*En allant trop vite – c'est-à-dire en étant excessivement singulier – on s'expose à une
sortie de route, une sortie hors du sillon tracé collectivement.
Gérard Dessons²⁶²*

²⁶¹ P. Pil'skij, « Ženskoe i žensko-mužskoe », dans *Segodná*, 1931, n°216, p. 3.

²⁶² G. Dessons, *La Voix juste. Essai sur le bref*, op.cit., p. 94.

Chapitre I. La « jeune littérature » de l'émigration lue par la critique de l'époque : canon et anti-canon

I.1. De quelques traits caractéristiques de la critique littéraire

Dans cette partie, nous serons attentive au discours critique de l'émigration. Nous mettrons en relief quelques éléments du canon littéraire, de la poétique « externe », qui se sont cristallisés, avec le temps, dans les travaux de la critique de l'émigration. En même temps, nous évoquerons également la formation de ce que l'on pourrait désigner comme anti-canon qui se constitue en réaction contre les normes du canon littéraire. Cette coupure canon/anti-canon, à quelques exceptions près, correspond à la division générationnelle : la génération des aînés et la génération des jeunes écrivains de l'émigration.

Comme la question de l'identité littéraire et de l'esthétique propres aux deux générations a été étudiée en détail²⁶³, nous insisterons davantage sur la problématique qui nous intéresse dans ce travail, à savoir : le discours critique et l'œuvre des femmes écrivains.

Nous avons souligné plus haut que le rôle du canon littéraire est central : ce sont le discours critique normatif et les institutions de conservation (critique littéraire, appareil scolaire et appareil universitaire) qui font la sélection et divisent les œuvres en majeures et mineures.

Comme le souligne Olga Demidova : « le canon tend vers l'universalisation, c'est pour cette raison qu'il semble devoir être fondé sur des valeurs intemporelles et culturelles communes, ainsi que sur les constantes anthropologiques présentes dans les textes²⁶⁴ ». En même temps, remarque la chercheuse, à côté de ce stock de valeurs culturelles communes et immuables, d'autres valeurs peuvent surgir afin d'enrichir et diversifier l'héritage culturel. Donc, le canon littéraire est aussi une variable historique, vivante et ouverte au changement.

En ce qui concerne la période qui nous intéresse (1920-1940), celle de l'émigration russe de la première vague, O. Demidova insiste sur le fait que dans la situation de la perte

²⁶³ Le programme esthétique de la jeune génération a été étudié dans les ouvrages de Leonid Livak (*How it was done in Paris*) et d'Annick Morard (*De l'émigré au déraciné*).

²⁶⁴ « канон стремится к универсализации, в связи с чем он как будто должен быть основан на вневременных и общекультурных ценностях и на представленных в текстах антропологических константах ». O. Demidova, « *Ženskaâ proza i bolšoj kanon literatury russkogo zarubež'â* », art. cité, p. 8.

des repères, du déracinement du sol natal et de l'adaptation à la vie à l'étranger, il était primordial de préserver les trésors de la langue et de la culture russes. Ce qui a favorisé la formation du « Grand canon de la littérature de l'émigration basé presque sans exception sur la tradition majoritairement masculine de la littérature classique russe²⁶⁵ ». Cette conclusion est très éloquente et nous permet de cerner une des orientations phares du discours normatif de l'émigration, à savoir : la littérature classique russe du XIXe siècle, créée par les grands écrivains comme Pouchkine, Gogol, Tolstoï, Dostoïevski et Tchekhov. L'emploi par la chercheuse de la majuscule pour l'adjectif « Grand » témoigne non seulement de la grandeur de la littérature russe du siècle d'or, mais aussi du poids du passé et de la tradition culturelle qui pesaient sur la littérature de l'émigration.

Nous avons déjà rapidement évoqué plus haut la tendance à la hiérarchisation géographique dans le monde littéraire de l'émigration russe : Paris apparaissait comme la capitale culturelle principale de l'émigration ; de plus, dans chaque pays où vivait et écrivait la Russie hors frontière, il y a eu des « gardiens » qui veillaient à la pureté de la production littéraire russe à l'étranger. Nous pouvons donc parler de l'établissement des rapports de force verticaux quant à la formation du canon littéraire. Olga Demidova évoque les cercles et groupes littéraires de l'émigration, en insistant sur le fait que c'était toujours un homme, dans la plupart des cas appartenant à la génération des aînés, qui était à la tête de ces unions littéraires. Comme, par exemple, Alfred Bem à Prague (« L'Ermitage des poètes »), Gueorgui Adamovitch (« note parisienne ») et Vladislav Khodasevitch (« La Croisée ») à Paris. De plus, il existait une pléiade de critiques (hommes), qui contribuaient également à la formation de la « norme » littéraire de l'époque, à savoir : Youli Aïkhenvald à Berlin, Piotr Pilski à Riga, Gueorgui Adamovitch et Vladislav Khodassevitch à Paris²⁶⁶.

De ce point de vue, nécessairement, le travail littéraire des « jeunes » femmes écrivains de l'émigration occupait une place secondaire par rapport aux œuvres signées par les hommes écrivains de la génération des aînés. Dans son livre *Les Métamorphoses en exil*, Olga Demidova adopte une approche sémiotique et élabore un système d'oppositions binaires, par exemple, Paris/province, génération des aînés/jeune génération, rédacteur en

²⁶⁵ « В соответствии с этим сформировался Большой канон эмигрантской литературы, опиравшийся почти исключительно на мужскую в своей основе традицию русской классической литературы ». *Ibid.*, p. 10. Voir à ce sujet l'article précédemment cité de Catherine Géry « Les Classiques face aux pouvoirs ou une petite histoire de la construction, de la déconstruction et de la reconstruction du canon littéraire russe ».

²⁶⁶ Voir O. Demidova, « “Emigrantskie dočeri” i literaturnyj kanon russkogo zarubež'a », art. cité, p. 206.

chef/écrivains et poètes²⁶⁷, ce qui met bien en évidence la stratification symbolique de la diaspora russe en France.

La volonté de sauver coûte que coûte les meilleures traditions de la littérature russe – qui pourrait être résumée par cette fameuse expression de Nina Berberova : « nous ne sommes pas en exil, nous sommes en mission²⁶⁸ » – forge les critères de lecture et d'évaluation d'une œuvre par la critique de l'émigration, qui, pour reprendre l'expression de Sergueï Zenkine, incarne une « tradition nationale vivante de compréhension de la culture²⁶⁹ ». Décrivons rapidement les caractéristiques générales de la critique littéraire de l'émigration en nous référant à un certain nombre d'ouvrages plus ou moins récents.

Tout d'abord, la critique de l'émigration – et la société des émigrés de façon générale – reste fidèle au principe du littératurocentrisme propre à la littérature russe²⁷⁰. Parmi autant de traits formant le panorama du discours critique de l'émigration, ce trait apparaît vraiment comme un des éléments capitaux. Mikhaïl Berg postule que cette tendance littératurocentriste est due à plusieurs circonstances spécifiques, notamment au « stéréotype de la sacralisation du mot, au statut particulier de l'écrivain perçu en tant que maître à penser et prophète, à l'opposition “intelligentsia – peuple” ainsi qu'au système d'interdictions morales²⁷¹ ». Cette idée – qui renvoie d'ailleurs, entre autres, aux ouvrages de Youri Lotman et est perçue aujourd'hui comme un lieu commun – est assez souvent reprise par les slavisants étrangers dont, par exemple, Catriona Kelly et Leonid Livak qui, à leur tour, mettent l'accent sur cette vision de l'écrivain en tant que « prophète sociopolitique », « apôtre spirituel²⁷² » et « maître à penser²⁷³ » tout au long du XIXe et même au XXe siècle. C'est pour cette raison que, selon Livak, la critique de l'émigration

²⁶⁷ O. Demidova, *Metamorfozy v izgnanii. Literaturnyj byt russkogo zarubež'â*, Sankt-Peterburg, Geperion, 2003. Voir également son article “Literaturnyj byt russkogo zarubež'â kak instrument vlasti”, dans *Nauka, kul'tura i politika russkoj èmigracii*, Sankt-Peterburg, Presses universitaires de SPbGUKI, 2004, p. 157-161.

²⁶⁸ «Мы не в изгнании, мы в послании». Voir également les autres citations qui vont dans le même sens et qui ont été rassemblés par Oleg Korostelev : O. Korostelev, « Pafos svobody. Literaturnaâ kritika russkoj èmigracii za polveka (1920-1970) », dans O. Korostelev, *Ot Adamoviča do Cvetaevoj, op.cit.*, p. 287.

²⁶⁹ « живая национальная традиция осмысления культуры ». S. Zenkin, «“Geroičeskaâ paradigma” v sovetskom literaturovedenii», dans S. Zenkin, *Raboty po teorii*, Moskva, NLO, 2012, p. 391.

²⁷⁰ Voir O. Korostelev, « Pafos svobody. Literaturnaâ kritika russkoj èmigracii za polveka (1920-1970) », art. cité., p. 284.

²⁷¹ « стереотип сакрального отношения к слову, особый статус писателя как властителя дум и пророка, оппозиция “интеллигенция – народ” и система нравственных запретов ». M. Berg, *Literaturokratiâ. Problema prisvoeniâ i pereraspredeleniâ vlasti v literature*, Moskva, NLO, 2000, p. 183.

²⁷² « sociopolitical prophet », « spiritual apostle ». L. Livak, *How it was done in Paris, op.cit.*, p. 16

²⁷³ « master of minds ». C. Kelly, *Russian literature. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 91. Bien évidemment, il s'agit d'une allusion à « властитель дум » de Puškin.

pouvait pardonner à un auteur un style poétiquement maladroit, si, dans ses livres, il savait soulever et aborder des questions sociales et existentielles d'une grande importance²⁷⁴.

Au niveau thématique, la critique de l'émigration est souvent tournée vers l'analyse des questions existentielles et eschatologiques, liées aux changements et aux catastrophes globales qui traversent l'homme, le monde et la société.

Enfin, cette critique est une critique « d'essai, philosophique, impressionniste²⁷⁵ ». Cette idée met en relief le rejet par la critique de l'émigration des outils d'analyse des formalistes russes. En effet, dans leurs articles, Adamovitch et Khodassevitch examinent les points faibles et les fragilités du formalisme. Cette question, fort passionnante, mérite une étude à part. Ici, nous n'évoquerons que quelques reproches adressés aux chercheurs formalistes afin de mieux cerner la spécificité de la critique russe en exil.

Il est évident que le rejet du formalisme est lié au refus de la culture révolutionnaire incarnée par l'Union soviétique²⁷⁶. En même temps, ce qui agace le plus les éminents critiques de l'émigration, c'est le rôle secondaire, voire marginal, attribué au contenu de l'œuvre littéraire : Khodassevitch est révolté par l'« éviction du contenu », « l'occultation et la mise à l'écart du "thème"²⁷⁷ », tandis qu'Adamovitch critique le manque d'analyse de la « psychologie de l'auteur »²⁷⁸. Sans aucun doute, il est assez difficile de tirer des conclusions globales des deux articles cités. Néanmoins, nous pourrions affirmer qu'aux yeux d'Adamovitch et de Khodassevitch, la valeur des pensées et des idées véhiculées par un texte littéraire reste immuable et apparaît comme un des critères incontournables, profondément ancrés dans le domaine de la lecture et de l'analyse littéraire. De ce point de vue, ils restent fidèles à la grande tradition de la littérature russe.

²⁷⁴ Voir L. Livak, *How it was done in Paris*, op.cit., p. 15.

²⁷⁵ « тип критики эссеистической, философской, импрессионистической ». О. Korostelev, « Pafos svobody. Literaturnâ kritika russkoj èmigracii za polveka (1920-1970) », art. cité, p. 284.

²⁷⁶ Voir cette exclamation de Hodasevič : « В Советской России, где формализм процветает, дошли "до конца". Загорланили: долой содержание! ». V. Hodasevič, « О formalizme i formalistah » (1927), dans V. Hodasevič, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomah*, Moskva, Russkij put', 2010, t.2, p. 393. Cette confrontation Russie soviétique / Russie hors frontière doit être située historiquement : elle peut être observée jusqu'au début des années 1930, période où les formalistes seront cloués au pilori par le pouvoir soviétique.

²⁷⁷ « игнорация содержания », « замалчивание и отстранение "темы" ». *Ibid.*, p. 396.

²⁷⁸ « ...для чего же существует литература, если "психология автора", т.е. мысли и чувства его, надежды, сомнения, верования не имеют значения... ». G. Adamovič, « Stat'i Y. Tynanova », dans *Literaturnye zametki. Kniga I*, Sankt-Peterburg, Aletejâ, 2002, p. 245.

I.2. Sous l'emprise du canon de la Grande littérature russe

En ce qui concerne la question du canon littéraire de l'émigration, sujet qui a déjà été exploré par certains chercheurs russes et étrangers, nous ne ferons attention qu'à certains éléments de la « norme » littéraire prônée par des critiques. De façon générale, un texte « russe », lu par la critique littéraire russe dans le contexte de l'exil en France, était marqué par les caractéristiques suivantes (qui découlaient d'ailleurs de la séparation de la forme et du contenu) : « “chaos irrationnel” », « “profondeur spirituelle” », « “humanisme” », « “sincérité” ». Tandis que la littérature française recevait les attributs « négatifs » diamétralement opposés, ceux d'« “artificialité” », de « “froideur rationnelle” », de « “technique” », d'« “éclat” » et de « “formalisme”²⁷⁹ ».

Il est important de souligner que le milieu littéraire de l'émigration russe était traversé par de nombreuses guerres intestines. Pensons aux tensions entre Vladimir Nabokov et la revue de la jeune génération *Les Nombres*²⁸⁰ ; à la confrontation Vladislav Khodassevitch – Gueorgui Adamovitch²⁸¹ ; aux relations distantes entre Khodassevitch et Zinaïda Guippius²⁸²... Ce qui nous intéresse dans ces « guerres », qui ont été abondamment commentées, c'est le conflit des générations. Si la jeune génération, qui se réunissait dans des cafés de Montparnasse et se groupait autour de l'almanach *Les Nombres*, avec son programme poétique propre, a été soutenue par Adamovitch, inspirateur de la fameuse « note parisienne²⁸³ », par Gueorgui Ivanov, par Dmitri Merezhkovski et Zinaïda Guippius, certains représentants de la génération des aînés²⁸⁴ défendaient les valeurs traditionnelles de la grande littérature russe.

²⁷⁹ « “irrational chaos” », « “spiritual depth” », « “humanism” », « “sincerity” » ; « “artificiality” », « “rational coldness” », « “skill” », « “brilliance” », « “formalism” ». L. Livak, *How it was done in Paris*, op.cit., p. 14-15.

²⁸⁰ N. Mel'nikov, « “Do poslednej kapli černil...” Vladimir Nabokov i “Čisla” », dans *Literaturnoe obozrenie*, Moskva, 1996, n°2, p. 73-82. Voir également R. Ângirov, « “Primer tautologii”. Zametki o vojne Vladimira Nabokova s Georgiem Ivanovym », dans *Diaspora : novye materialy*, Paris – Sankt-Peterburg, 2005, n°7, p. 594-618.

²⁸¹ O. Korostelev, « Georgij Adamovič, Vladislav Hodasevič i molodye poëty emigracii. Replika k staromu sporu o vliâniâh », dans O. Korostelev, *Ot Adamoviča do Cvetaevoj*, op.cit., p. 183-194 ; voir également la note en bas de page n°3 (p. 193 de l'article). L. Livak, « Kritičeskoe hozâjstvo Vladislava Hodaseviča », dans *Diaspora IV. Novye materialy*, Paris – Sankt-Peterburg, Athenaeum-Feniks, 2002, p. 391-456.

²⁸² Ū. Terapiano, « Ob odnoj literaturnoj vojne » ; « Oppoziciâ “Zelënoj lampe” i “Čislam” » dans Ū. Terapiano, *Literaturnaâ žizn' russkogo pariža za polveka*, op.cit., p. 136-160, p. 185-192.

²⁸³ Voir O. Korostelev, « “Parižskaâ nota” i protivistoânie molodežnyh poëtičeskikh škol russkoj literaturnoj èmigracii », dans O. Korostelev, *Ot Adamoviča do Cvetaevoj*, op.cit., p. 303-345.

²⁸⁴ Aux côtés des aînés, comme Ivan Bunin ou Boris Zajcev, il y a eu également des représentants de la « jeune » génération, notamment Vladimir Nabokov, Nina Berberova, Galina Kuznecova, qui ne soutenaient pas du tout les recherches poétiques de leurs collègues regroupés autour de la revue *Les Nombres*. Voir, par exemple, cette exclamation de Kuznecova : « Какое чувство отъединения! Вот вчера привезли домой

En parlant du canon littéraire, nous pensons avant tout à la grande tradition de la littérature russe que la critique de l'émigration se voyait obligée de préserver. Comme le formulait si bien Khodassevitch dans ses conversations avec Gorodetskaïa :

Большевики стремятся к изничтожению духовного строя, присущего русской литературе. Задача эмигрантской литературы – сохранить этот строй. Это задача столь же литературная, как и политическая. Требовать, чтобы эмигрантские поэты писали стихи на политические темы, – конечно, вздор. Но должно требовать, чтоб их творчество имело русское лицо²⁸⁵.

Ce « visage russe » devrait bel et bien ressembler aux meilleurs exemples de la grande littérature russe du XIXe siècle. Or, les œuvres de la jeune génération, écrites souvent sous forme de « document humain », grouillaient de motifs de solitude, d'ennui, de mort et d'inquiétude ; une composition et un style ouvertement simples, dénués de toutes sortes de fioritures rhétoriques, complétaient le tableau. Comme le résume Galine Tihanov, ils voyaient dans la littérature un champ d'expérimentation et le « document humain » plutôt qu'un exercice de perfectionnement formel et rhétorique²⁸⁶.

Ainsi les jeunes écrivains résistaient et rejetaient la grille d'évaluation élaborée par les aînés.

Un des premiers éléments du canon littéraire à retenir serait ce que Sergueï Zenkine appelle le « paradigme héroïque ». En effet, avec la critique démocratico-révolutionnaire du XIXe siècle, le personnage littéraire était examiné par le biais du « «principe anthropologique» » qui transformait les héros littéraires en « individus moraux indépendants²⁸⁷ » véhiculant un mode de pensée et une conduite existentielle spécifiques. Ce « caractère sacré et absolu du héros littéraire²⁸⁸ » amplifié par le littératurocentrisme contribue à l'identification du personnage à son auteur, appelle la comparaison du

«Числа». Толстенная книжка, и вся «действующая армия» в ней, но какая это армия чужая, равнодушно-неприязненная! ». G. Kuznecova, *Grasskij dnevnik*, op.cit., p. 153.

²⁸⁵ N. Gorodeckaâ, « V gostâh u Hodaseviča », dans N. Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, op.cit., p. 717-718. A comparer avec ces réflexions de Hodasevič : «мы способствуем разложению эмигрантской литературы, т.е. единственной ценности, которая еще, видимо, осталась от России [...]. В эмиграции все на счету (почему – другой вопрос). Ныне следует быть отчетливей и строже – а мы как раз только и делаем, что якшаемся черт знает с чем ». L. Livak, « Kritičeskoe hozâjstvo Vladislava Hodaseviča », art.cité, p. 397.

²⁸⁶ Voir G. Tihanov, « Russkaja èmigrantskaâ literaturnaâ kritika i teoriâ mezdu dvumâ vojnamî », art.cité, p. 362. Pour ébaucher un portrait un peu plus précis de la jeune génération, nous faisons également référence au travail d'Olga Demidova : O. Demidova, *Metamorfozy v izgnanii*, op.cit., p. 104-105.

²⁸⁷ « «антропологический принцип» », « самостоятельные моральные индивиды ». S. Zenkin, « «Geroičeskaâ paradigma» v sovetskom literaturovedenii », art. cité, p. 395.

²⁸⁸ «Сакрально-абсолютный характер литературного героя». *Ibid.*, p. 397-398.

comportement moral de l'auteur et de son personnage. Comme le remarque Mikhaïl Berg, ce trait caractéristique de la critique russe a souvent été considéré – et l'est toujours – comme une fragilité et preuve de son immaturité. Or, le chercheur suppose que cette position témoigne du stéréotype, qui relie le droit à énoncer la « vérité » à la personnalité de celui à qui on a confié cette tâche²⁸⁹.

Ces réflexions des chercheurs contemporains peuvent être mises en parallèle avec l'analyse faite par Nadezhda Gorodetskaïa, une de nos filles d'émigration.

En 1934, après avoir vécu une dizaine d'années en France, Gorodetskaïa déménagea en Angleterre où, pendant de nombreuses années (1956-1968), elle dirigea le premier département d'études slaves à l'Université de Liverpool. C'est à cette période que correspond la rédaction de l'article « Une littérature de questions » (1968). Gorodetskaïa défend le point de vue selon lequel, pour reprendre l'expression de Tchekhov, la littérature russe du XIXe siècle savait « poser correctement des questions²⁹⁰ » qui correspondaient aux grandes interrogations humaines, sociétales et existentielles. Elle cite en appui aussi bien les critiques littéraires, comme Belinski, Pissarev, Dobrolubov, que les écrivains célèbres dont Pouchkine, Gogol, Tourguenev, Herten, Tchernychevski, Nekrasov, Tolstoï, Dostoïevski... La chercheuse souligne que la forme interrogative de certains titres de leurs textes (*A qui la faute ? Que faire ? Qui vit heureux en Russie ? Quelle est ma foi ?*) pourrait déjà fournir un premier argument fort éloquent afin de conforter sa pensée.

Gorodetskaïa écrit qu'« un portrait psychologique complet et fidèle des protagonistes²⁹¹ » a toujours été d'une grande importance pour la tradition russe, surtout si nous parlons du « réalisme critique ». De ce point de vue, les protagonistes masculins incarnaient une quête spirituelle, existentielle et philosophique (Tchatski, Oneguine, Oblomov, Roudine), tandis que les protagonistes féminins, « hautement idéalisés²⁹² », « représentent de façon symbolique leur pays et posent leurs questions au nom de la Russie²⁹³ » (Tatiana d'*Evgueni Oneguine*, Lubonka de *A qui la faute ?*, Natalia de *Roudine*, Katia d'*Une banale histoire*).

²⁸⁹ Voir M. Berg, *op.cit.*, p. 189. A comparer avec affirmation de Pančenko citée par Berg: « Книга подобна иконе; это духовный авторитет и духовный руководитель » (p. 202).

²⁹⁰ «В “Анне Карениной” и в “Онегине” не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют, потому только, что все вопросы поставлены в них правильно». Phrase citée par Gorodeckaâ : N. Gorodeckaâ, « Literature of questions », dans *Canadian Slavic Studies*, II, n°1, 1968, p. 110. Il s'agit de la lettre de Čehov adressée à A. Suvorin (27 octobre 1888).

²⁹¹ «a full and faithful psychological portrayal of the protagonists». *Ibid.*, p. 104.

²⁹² « highly idealised ». *Ibid.*, p. 105.

²⁹³ « ...these women represent in a symbolic way their country, and ask their questions in the name of Russia ». *Ibid.*, p. 106.

Donc, comme nous pouvons le voir, le héros littéraire russe est souvent chargé d'une mission idéologique, philosophique ou morale.

Un autre pilier du canon littéraire russe de l'émigration se base sur un héritage culturel d'une force inouïe, celui d'Alexandre Pouchkine. Il est important de rappeler qu'à partir de 1925 « Le jour de la culture russe », qui réunissait tous les émigrés à travers le monde, était célébré le 6 juin – le jour de l'anniversaire de Pouchkine. Dans son livre, Hélène Ménégaldo précise que l'église orthodoxe voulait choisir une autre date pour la célébration de cette fête, à savoir : le 28 juillet, le jour où le prince Vladimir baptisa la Russie de Kiev en 988 et la convertit à l'orthodoxie²⁹⁴. Ce qui signifie que la facette littéraire de la grande histoire nationale russe était plus puissante que sa facette religieuse. En d'autres termes, c'est bel et bien Pouchkine, le grand Classique, qui tenait lieu de religion pour la société russe en exil.

Aux yeux de certains, la figure de Pouchkine incarnait non seulement un idéal poétique, mais également toute la culture russe, ainsi que la gloire de son passé historique. Voici ce qu'écrivait à ce sujet Piotr Struve : « l'époque de la Renaissance russe, spirituelle, sociale et étatique, doit commencer sous le signe de la Force et de la Clarté, de la Mesure et de la Cadence, sous le signe de Pierre le Grand éclairé par le génie artistique de Pouchkine²⁹⁵ ». Les concepts clés, tant idéologiques que poétiques, sont mis en relief par l'emploi des majuscules : force, clarté, mesure....

Alfred Bem craignait, quant à lui, que le rejet des normes de la clarté et de la simplicité établies par Pouchkine ne puisse provoquer chez les écrivains de la jeune génération des changements non seulement dans le style, mais aussi dans la vision du monde²⁹⁶.

Comme nous pouvons le voir, l'œuvre de Pouchkine, avec les qualités qui lui sont propres (clarté, mesure, simplicité), était perçue comme la mesure idéale pour juger de la valeur d'un texte littéraire.

Au-delà de Pouchkine, c'est toute la littérature russe du XIXe siècle qui a été convoquée afin de perpétuer la véritable culture russe : ce n'est pas par hasard que Khodassevitch réclame que la littérature des jeunes écrivains ait un « visage russe » et que

²⁹⁴ Voir E. Menegaldo, *Russkie v Pariže 1919-1939*, Moskva, Natali Popova "Kstati", 2001, p. 67.

²⁹⁵ "...эпоха русского Возрождения, духовного, социального и государственного, должна начаться под знаком Силы и Ясности, Меры и Мерности, под знаком Петра Великого, просветленного художническим гением Пушкина ». Cité dans D. Tumanov, *Puškiniana dvuh Rossij, Kazan'*, Kazanskij gosudarstvennyj universitet, 2010, p. 72.

²⁹⁶ Voir G. Tihanov, « Russkaja èmigrantskaâ literaturnaâ kritika i teoriâ meždu dvumâ vojnamî », art.cité, p. 364.

Marc Slonim dans ses articles dresse des parallèles entre la jeune génération et les grands noms de la littérature russe (Dostoïevski, Tchekhov)²⁹⁷.

I.3. Les débats sur la littérature de la « jeune » génération

Dans le contexte d'une confrontation poético-idéologique entre les « jeunes » et les « aînés », nous pourrions parler de la formation d'un anti-canon compris comme la réaction aux exigences poétiques des aînés et la recherche d'une voie (littéraire) esthétique singulière. Insistons sur cette attitude ironique de Boris Poplavski envers le canon littéraire : « La littérature des aînés est comme une vieille chimère poussiéreuse²⁹⁸ ».

En effet, en ce qui concerne le héros littéraire des « jeunes », il est doué de caractéristiques bien spécifiques. Les articles de Vladimir Varchavski, de Youri Terapiano et de Boris Poplavski en parlent de façon éloquente. Même si « l'homme des années 30 » reste profondément attaché à la quête mystérieuse²⁹⁹ du sens de la vie et aux interrogations existentielles, il s'éloigne du pathos héroïque, de l'idée du sacrifice, de l'assurance d'un ton affirmatif : « L'homme contemporain n'est pas du tout un héros³⁰⁰ ». C'est un « homme "intérieur"³⁰¹ », « un homme "nu" », plongé dans « le vide, l'ennui et le désespoir³⁰² ». L'« homme intérieur » rejette « la chose publique » (*obchtchestvennost'*) pour aller vers « l'essentiel » (*souchtchnost'*), en refusant « l'hypocrisie, la pose, l'absence de sincérité³⁰³ ».

²⁹⁷ Voir M. Slonim, « Literatutnyj dnevnik. Molodye pisateli za rubežom », dans *Volâ Rossii*, 1929, X-XI, p. 100-115.

²⁹⁸ « Старшая литература как клюквенный миф ». В. Poplavskij, « V poiskah poterânnogo èmigrantskogo mladogo čeloveka », dans В. Poplavskij. *Stat'i, zametki, pis'ma*, Moskva, Knižnica – Russkij put' – Soglasie, 2009, t.3, p.106.

²⁹⁹ « Но больше всего нас интересуєт тайное величие жизни... ». В. Poplavskij, « Vokrug "Čisel" », dans *Čisla*, 1934, n°10, p. 208.

³⁰⁰ « Современный человек совсем не герой ». Ū. Terapiano, « Čelovek 30-h godov », dans *Čisla*, n°7-8, 1933, p. 212.

³⁰¹ « "внутренний" человек ». *Ibid.*, p. 211. А comparer avec l'affirmation de Poplavskij : « Новая, субъективная, дневниковая литература учит человека как можно большему уважению к самому себе... ». В. Poplavskij, « Vokrug "Čisel" », art.cité, p. 207.

³⁰² « "голый" человек », « пустота, скука, отчаянье ». V. Varšavskij, « O "geroe" mladodj èmigrantskoj literatury ! », dans *Čisla*, n°6, 1932, p.164. Varšavskij aussi parle de l' « homme intérieur » qui s'échappe de la société, de la communauté des humains : « эмигрантская литература самым "фактом" разговоров о "внутреннем" человеке, выброшенном из "общественности" человеке, принимает какое-то участие в этой борьбе » (p. 170).

³⁰³ Ū. Terapiano, « Čelovek 30-h godov », art.cité, p. 211.

Selon Varchavski, la littérature des jeunes et son héros – quand bien même la jeune génération n’aurait pas beaucoup de talents et n’écrirait pas vraiment bien – crée un texte, témoigne de son temps, capte son ambiance pleine d’angoisse et d’inquiétude et c’est par ce fait même qu’elle fait partie de la littérature contemporaine :

В каком-то смысле она [литература молодых – Ю.М.-С.] существует почти как ненаписанная белая страница. И тем не менее она существует реальнее, чем многие “факты” и находясь на стороне “сущности” против общности тем самым является современной литературой³⁰⁴.

Ce qui nous intéresse ici, c’est aussi l’idée de la valeur des œuvres écrites par des « jeunes ». La comparaison de l’héritage littéraire de la jeune génération à une « page blanche vierge », page non écrite, est perçue comme une qualité indéniable : le manque d’élégance et de virtuosité stylistique, l’absence de véritable héros et de passions qu’il déchaîne, le silence prolongé qui remplace les réponses et les affirmations, l’introspection, une tonalité intimiste – tout cela débouche sur la quête du « “plus important”³⁰⁵ », sur la « lutte pour “l’essence” humaine, pour l’âme humaine³⁰⁶ ». Le manque de perfection, stylistique, rhétorique, poétique, est racheté par la sincérité de la quête, des interrogations et du ton. La jeune génération a su saisir l’air du temps – « *Les Nombres* est un phénomène d’atmosphère³⁰⁷ » – et puiser son inspiration dans la littérature française³⁰⁸ afin d’élaborer une esthétique singulière.

Alors que les aînés entretenaient le culte de Pouchkine, c’est Mikhaïl Lermontov qui est mis sur le piédestal. Comme le remarque Tatiana Krassavtchenko, les écrivains de la jeune génération étaient séduits par la solitude de ce « poète maudit » issu de la tradition russe, par l’ambivalence de son attitude envers la Russie, ainsi que, d’une certaine façon, par l’esprit de contradiction et le rejet du canon littéraire établi³⁰⁹.

³⁰⁴ V. Varšavskij, « О “geroe” molodoj èmigrantskoj literatury ! », art.cité, p. 167.

³⁰⁵ « “самое важное” ». *Ibid.*, p. 168.

³⁰⁶ « борьба за “сущность” человека, за человеческую душу ». *Ibid.*, p. 166.

³⁰⁷ « “Числа” есть атмосферическое явление... ». В. Poplavskij, « Vokrug “Čisel” », art.cité, p. 209.

³⁰⁸ Voir L. Livak, *How it was done in Paris*, op.cit., p. 19-28.

³⁰⁹ Voir T. Krasavčenko, « Lermontov, Gazdanov i svoeobrazie èkzistencializma russkih mladoè migrantov », dans *Gajto Gazdanov i nezamečennoe pokolenie : pisatel’ na peresečenii tradicij i kul’tur*, Moskva, INION RAN, 2005, p. 27-49.

Comme le formule si bien Annick Morard, la jeune génération ne se voit pas du tout comme porteuse d'une « parole nationale », notamment parce qu'elle se perçoit sans souvenirs ni passé, et s'inspire de nombreuses influences littéraires³¹⁰.

Donc, le choix de Lermontov peut être lu comme un geste ambivalent : tout en restant attaché à la culture russe, en poursuivant ses interrogations les plus profondes³¹¹, la jeune génération forge un autre programme esthétique et s'écarte du poids d'une « parole nationale ».

Enfin, en ce qui concerne la tradition littéraire russe, la jeune génération se tourne davantage vers la littérature européenne, notamment la littérature française. Les « jeunes » écrivent, sans conteste, sous l'influence de Marcel Proust et d'André Gide, réfléchissent sur des points de croisement entre les deux littératures et organisent des événements culturels en français³¹².

C'est justement ce programme esthétique élaboré par les « jeunes » qui a été critiqué par certains représentants de la génération des aînés. La question liée aux débats sur l'avenir et le programme esthétique de la jeune génération (1935-1936) a été examinée de façon plus ou moins détaillée par plusieurs chercheurs³¹³. Nous n'évoquerons que les grandes lignes de cette confrontation intergénérationnelle.

Les protagonistes principaux de ce dialogue sont bien connus : Mark Aldanov, Piotr Bitsilli, Vladislav Khodassevitch, Mikhaïl Ossorguine, Fiodor Stepoune – pour les représentants de la génération des aînés, et Gaïto Gazdanov, Vladimir Varchavski et Gueorgui Adamovitch – pour la jeune génération.

Dans son article, Stepoune, corédacteur de la revue *La Nouvelle Cité (Novyj grad)*, prêche le retour aux grandes valeurs de la tradition littéraire russe, notamment à cette

³¹⁰ Voir A. Morard, *op.cit.*, p. 149. Voir également la conclusion de G. Tihanov : « В Париже 1930-х годов Лермонтов считался куда более точным, чем Пушкин, воплощением нового понимания литературы и общественной роли писателя: не “национальный поэт”, но голос диаспоры в культуре, все более опирающийся на адаптацию, гибридность и живое взаимодействие с искусством и философией Запада ». G. Tihanov, « Russkaâ èmigrantskaâ literaturnaâ kritika i teoriâ meždumâ vojnamî », art.cité, p. 367.

³¹¹ « Ибо слишком долго русская литература говорила о жалости – от Достоевского до Чехова, и может быть, вот, наконец, родилось христианское поколение. Может быть, даже чисто метафизическая проблема отошла для него на второй план. Мистическая жалость к человеку – вот новая его нота ». В. Поплавский, « О smerti i žalosti v Čislah », dans В. Поплавский. *Stat'i, zametki, pis'ma, op.cit.*, p. 64.

³¹² Voir A. Morard, *op.cit.*, p. 131-145.

³¹³ Voir : T. Voronina, « Spor o molodoj èmigrantskoj literature », dans *Rossijskij literaturovedčeskij žurnal*, 1993, n°2, p. 152-184 ; S. Fedâkin, « Polemika o molodom pokolenii v kontekste literatury Russkogo Zarubež'â », p. 19-28, art. cité ; M. Vasil'eva, « P.M.Bicilli – učastnik spora “o molodoj èmigrantskoj literature” », dans *Gajto Gazdanov i nezamečennoe pokolenie, op.cit.*, p. 50-70 ; G.Tihanov, « Russkaâ èmigrantskaâ literaturnaâ kritika i teoriâ meždumâ vojnamî », art.cité, p. 335-367.

mission de guider et d'instruire le lecteur : « car tout le sens du service accompli par l'émigration, le sens de la mémoire des émigrés de la Russie, réside dans la reconstitution de la tradition culturelle russe qui a été interrompue par la révolution³¹⁴ ». Les émigrés se trouvent donc au service de la Russie, plus exactement de la mémoire de leur pays perdu. Afin de réussir, ils doivent élaborer une vision du monde unie, non-morcelée, et qui met l'art au service des idéaux socio-politiques. De ce point de vue, la littérature se transforme en « acte responsable de servir et en acte intelligent de faire », en « édification spirituelle de la culture nationale et universelle³¹⁵ ». Service, fabrication, construction – tous ces mots témoignent du caractère secondaire de la création personnelle, l'art étant soumis aux idéaux suprêmes. Il est à ne pas négliger le fait que tout ce qui n'obéit pas à ce programme a été perçu par le philosophe russe comme un élément étranger, non russe³¹⁶.

La réponse de Gaïto Gazdanov, évoquée au tout début de ce travail, était bien pessimiste, sévère, tant envers la génération des aînés qu'envers la production littéraire des jeunes. Gazdanov trouve la posture de Stepoune quelque peu déplacée :

Между прочим даже если предположить на минуту существование тех, к кому обращено воззвание Степуна, – пришлось бы констатировать, что эта предполагаемая литература призыва бы не поняла и не услышала бы; и ряд совершенно архаических ныне понятий начала столетия, которыми оперирует Степун, не мог бы найти места в нынешней литературе. Не только потому что абсолютная ценность этих понятий претерпела какие-то изменения, но и потому, что сознание теперешнего поколения им, так сказать, биологически чуждо; и они так же далеки от него, как от спора патриарха Никона со старообрядцами³¹⁷.

³¹⁴ «...ибо весь смысл эмигрантского служения, эмигрантской памяти о России, заключается в восстановлении той традиции русской культуры, которая была прервана революцией». F. Stepun, « Porevolúcionnoe soznanie i zadači èmigrantskoj literatury », dans *Kritika russkogo zarubež'â*, Moskva, Olimp, 2002, t.1, p. 258

³¹⁵ « ответственное служение и умное делание », « духовное домостроительство национальной и общечеловеческой культуры ». *Ibid.*, p. 255

³¹⁶ «Характернее писательства быть может молодая парижская критика, в частности рецензии журнала “Числа”. При всем разнообразии пишущих в самом подходе к проблеме литературной критики есть почти у всех нечто общее, русской критической традиции чуждое. Это общее и чуждое заключается в том, что в ней нет того “варварства”, которым Западу представляется русская идейность. Говоря иначе: её не-русскость заключается в отказе от духовного водительства писателя и читателя». *Ibid.*, p. 260.

³¹⁷ G. Gazdanov, « O molodoj èmigrantskoj literature », dans *Sovremennye zapiski*, 1936, n°60, p. 405.

Tout est dit par cette remarque ironico-tragique et la comparaison des réflexions de Stepoune, très éloigné de la vision de la jeune génération, avec la dispute violente entre le patriarche Nikon et les vieux croyants. De plus, Gazdanov considère Nabokov comme le seul véritable écrivain de cette jeune génération, tous les autres n'étant que des « “travailleurs” » et des « “travailleuses”³¹⁸ » du monde littéraire. Ce qui n'a rien à voir avec l'art.

En ce qui concerne les autres participants de cette discussion, ils se sont positionnés entre ces deux points de vue polaires. Aldanov insiste sur la pauvreté matérielle des jeunes qui les empêche de travailler et d'avancer comme il faut³¹⁹. Ossorguine est d'accord avec Gazdanov et pense qu'écrire aujourd'hui, « c'est un véritable exploit, dans les conditions du manque total de culture chez les lecteurs et l'indifférence des éditeurs ! »³²⁰. En même temps, il ne dramatise pas la situation mais essaie de généraliser en affirmant que l'époque de toute façon n'est pas propice à la naissance des génies (russes ou non) : « où sont les nouveaux génies de la littérature mondiale ? », « Les mêmes raisons ne freinent-elles pas l'essor de l'art ? »³²¹.

Toutefois, dans un autre article, Ossorguine rejoint le point de vue de Stepoune en opposant l'énergie positive, l'élan actif véhiculé par la littérature classique russe et le pessimisme, « le vide spirituel »³²² dont souffrent les jeunes écrivains. Il est évident que le critique appelle les écrivains à guérir de cette nouvelle maladie.

Khodassevitch a toujours pensé que « le développement poétique demande un travail littéraire certain »³²³, il ne pouvait donc pas saluer les réunions des jeunes à Montparnasse³²⁴ ni l'ambiance décadente qui y régnait. Dans la discussion sur la jeune

³¹⁸ « “труженики” », « “труженицы” ». *Ibid.*, p.407. А comparer avec ces réflexions : « девяносто девять процентов наших беллетристов пишут чрезвычайно бедным, условным языком с несколькими галлицизмами и печальной трафаретностью выражений – куда уж тут до изысканности »; « Характерно и то, что Сири́н, единственный талантливый писатель “молодого поколения”, в своих романах чаще всего описывает иностранцев ». G. Gazdanov, « Literaturnye priznaniâ », dans *Kritika russkogo zarubež'a*, *op.cit.*, t.2, p. 268, p. 269.

³¹⁹ M. Aldanov, « О položenii émigrantskoj literatury », dans *Sovremennye zapiski*, 1936, n°61, p. 400-409.

³²⁰ « это настоящий подвиг в условиях читательского бескультурья и издательского равнодушия! ». M. Osorgin, « О “molodyh pisatelâh” », dans *Rossijskij literaturovedčeskij žurnal*, 1993, n°2, p. 175.

³²¹ « где новые гении литературы мировой? », « Не одни ли и те же причины тормозят процветание искусства? ». *Ibid.*, p. 176.

³²² M. Osorgin, « О “duševnoj opustošennosti” », dans *Rossijskij literaturovedčeskij žurnal*, 1993, n°2, p. 176-179.

³²³ « поэтическое развитие требует известного литературного труда ». V. Hodasevič, « Žalost' i “žalost” », dans V. Hodasevič, *Sobranie sočinenij v 4 tomah*, *op.cit.*, p. 356.

³²⁴ « Еще не существовало эмиграции, как уже задолго до нее существовал Монпарнасс – международное прибежище неудачников, лентяев и упадочников всякого рода, пола и возраста. В том-то и заключается духовная задача эмигрантского поэта, чтобы свою эмиграцию пережить как трагедию, а не как неудачу, следовательно – не падать в развинченное богемство, не увеличивать собою монпарнасскую толпу, не осаждаться на Монпарнассе, как в закупоренной колбе ». *Ibid.*, p. 356.

génération, malgré sa vision critique de la production littéraire des jeunes, Khodassevitch adopte un point de vue tout à fait humain et soutient la jeune génération, en affirmant que dans l'émigration, à la différence de l'Union soviétique, ce n'est pas la commande sociale qui règne mais le « rejet social³²⁵ » : le niveau culturel des lecteurs a considérablement baissé, les gens préfèrent les lectures faciles aux livres de qualité. De plus, l'auditoire est peu exigeant et demande très peu de nouveautés esthétiques, ce qui fait que « les publications des jeunes ne sont pas lues du tout³²⁶ ».

Quant à Bitsilli, même s'il partageait le point de vue de Gazdanov et n'était pas très élogieux vis-à-vis du travail littéraire des jeunes, il était persuadé que la « note parisienne » – et les textes des jeunes – « correspondait à leur manière aux changements profonds de l'époque³²⁷ ».

Même si au tout début Adamovitch s'est indigné et a réagi violemment à l'article de Gazdanov sur la littérature de la jeune génération³²⁸, dans sa deuxième réponse, plus calme et réfléchi, il est tombé d'accord avec le verdict de Gazdanov en expliquant que ce n'était pas le contenu (la question : quoi ?) de son article qui révoltait, mais bien sa forme (la question : comment ?) ainsi que son ton. Finalement, même l'inspirateur et le défenseur de la jeune génération proclamait que « “la littérature de l'émigration n'existe pas”³²⁹ ».

Quant à Varchavski, même s'il est globalement d'accord avec Gazdanov – « il n'y a pas un seul [écrivain – Y.M.-S.] qui dise quelque chose de nouveau, de vitalemment important sur le fait comment il faut appréhender notre vie³³⁰ » – il tend à nuancer cette pensée et à avancer ses propres arguments pour prendre la défense des jeunes écrivains. En effet, il insiste bien sur la spécificité de la création littéraire des jeunes : de nouveau, il met en valeur la « page blanche vierge » écrite par des jeunes ; il met en relief l'isolement et la solitude existentielle des émigrés et c'est en cela que la « prose chétive » de la génération cadette est « plus à même de cerner l'expérience infiniment triste de la vie

³²⁵ « социальный отказ ». V. Hodasevič, «Pered koncom», dans *Rossijskij literaturovedčeskij žurnal*, 1993, n°2, p. 182.

³²⁶ « Издания молодых не читаются вовсе ». *Ibid.*, p.181.

³²⁷ « отвечала на самые глубинные движения времени ». M. Vasil'eva, « P.M.Bicilli – učastnik spora “o molodoj èmigrantskoj literature” », art.cité, p. 66.

³²⁸ Voir sa première réponse : G. Adamovič, « Sovremennye zapiski, kniga 60-â. Čast' literaturnaâ », dans *Poslednie novosti*, 1936, n°5467, p. 2.

³²⁹ « “Эмигрантской литературы нет” ». G. Adamovič, « Iz literaturnyh vpečatlenij », dans *Sovremennye zapiski*, 1936, n°61, p. 207.

³³⁰ « нет ни одного, который сказал бы что-то новое, насущно важное, о том, как надо смотреть на нашу жизнь ». V. Varšavskij, « O proze “mladših” èmigrantskih pisatelej », dans *Sovremennye zapiski*, 1936, n°61, p. 409.

d'émigration³³¹ ». L'ennui, l'angoisse, le vide, l'absence de lecteurs, le manque de temps pour écrire, l'impossibilité de publier – voici ce qui tourmente et poursuit ces écrivains :

эта литература не может дать каких-то широких, тем более пророческих картин роевой человеческой жизни и переживаний человека, вовлеченного в эту жизнь, а скорее стремится к углублению в исследования развивающихся в результате длительного одиночества, мало изученных, мучительных заболеваний как бы шестого чувства³³² ...

D'ailleurs, le champ lexical de la maladie, qui ronge et dévore les jeunes, embrasse tout le tissu textuel de l'article : « maladies qui rongent », « le trouble ... atteint », « perceptions anormales », une « saine vision du monde », une « littérature “malade”³³³ »...

Pour conclure, nous pourrions dire que tous les protagonistes littéraires de ce débat avaient une vision pessimiste de la littérature des jeunes – mis à part les œuvres de Nabokov et Gazdanov (nom rajouté par la génération des aînés) – et postulaient l'absence d'unité de la littérature de l'émigration. Ils proposaient plusieurs remèdes à la maladie humaine, existentielle et littéraire des jeunes.

A en croire Vladimir Nabokov et Nina Berberova, cette génération n'était qu'un « lieu commun qui se donne des airs de pléiade³³⁴ », un groupe de jeunes qui ne sont que des « Bachmatchkins tout-européens³³⁵ ». Pourtant, comme nous l'avons déjà précisé, il ne faut pas négliger les guerres intestines de l'émigration : certes, dans son attitude critique vis-à-vis de la jeune génération, Khodassevitch a été soutenu par Berberova et Nabokov, qui se moquaient du travail littéraire des auteurs de la revue les *Nombres*. En même temps,

³³¹ « Мне хотелось бы сделать только некоторые добавления специально о прозе “младших” эмигрантских писателей, чахлой, растущей без воздуха, нерасцветающей прозе, и тем не менее, может быть, ближе “относящейся к делу”, больше открывающей бесконечно печальный опыт эмигрантской жизни ». *Ibid.*, p. 410.

³³² *Ibid.*, p. 411.

³³³ « мучительные заболевания », « расстройство ... поражает », « аномальные перцепции », « здоровое мировосприятие », « “больная” литература ».

³³⁴ « В этом мирке, где царили грусть и гнильца, от поэзии требовалось, чтобы она была чем-то соборным, круговым, каким-то коллективом тлеющих лириков, общим местом с наружным видом пледы... ». V. Nabokov, *Drugie berega*, Moskva, Knižnaâ palata, 1989, p. 137.

³³⁵ « и наконец была печальная неподготовленность к самой возможности возникновения в их среде чего-то крупного, столь отличного от других, благородного, своеобразного, в мировом масштабе – значительного, в среде всеевропейских Башмачкиных ». N. Berberova, *Kursiv moj. Avtobiografiâ*, Moskva, Soglasie, 2001, p. 270. Akakij Akakievič Vašmačkin, personnage principal du récit de Gogol' *Šinel*, est un « petit homme », un « homme de rien », un « misérable ».

aujourd'hui nous savons que, malgré tout, cette pléiade a su constituer son propre programme esthétique et c'est à juste titre que Livak et Morard évoquent cette période comme une époque extrêmement fructueuse et riche en expérimentations. Il faudrait donc séparer le point de vue des protagonistes engagés de ces événements, de l'opinion des historiens de la littérature.

Ce qui est frappant, c'est que les noms des femmes écrivains ne sont pas évoqués dans cette discussion. En effet, elles étaient considérées comme de simples « ouvrières » de la littérature, comme disait Gazdanov. C'est pourquoi dans le chapitre qui suit, nous esquisserons l'attitude de la critique vis-à-vis de l'œuvre des femmes, poètes et écrivains, et essaierons de déterminer les caractéristiques principales de l'écriture au féminin.

Chapitre II. « Machetchka et Nikolachetchka³³⁶ » ou comment lisait-on les textes de femme ?

II.1. Le féminin contre le masculin : une bataille perdue d'avance ?

Nous essaierons d'ébaucher le portrait d'une femme écrivain ou d'une femme poète lue par la critique littéraire de l'époque. Ce travail ne sera pas exhaustif et nous ne citerons pas tout ce qui a été dit sur ce sujet par tous les critiques. Néanmoins nous espérons que notre choix de citations sera suffisamment éloquent. Nous consacrerons notre analyse principalement à trois articles : Konstantin Motchoulski « Les poétesses russes » (1923), Vladislav Khodassevitch « Les poèmes de femme » (1931) et Piotr Pilski « Le féminin et le fémino-masculin » (1931). Nous ferons référence également, et de façon ponctuelle, à d'autres travaux des critiques littéraires.

II.1.1. Konstantin Motchoulski : M. Tsvetaeva et A. Akhmatova

Konstantin Motchoulski esquisse trois séries de portraits de femmes créatrices – « Anna Akhmatova et Marina Tsvetaeva », « Zinaïda Guippius », « Marietta Chaguignan et Irina Odoevtseva » – et souhaite mettre en lumière les particularités de la voix, singulière, de chacune. Nous résumerons son point de vue de façon synthétique.

Le critique élabore, par contraste, toute une liste de traits caractéristiques propres à la poésie de Tsvetaeva et d'Akhmatova. Voici le système de couples binaires correspondant à l'écriture poétique de Tsvetaeva et d'Akhmatova :

- voix trop haute / voix douce;
- poésie masculine – militante – effrénée / poésie vaincue – soumise – pudique ;
- tempête / silence ;
- chaire triomphante / corps abandonné (comme s'il s'agissait d'une icône) ;
- goût douteux, absence de mesure / goût, mesure³³⁷.

³³⁶ Nous empruntons ce titre à Zinaïda Guippius. Voir son article « O ženskom pole », dans Zinaïda Gippius, *Neizvestnaâ proza v trëh tomah. Mečty i košmar*, op.cit., t.1, p. 302-304.

³³⁷ K. Močulskij, « M. Cvetaeva i A. Ahmatova », dans K. Močulskij, *Krizis voobraženiâ*, Tomsk, Vodolej, 1999, p. 88-91. Les références à cet article seront indiquées entre parenthèses.

- «Можно не любить ее слишком громкого голоса, но его нельзя не слышать» (p. 88).

- «Цветаева всегда в движении; в ее ритмах – учащенное дыхание от быстрого бега» (p. 89). / «Ахматова говорит медленно, очень тихим голосом: полулежит неподвижна [...]. Она – аристократична в своих усталых позах» (p. 89).

Motchoulski analyse les sommets de la poésie écrite par des femmes : « Marina Tsvetaeva est une des figures les plus singulières de la poésie contemporaine » ; « Et à côté – une autre image – une autre femme-poète – Anna Akhmatova³³⁸ ». Néanmoins il fait la différence entre le poète et la poétesse, ce qui provoquera une réponse indignée de Zinaïda Guippius³³⁹. Autrement dit, malgré toutes les qualités indéniables de l'art poétique de ces femmes (Tsvetaeva, Akhmatova, Guippius) et l'emploi du mot « poète » dans son article, de façon générale elles sont bel et bien rattachées au groupe de poétesses – et non de poètes – comme l'indique le titre de son article. Or dans la tradition littéraire russe, le mot « poétesse » a été souvent considéré comme dévalorisant et esthétiquement parlant inférieur à la création poétique du « poète ». C'est pour cette raison que Guippius remarquera ironiquement :

Статьи о поэтессах моего коллеги – критика Мочульского – мне очень нравятся. Такие они тонкие, благожелательные. Я надеюсь, что, покончив с поэтессами, г. Мочульский перейдет к беллетристам и критикам. Он, очевидно, специализировался на рассматривании искусства с точки зрения женского пола³⁴⁰.

A côté de l'art singulier d'Akhmatova, silencieux, délicat, noble et parfait³⁴¹, de Tsvetaeva, déferlant et démesuré, et de Guippius – religieux, singulier, proche d'une prière, il existe une poésie « féminine » avec son côté confessionnel et intime, pleine d'« aveux tendres et délicats du cœur ». Ce type de poésie, simpliste et peu noble, est associé à « l'air de l'orangerie et du boudoir », aux « simples chansonnettes “sur l'amour”³⁴² ».

- «Поэзия Цветаевой пышет здоровьем, налита молодой кровью, солнечна, чувственна» (p. 89). / «Ахматова восходит по ступеням посвящения: от любви земной к любви небесной» (p. 89).

- «У нее много темперамента, но вкус ее сомнителен, а чувства меры нет совсем» (p.91). / «Поэт одарен изумительным чувством меры и безукоризненным вкусом» (p. 90).

³³⁸ «Марина Цветаева – одна из самых своеобразных фигур в современной поэзии [...]. А рядом – другой образ – другая женщина-поэт – Анна Ахматова». *Ibid.*, p. 88.

³³⁹ Voir *infra*, p. 143-144.

³⁴⁰ Z. Gippius, « O ženskom pole », art. cité, p. 302. En ce qui concerne l'emploi des termes « poète » et « poétesse », voir K. Èkonen, *op.cit.*, p. 27-28.

³⁴¹ «Ее стихи совершенны в своей простоте и тончайшем изяществе». *Ibid.*, p.90. Voici une remarque à propos des poèmes d'Odoevtseva : « Это менее закончено, заострено, “сделано”, чем у Ахматовой; не гравюра, неизменная и холодная в своем совершенстве, а легкий набросок талантливого ребенка». K. Močul'skij, « Mariëta Šaginân i Irina Odoevceva », dans K. Močul'skij, *Krizis voobraženiâ, op.cit.*, p.97. C'est nous qui soulignons.

³⁴² « воздух оранжереи и будуара », « несложные песенки “про любовь” ». K. Močul'skij, « M. Cvetaeva i A. Ahmatova », art. cité, p. 91.

Comme nous pouvons le voir, à côté des catégories esthétiques – goût, mesure – le critique mobilise également des caractéristiques purement psychologiques liées plutôt au comportement social de la femme. En décrivant la manière poétique de Tsvetaeva, Motchoulski remarque : « Ses manières sont parfois trop débridées, ses expressions sont vulgaires, son agitation est souvent fatigante, mais elle ne veut pas devenir une autre, et à quoi bon d'ailleurs³⁴³ ». A cela nous pourrions ajouter les caractéristiques associées à Akhmatova : « Son visage s'est aminci, comme une face d'icône, et le corps est “rejeté”, surpassé, oublié³⁴⁴ » ; « il [le critique – Y.M.-S.] s'adonne pudiquement à la tristesse avec Akhmatova³⁴⁵ ». Comme nous pouvons le remarquer, la perfection, l'art pudique et froid, « l'affliction de l'âme³⁴⁶ », se trouve du côté d'Akhmatova, qui « sort tout de suite sur un chemin large³⁴⁷ », tandis qu'avec son « terrible hurlement d'un corps tourmenté³⁴⁸ », Tsvetaeva « au contraire, ne peut pas encore se trouver³⁴⁹ ». Il est curieux de remarquer que la vivacité poétique de Tsvetaeva ainsi que le côté sensuel de sa poésie sont perçus par le critique comme caractéristiques masculines, une femme étant cantonnée plus à une passivité froide et silencieuse.

Est-ce un hasard si la manière (poétique) d'écrire d'une femme est comparée – de façon métaphorique, bien évidemment – aux traits de caractère féminins, aux caractéristiques psychologiques et celui qui compare tend vers une image idéalisée de la femme (et les vertus « féminines » par excellence) – pure, silencieuse, soumise, spirituelle et irréprochable dans son goût ? D'ailleurs, une des caractéristiques poétiques de Tsvetaeva est la démesure, c'est pour cette raison que le critique dans son article emploie souvent l'adverbe « trop ».

Il faudrait remarquer que l'histoire de la critique littéraire russe du XXe siècle est profondément marquée par cette division hiérarchique. Dans son article « Travaux

³⁴³ « Ее манеры, порой слишком развязаны, ее выражения вульгарны, суетливость ее нередко утомительна, но другой она быть не хочет, да и незачем ». *Ibid.*, p. 88. La manière d'écrire de Močul'ski est très pittoresque et expressive : « Первая – побежденная, покорная, стыдливая, вторая – “Царь-Девица”, мужественная, воинственная, жадная, и в любви своей настойчивая и властная. Цепки ее пальца, крепки ее объятия: что схватит – не выпустит. Весь мир – ее; и все радости его перебирает она, как жемчужины на ладони – сладострастно и бережно. Мало ей и земель, и морей, и трав, и зорь. Все ищет, все бродит по степям да по океану: глаза зоркие, сердце ненасытное ». Nous pourrions dire que le critique essaie de rendre, de suivre la manière poétique de Tsvetaeva avec sa syntaxe hachée et son abondance de tirets.

³⁴⁴ « Истончилось лицо ее, как иконописный лик, а тело “брошено”, преодолено, забыто ». *Ibid.*, p. 89.

³⁴⁵ « он целомудренно грустит с Ахматовой ». К. Моçul'skij, « Mariëtta Šaginân i Irina Odoevceva », art. cite, p.95.

³⁴⁶ « скорь души ». *Ibid.*, p. 90.

³⁴⁷ « сразу выходит на широкий путь ». *Ibid.*, p. 91.

³⁴⁸ « страшный вопль терзаемого тела ». *Ibid.*, p. 90.

³⁴⁹ « Ахматова сразу выходит на широкий путь [...]. Цветаева, напротив, все еще не может отыскать себя ». *Ibid.*, p. 91.

manuels de femme» (1912), le poète Sergueï Gorodetski énumère les « véritables petits traits caractéristiques de la vie de l'âme d'une femme³⁵⁰ ». Le titre de l'article est ouvertement péjoratif et très éloquent : la production poétique des femmes ne saurait être rien d'autre que du bricolage, qu'une pauvre production artisanale. Cette formulation, « travaux manuels féminins », perpétue un cliché, et se trouve souvent reprise par les critiques littéraires³⁵¹.

Comparant les recueils poétiques d'Anna Akhmatova, d'Elizaveta Kouzmina-Karavaeva, de Marina Tsvetaeva, de Lubov' Stolitsa et de Natalia Grouchko, il décerne les deux premiers prix à Akhmatova et Kouzmina-Karavaeva, toutes les deux membres de l'Atelier des poètes (dont il faisait partie lui-même). Selon Gorodetski, le recueil de Tsvetaeva, *La Lanterne magique*, est fortement marqué par des « bizarreries féminines » et « enfantines³⁵² ». Si la non-acceptation de la poétique de la première Tsvetaeva par un acméiste peut se comprendre et se justifier, sa condescendance générale vis-à-vis du travail littéraire des femmes poètes est le fruit des clichés vulgaires et grossiers de l'époque³⁵³, qui cantonnaient les écrits des femmes au domaine « de la vie intime, des scènes de l'enfance, des souvenirs des journées lointaines³⁵⁴ ».

Cependant, nous ne pouvons pas noircir complètement le tableau. Car quelques années plus tôt le même auteur écrivait un article flatteur sur l'œuvre de Lidia Zinovieva-Annibal – « Le feu derrière les barreaux » (1908). Donc, la position de Gorodetski changeait en fonction du contexte historico-culturel et, sans doute, son attitude personnelle envers les auteures en question.

³⁵⁰ « подлинные отличительные черточки женской душевной жизни ». S. Gorodeckij, « Ženskoe rukodelie », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, Moskva, Agraf, t.1, 2003, p. 48.

³⁵¹ M. Rubins rappelle que V. Belinskij employait ce type de formulation en parlant des textes écrits par des femmes : « поэтическое вязание чулков, рифмованное шитье ». M. Rubins, *Russkij Monparnas. Parižskaâ proza 1920-1930-h godov*, Moskva, NLO, 2017, p. 81-82. Pensons également aux « travaux manuels de bonne sœur » (« богородичное рукоделие »), expression employée par Osip Mandelštam pour parler des poèmes de Cvetaeva. O. Mandelštam, « Litěraturnaâ Moskva », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, *op.cit.*, p. 83.

³⁵² « женские причуды », « ребяческие ». S. Gorodeckij, « Ženskoe rukodelie », art.cité, p. 49.

³⁵³ Voir, par exemple, dans le même volume les articles de Brûsov (p. 27) et de Percov (p. 46), qui postulent l'existence d'une poésie typiquement féminine. Pour la référence à l'acméisme, voir *infra* : la note 386.

³⁵⁴ « интимной жизни, сцены детства, воспоминания о далеких днях ». P. Percov, « Marina Cvetaeva. Volšebnyj fonar': vtoraâ kniga stihov' », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, *op.cit.*, p. 46.

II.1.2. Vladislav Khodassevitch : poésie « féminine »

Nous nous référons à présent à l'article de Vladislav Khodassevitch. Ce texte a été écrit en 1931, huit ans après l'analyse de Motchoulski. Néanmoins nous voyons bien que la représentation traditionnelle de la poésie « féminine » se perpétue : Khodassevitch parle toujours des poétesses, c'est-à-dire des femmes qui écrivent des poèmes. Pour lui, comme pour Motchoulski, c'est Anna Akhmatova qui reste la meilleure des femmes poètes : « De nos jours, la plus douée des poétesses russes, Anna Akhmatova, a créé une sorte de synthèse entre la poésie "féminine" et la poésie au sens précis du mot³⁵⁵ ». Khodassevitch, qui est un critique extrêmement fin, profond et érudit, comprend bien que l'essentialisation de la poésie (poésie masculine/poésie féminine) est une voie quelque peu artificielle et schématique, c'est pour cette raison, afin de marquer le caractère approximatif du terme, qu'il met l'adjectif « féminine » entre guillemets. En même temps, il n'abandonne pas complètement cette idée, qui scinde la poésie en deux parties inégales, car il trouve tout un faisceau de signes correspondant en permanence aux caractéristiques générales des poèmes écrits par des femmes. Autrement dit, il existe la poésie au sens noble et précis du terme, et la poésie au sens large, qui perd petit à petit sa force poétique, et concerne, dans la plupart des cas, la production poétique des femmes.

Khodassevitch énumère les « traits typiques » de l'écriture poétique des femmes : le caractère intimiste et confessionnel des sujets choisis, qui rapproche davantage ce type de poésie du témoignage lyrique, du document humain plutôt que de la poésie au sens strict du terme ; le manque de technique poétique, un certain dilettantisme artistique. En comparant les recueils poétiques d'Irina Knorring et d'Ekaterina Bakounina, ces deux filles d'émigration, il résume :

Обе книжки принадлежат к явлениям « женской » лирики, с ее типическими чертами: в обеих поэтика недоразвита, многое носит в ней характер случайности и каприза; обе книжки внутренним строением и самой формой стиха напоминают дневник, доверчиво раскрытый перед случайным читателем³⁵⁶.

En confrontant ces deux livres, à l'instar de Motchoulski, il élabore les dichotomies :

³⁵⁵ « В наши дни самая одаренная из русских поэтесс, Анна Ахматова, создала как бы синтез между "женской" поэзией и поэзией в точном смысле этого слова ». V. Hodasevič, « "Ženske" stihi », dans V. Hodasevič, *Sobranie sočinenij v 4 tomah, op.cit.*, t.2, p. 210.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 210-211.

- unité de style / manque d'unité de style ;
- sens de la mesure, de la retenue, du goût / manque de mesure et de goût ;
- voix pure mais faible / voix irrégulière mais « plus sûre et plus marquante» ;
- féminité (*zhenstvennost'*) / lourdeur des bonnes femmes (*babstvo*) ;
- finesse et délicatesse / vulgarité (thématique sexuelle)³⁵⁷.

Même si au niveau de la force artistique et de la valeur poétique, l'écriture de Knorring et de Bakounina ne peut pas être comparée à celle d'Akhmatova ni de Tsvetaeva, nous retrouvons les mêmes points névralgiques : le goût et la mesure ; la pudeur d'une féminité délicate et spirituelle face au triomphe vulgaire de la chair d'une *baba*. D'ailleurs, Khodassevitch dresse ouvertement des parallèles entre la poésie de Knorring et la manière poétique d'Akhmatova, tandis que Pil'ski compare les procédés poétiques de Bakounina à ceux, énergiques, de Tsvetaeva³⁵⁸.

Il est intéressant de préciser que Khodassevitch introduit la dimension picturale et visuelle dans la comparaison de ces deux types d'écriture : « Knorring est *féminine*, tandis que Bakounina se trouve apparemment très proche de la fibre spirituelle des *babas* de Maliavine dont elle parle elle-même avec sympathie³⁵⁹ ». Comme nous le savons, la figure

³⁵⁷ - «У Кнорринг этот интимный тон более выдержан: он сказался и в темах, и в словаре, и в самом звуке стиха...» / «Екатерина Бакунина не являет такого стилистического единства, о чем можно лишь пожалеть...».

- «Той же Ахматовой Кнорринг обязана чувством меры, известною сдержанностью, осторожностью, вообще – вкусом, покидающим ее сравнительно редко. Зато она в сравнении с Бакуниной несколько бледна. Голос ее звучит не в пример чище, зато и слабее. Бакунина много увереннее и ярче, хотя уверенность ее часто куплена ценою незнания [...]. Рядом с Кнорринг она безвкусна» (*Ibid.*, p. 211).

³⁵⁸ «А в форме, приемах, подстегнутых энергией размера, явно слышится Марина Цветаева». Р. Pil'skij, «Ženskoe i žensko-mužskoe», dans *Segodná*, 1931, n°216, p. 3.

Lev Mnuhin, spécialiste de l'œuvre de Marina Cvetaeva, cite également cet article de Pil'skij et donne un exemple, en comparant le poème «Russie» de Bakounina à certains vers du *Gars* de Tsvetaeva :

Все та же: с узорною
 Рубахаю шитою,
 С грехами-позорами,
 Колосьями скрытыми.
 Глаза твои: проруби,
 До времени - с ковами.
 Голубкой и голубем
 Растают с их зовами.
 А губы – как уголья,
 Под пеплом не мрущие:
 За тихостью – удалью

Татарской влекующие... L. Mnuhin «Marina Cvetaeva i pisatel'nicy Russkogo Zarubež'â: rodstvo i čuždost'», dans *Pisarki rosyjskiej zagranicy*, op.cit., p. 272.

³⁵⁹ «Кнорринг *женственна*, между тем как Бакуниной, видимо, близок душевный строй малявинских *баб*, о которых она упоминает сочувственно». *Ibid.*, p. 211. А comparer également avec l'affirmation de Р. Pil'skij analysant les poèmes de Кузнецова : «В стихах Галины Кузнецовой опочила молодая задумчивость, трогает *приятная женственная робость*, пленяет *женская скромность*, повсюду разбросаны и нежно сохранены *озарения тонкой и возвышенной грусти*. [...] *Женственность*

de *baba* s'inscrit dans un paradigme négatif lié aux notions de vulgarité, de démesure et de mauvais goût. Nous pouvons penser, par exemple, à la dichotomie *babstvo*/féminité développée par Alexandre Blok. Dans ses notes (1912-1916) pour le drame *La Rose et la croix*, le célèbre poète symboliste parle des forces contradictoires qui habitent la châtelaine Isore : d'un côté, « en tant que véritable *baba* », elle incarne la ruse et le « vil amour propre de *baba*³⁶⁰ », cette « petite bourgeoise peu raisonnable³⁶¹ » qui représente « le vulgaire, le quotidien, le voluptueux³⁶² ». D'un autre côté, à ce versant « bestial, sombre³⁶³ » s'opposent le « haut potentiel du féminin », avec sa lumière « rose, tendre, frémissante³⁶⁴ », ainsi que le cœur pur et passionné d'une Isore fine et noble. Donc, la ruse, la vulgarité, la volupté sont des caractéristiques de *baba* par excellence, tandis que la pureté, la finesse, la noblesse renvoient à l'idéal d'une féminité épanouie.

Comparons rapidement les deux plumes :

Bakunina :

Яркой улицей шла женщина в зеленом
В рваных, безобразных башмаках.
Потом, смешанным с одеколоном,
Пахла с головы до каблука.

Рожа: в гримовых мазках. Глаза – две язвы
В красных, гнойных веках без ресниц.
Слез давно уже не было. И разве
Плачут обожженные – без лиц?³⁶⁵

Knorring :

Всегда все то же, что и прежде
И пестрота больших витрин,
И кукольные лица женщин,
И жадные глаза мужчин.

Под сеткой золоченой пыли
На тихом берегу реки
Скользят автомобили
Швыряют наглые ревки.

Вдоль стен, расхлябанной походкой,
С улыбкой лживой и ничьей,
Проходит медленно кокотка
В венце из солнечных лучей.

И в головном уборе клином
Монашка – божья сирота –
С ключами на цепочке длинной
Влачит распятого Христа³⁶⁶.

побеждает ». P. Pil'skij, « Olivkovyj sad. Kniga stihov Galiny Kuznecovoj », dans *Segodnâ*, 1937, n°346, p. 8. C'est nous qui soulignons.

³⁶⁰ « как истая баба », « низкое бабье самолюбие ». A. Blok, « *Roza i krest*. <Priloženiâ> », dans *Sobranie sočinenij v vos'mi tomah*, Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, t. 4, p. 457.

³⁶¹ « неразумная мешанка ». *Ibid.*, p. 529.

³⁶² « пошное, житейское, сладострастное ». *Ibid.*, p. 458.

³⁶³ « звериное, темное ». *Ibid.*, p. 532.

³⁶⁴ « высокие и женственные возможности », « розовый, нежный дрожащий ». *Ibid.*, p. 458.

³⁶⁵ E. Bakunina, « Prožžennaâ », dans *Stihi*, Paris, La source, 1931, p. 47.

Dans le poème de Bakounina, nous pouvons remarquer, en effet, l'envie d'imiter l'écriture de Tsvetaeva et de rendre son rythme « haché » par le biais de l'emploi des tirets et du deux-points. Le mot « gueule » (*roža*), appartenant au langage familier, scinde le poème en deux et écorche l'oreille. Même si poétiquement ces deux quatrains ne sont pas parfaits, il contient en germe un champ d'expérimentation et une autre « unité de style » que celle prônée par Khodassevitch : l'allitération en -ž- (*prozhennaâ, zhenchtchina, rozha, obozhennyj*) crée l'image d'une féminité brûlée – détruite, monstrueuse et dégoûtante (le lexique employé ne peut que renforcer cette idée : chaussures hideuses, sueur, plaie, purulent...). De ce point de vue, l'image d'une prostituée écrite par Knorring est sémantiquement moins violente et dramatique. De la même façon, la religieuse dans le poème de Knorring est une « orpheline de Dieu », tandis que dans le recueil de Bakounina cette image est beaucoup plus sexuée, voire charnelle : sa religieuse s'apprête à offrir son « [corps] en cadeau » à l'« amant du paradis³⁶⁷ ».

Il est vrai que la crudité de l'expression et le manque de délicatesse littéraire étaient reprochés à plusieurs écrivains (Bounine, Ivanov, Ianovski...), mais ce qui nous intéresse, c'est le fait que les femmes forment un groupe isolé, leur textes étant souvent examinés dans le cadre des écrits de dame/femme. De plus, l'opposition rigide entre la vulgarité et la concupiscence des *babas* et la pudeur d'une féminité délicate programme la lecture et l'interprétation univoque.

Pour revenir à la dimension picturale de la comparaison, nous devons dire que Khodassevitch, en fin esthète, rejette la manière picturale, singulière et spécifique, du peintre Philippe Maliavine, considérée comme démesurée et privée de goût. Ce jugement catégorique fige et essentialise la notion de peinture et de manière picturale, écartant du canon artistique tout ce qui ne correspond pas aux critères établis par le critique. Pourtant, avec Gérard Dessons nous pourrions dire que : « On ne voit qu'à travers des manières. La peinture, comme la littérature, montre qu'il n'y a pas d'essence du monde. Ni de l'homme, toujours à inventer³⁶⁸ ».

Mais ce qui nous intéresse encore plus, c'est le parallèle entre la littérature et la peinture, même si Khodassevitch ne développe pas vraiment cette pensée. Ce type de comparaison est assez fréquent dans la critique littéraire de l'époque. Nous pourrions

³⁶⁶ I. Knorring, « Vsegda vse to že, što i prežde... », dans *Stihi o sebe*, Paris, Pascal, 1931, p. 36.

³⁶⁷ « тело мое в подарок », « любовник рая ». E. Bakounina, « Monahinâ », dans *Stihi, op. cit.*, p. 56.

³⁶⁸ G. Dessons, *L'art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 71.

donner encore quelques illustrations : K. Zaitsev, en parlant des récits de Galina Kouznetsova, les compare aux « tableaux de l'école de I.A. Bounine³⁶⁹ » ; et P. Pilski affirme à propos de l'œuvre d'Odoevtseva qu'elle « travaille uniquement en tant que peintre³⁷⁰ ».

Afin de comprendre ce que la critique de l'époque attend de l'écriture des filles d'émigration, il nous paraît important de faire une digression et de citer encore un exemple lié au caractère pictural du texte, et aux liens qui se nouent entre la peinture et la littérature. Voici ce qu'écrivait un critique russe à la fin du XIXe siècle :

...Граф Л.Н.Толстой в романе «Анна Каренина» описал роды так, как подобает истинному художнику. Проверить это и доказать легко, стоит только примерить к живописи; изображенное графом Толстым может быть представлено на картине и выставлено на любой выставке. А если бы какой-нибудь живописец «натуральной» школы рискнул перенести на полотно сцены, описанные Золя, то его картина попала бы не на выставку, а в *секретное отделение странствующего музея* наряду с восковыми фигурами и всякими монстрами Рембрандтов³⁷¹.

Nous voyons bien qu'un lien direct est établi par ces critiques entre un écrivain et un peintre. En effet, un véritable écrivain est d'emblée un peintre si ce qu'il écrit et décrit ne viole pas les règles du bon goût. Sinon le fruit de son travail serait non seulement écarté du domaine littéraire et placé dans un musée collectionnant des objets monstrueux, mais, de plus, complètement enfermé dans une section secrète et cachée du musée.

L'exemple fourni par l'auteur de l'article confronte la scène de l'accouchement d'Anna dans le roman *Anna Karénine* au tableau de Rembrandt intitulé « La leçon d'anatomie du docteur Tulp » (1632) et aux romans du naturaliste français Emile Zola. Voici la scène dont il s'agit :

- Что барыня?
- Вчера разрешились благополучно.

³⁶⁹ « картины школы И.А. Бунина ». K. Zajcev, «Škola i nutro », dans *Rossiâ i slavânstvo*, 1930, n°64, p. 5.

³⁷⁰ « Она работает только как художник ». P. Pil'skij, « Izol'da. Novyj roman Iriny Odoevcevoj », dans *Segodná*, 1929, n°312, p. 4.

³⁷¹ M. [M. Remezov], « Belletristika », dans *Russkaâ mysl'*, 1884, kniga X, p. 32-33. C'est nous qui soulignons.

[...]

Алексей Александрович вошел в спальню и подошел к кровати. Она лежала, повернувшись лицом к нему. Щеки рдели румянцем, глаза блестели, маленькие белые руки, высовываясь из манжет кофты играли, перебивая его, углом одеяла. Казалось, она была не только здорова и свежа, но и в наилучшем расположении духа³⁷².

Nous ne voyons absolument rien. Aucun détail physiologique ni médical. La description d'Anna Karenina, atteinte par une fièvre puerpérale, est marquée par la noblesse de la pudeur. A cette occasion, nous pourrions évoquer également la distinction faite plus tardivement par Grigori Novopoline entre les « peintres du mot » défendant la « pureté de la littérature russe » et la « débauche verbale³⁷³ » incarnée par les auteurs symbolistes et décadents.

Selon le critique de *La Pensée russe (Rousskaia mysl')*, les descriptions du corps, les allusions de caractère physiologique, sexuel ou pathologique sont indécentes, antilittéraires et antiartistiques, ce qui transforme immédiatement une œuvre (livre, tableau) en objet impudique et monstrueux³⁷⁴. Le critique M. n'était pas le seul à voir dans Zola un « maniaque érotique » : quelques années auparavant V. Basardine le considérait comme inventeur du « nana-turalisme » qui n'a retenu de son grand maître Balzac que de vulgaires éléments de pacotille³⁷⁵.

Ces critiques littéraires, que font-ils ? A l'instar de Pinard, procureur impérial du procès des *Fleurs du mal*, ils ne lisent que « des mots, des énoncés, du sens » en confondant « la vérité du texte avec la vérité du sens », leur logique n'étant que « celle de la morale et du sens³⁷⁶ ». En effet, si nous prenons cet extrait du roman *Nana* (qui, dans sa version russe, a prêté son titre à tout un « mouvement » littéraire : *nanaturalisme* !) et le lisons rapidement et de façon superficielle, nous ne retiendrons que la description d'une femme nue :

³⁷² L. Tolstoj, *Anna Karenina*, dans L. Tolstoj, *Sobranie sočinenij v 12 tomah*, Moskva, Pravda, 1984, t.7, p. 453, p. 454.

³⁷³ « художники слова », « чистота русской литературы », « словесный блуд ». G. Novopolin, *Pornografičeskij èlement v russkoj literature*, Sankt-Peterburg, 1909, p. 8, p. 42.

³⁷⁴ A comparer avec le début de l'article qui parle du roman de Zola *La Joie de vivre* : « Сам по себе это один из самых слабых романов Э. Золя; успехом же он обязан, кроме имени автора, небывалою еще натуралистичностью некоторых описаний, которым место совсем не в изящной литературе, а в клинических беседах акушерского отделения ». M. [M. Remezov], « Belletristika », art. cité, p. 32. La différence entre la littérature en tant qu'art verbal et la non-littérature est proclamée ouvertement.

³⁷⁵ «Эротический маньяк». V. Basardin, « Novejšij nana-turalism. (Po povody poslednego romana Zola) », dans *Delo*, 1880, n°3, p. 50. Basardin prononce ce jugement même s'il reconnaît le « grand talent artistique » (p.59) de Zola.

³⁷⁶ G. Dessons, « Le poème, critique de la critique », dans *La critique, le critique*, Rennes, PUR, 2005, p. 180, p. 181 respectivement.

Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Un simple gaz l'enveloppait ; ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux³⁷⁷.

C'est la force poétique de la phrase de Zola qui a échappé aux critiques. Rythmiquement, la première phrase de la citation est suraccentuée : elle porte trois accents dont les deux premiers mettent en relief le prénom de l'héroïne – NANA (consonne d'attaque et accentuation prosodique due à l'écho « **nana/nue** »). Ce qui fait que, poétiquement, Nana est rattachée à la nudité, incarne la nudité, est la nudité même, qui est sa caractéristique suprême et triomphante. Comme nous pouvons le voir, la nudité poétique est plus fine que ce que lisaient les critiques. De plus, dans un mouvement de va-et-vient, Zola déshabille et rhabille d'un autre costume sa protagoniste en la comparant tantôt à une guerrière, à une amazone pleine de forces vitales, tantôt à Vénus, incarnation de la beauté féminine. Or la critique est restée sourde à ce changement de masques et de parures...

Ainsi le potentiel pictural d'une description littéraire a été souvent exploré par les critiques, mais leur censure ne retenait que les images pudiques, glorieuses et pittoresques (c'est-à-dire privées de toute entorse au bon goût)...

Pour revenir à l'article de Khodassevitch, selon lui effectivement il existe deux types de poésie : poésie et poésie féminine. Pourtant certaines grandes poétesses peuvent s'inspirer de la poésie féminine, se l'approprier et créer des œuvres d'art. Ce qui est le cas d'Anna Akhmatova. Si le travail d'Akhmatova atteint les sommets de la poésie (tout court !), c'est parce qu'elle arrive à inventer une « poésie propre à chaque humain³⁷⁸ » et non purement féminine. Néanmoins la grille de lecture et d'évaluation d'un poème réussi et qui a été écrit par une femme est très proche de celle élaborée par Motchoulski : goût, mesure, froideur, noblesse, pudeur, silence face à : manque de goût, démesure, ardeur, vulgarité, sensualité, cri³⁷⁹.

³⁷⁷ E. Zola, *Nana*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 62.

³⁷⁸ «Общечеловеческая поэзия». V. Hodasevič, « “Ženskie” stihi », art.cité, p. 210.

³⁷⁹ Il faut dire que les mêmes critères peuvent être également appliqués à l'analyse des textes en prose : « Эти рассказы [Галины Кузнецовой – Ю.М.], являющиеся как бы введением к повести, исполнены *большой*

En même temps, Khodassevitch se moque cruellement des poètes (hommes) qui n'ont pas de talent et ne savent pas écrire³⁸⁰. En remarquable historien de la littérature, il tire de l'oubli les poèmes d'Evdokia Rostoptchina (1812-1858) (« La comtesse E.P. Rostoptchina ») ainsi que ceux de Karolina Pavlova (1807-1893) (« L'une des oubliées »). Comme son titre l'indique, le critique s'intéresse à l'héritage littéraire, ainsi qu'aux traces artistiques, des poétesses tombées dans l'oubli, « négligées » du XIXe siècle. En analysant la vie et l'œuvre de la comtesse Rostoptchina, reconnue, admirée et saluée par ses contemporains, Khodassevitch retrouve les racines de la poésie « féminine » :

Жизнь Ростопчиной, такая обычная и такая трогательная в своей банальности, все-таки в чем-то крупнее ее поэзии. Именно поэтому в книгах ее так много похожего на лирический дневник, так много автобиографических намеков и прямых воспоминаний, столько стихотворений «на случай», посвящений, «ответов»³⁸¹.

Avec cette œuvre plus ou moins banale, construite de petits événements quotidiens, de gestes improvisés, Rostoptchina a réussi à créer – avec finesse et légèreté – une poignante confession lyrique gorgée de « funestes élans » et de « tristes pensées³⁸² ». C'est pour cette raison que le critique de l'émigration n'est pas d'accord avec le verdict de Belinski, qui ne voyait en Rostoptchina qu'une « poétesse de salon, de bal ». Comme le formule Khodassevitch : « Ce verdict fut unique et définitif³⁸³ ».

Il est important de remarquer que Khodassevitch fait le même travail que nous : il essaie de cerner la valeur littéraire de l'héritage poétique de Rostoptchina en confrontant justement les notions d'oubli, de banalité et de médiocrité. Il perce les mécanismes culturels qui créent la réputation d'un homme (ou d'une femme) de lettres, et remarque qu'un seul

женственной прелести, большим чувством меры, большим душевным тактом ». К. Zajcev, « Škola i nutro », dans *Rossija i slavjanstvo*, 1930, n°64, p. 5. C'est nous qui soulignons. Voir aussi P. Pil'skij: « У Тэффи внутренняя сдержанность. Неизменно она чувствует *грань, меру, степень*. Это чуткость *аристократической души* и, действительно, в своих внешне небрежных миниатюрах она предстает *исключительно воспитанной* ». P. Pil'skij, *Zatumanivšijsâ mir*, Riga, Gramatu draugs, 1929, p. 37. C'est nous qui soulignons. Il est intéressant de remarquer que la reprise de l'épithète « bolšoj » par Zajcev ainsi que l'emploi de l'adverbe « isključitel'no » par Pil'skij soulignent les qualités énumérées et encouragent ce type d'écriture.

³⁸⁰ Voir, par exemple, les articles « Niže nulâ » (*Vozroždenie*, 23 janvier, 1936), « Plohie stihy » (*Ponedel'nik*, 1918, n°14).

³⁸¹ V. Hodasevič, « Grafinâ E.P.Rostopčina. Eë žizn' i lirika », dans V. Hodasevič, *Sobranie sočinenij v 4-h tomah*, op.cit., t.2, p. 17.

³⁸² « скорбные порывы », « грустные мысли ». *Ibid.*, p. 24.

³⁸³ « С легкой руки его Ростопчина так и перешла в историю русской поэзии поэтессой салонной, бальной. Приговор оказался единственным и окончательным ». *Ibid.*, p. 27.

avis d'un critique littéraire de notoriété suffit pour prononcer un jugement et coller une étiquette à vie. Or, dans le cas de Rostoptchina, Belinski ne se basait que sur un seul recueil de ses poèmes et n'avait pas le recul nécessaire pour faire une conclusion globale. Enfin, pour Khodassevitch, c'est précisément l'étroite union entre la vie et la poésie – « c'est le poète qui vivait en elle, nourri par ses sentiments féminins, le paradis rêvé de l'existence s'enracinait dans le quotidien³⁸⁴ » – qui fait la singularité des poèmes de Rostoptchina.

K. Motchoulski et V. Khodassevitch emploient tous les deux tantôt le mot « poétesse », tantôt le mot « poète » afin de mettre en valeur le travail poétique des femmes. Ce qui reste quelque peu ambigu et contradictoire, c'est le fait que d'un côté, la poésie des femmes poètes tendrait toujours vers un (seul) idéal poétique (c'est toujours Anna Akhmatova qui incarne cet idéal) et que, d'un autre côté, pour cerner la spécificité littéraire du travail poétique d'une femme, il faudrait toujours faire un clin d'œil à la poésie dite « féminine » pour établir ses origines littéraires. Or, comme nous l'avons déjà vu précédemment – et nous y reviendrons – avec Marina Tsvetaeva et Henri Meschonnic nous pourrions dire qu'il est important d'être à l'écoute du poème, et passer outre cette règle banale qui voudrait que les femmes parlent, de façon répétitive, plate et médiocre, de la passion et de l'amour.

De ce point de vue, la réflexion tardive (1967) d'Adamovitch est bien instructive :

Думаю, что не может быть сомнений, что Ахматова – самое крупное женское имя в истории русской поэзии. Замечательно в ее творчестве однако то, что, оставшись женщиной, она оказалась способной стать прежде всего человеком, Человеком с прописной буквы, отчего в отношении к ней и неуместно слово «поэтесса»³⁸⁵.

Il rejoint l'opinion de Khodassevitch concernant la « poésie propre à chaque humain ». Nous pouvons comprendre que le mot « poetessa », même si Adamovitch ne l'explique pas, est marqué négativement par la tradition littéraire russe, car elle associe ce terme à la production poétique féminine et ses caractéristiques propres (intimisme, confession, sentimentalisme exagéré, dilettantisme technique). Il n'y a donc que le « poète » qui peut écrire de véritables poèmes, qu'il s'agisse d'un homme ou d'une femme. C'est à ce moment-là que les études de genre pourraient intervenir, pour critiquer et remettre en cause

³⁸⁴ « ведь поэт жил в ней, питаясь ее женскими чувствами, мечтаемый рай бытия вырастал из корней быта ». *Ibid.*, p. 27.

³⁸⁵ Cité dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, op.cit., p. 561.

cet emploi condescendant et méprisant du mot « poetessa » – le misérable genre féminin face à l’universalisme du masculin. Mais ce qui nous intéresse le plus, c’est que trente ans après les événements dont nous parlons, Adamovitch cherche toujours à préciser « le plus grand nom féminin dans l’histoire de la poésie russe ». Sans penser que ces noms pourraient être plus nombreux³⁸⁶ puisque, comme nous l’avons dit, il n’y a que des manières, le poème est toujours là pour réinventer la poésie. Il ne peut pas faire autrement.

II.1.3. Piotr Pilski : psychologie féminine et masculine

L’article de Piotr Pilski « Le féminin et le fémino-masculin » (1931) dont le titre est plus qu’éloquant, date de la même année que celui de Vladislav Khodassevitch. Le critique postule : « Les écrivaines (du moins les écrivaines russes) se divisent en deux groupes. Du point de vue psychologique, leur œuvre peut être soit purement féminine, soit fémino-masculine³⁸⁷ ». A l’instar de ses homologues travaillant à Paris, l’éminent critique de Riga procède à l’élaboration des dichotomies : le premier groupe est représenté par Ekaterina Bakounina et son recueil *Poèmes*, par Nadezhda Gorodetskaïa et son roman *Mara* ; nous pourrions ajouter également Galina Kouznetsova qui, dans un autre article, est mentionnée comme une représentante de la psychologie féminine³⁸⁸. C’est Nina Berberova et son œuvre – dans l’article, il s’agit du roman *Les Derniers et les premiers* – qui incarne les qualités appartenant au type « fémino-masculin ». Si nous voulions dresser une ébauche de comparaison, nous pourrions dire que :

³⁸⁶ Il faut dire à ce sujet qu’Adamovič n’était pas aussi catégorique : « Цветаева настоящий поэт и несчастный человек... Очень много обещала... М<ожет> б<ыть>, я бывал к Цветаевой несправедлив... у меня петербургские навыки. У ней демонстративная поэтичность, как у Бальмонта, Бенедиктова... » (1960). « Proekt “akmeizm” », dans N. Bogomolov, *Vokrug “Serebrânogo veka”*, Moskva, NLO, 2010, p. 496. A lire également cette explication d’Irina Odoevceva : « Конечно, его [Адамовича – Ю.М.-С.] многое раздражало в неудержимом размахе Цветаевой. Раздражал московский стиль, его коробило от ее эгоцентризма и мифотворчества. Но если бы не было ее злосчастного “Цветника”, он все же, я думаю, гораздо снисходительнее судил бы о ней. Особенно после ее трагической смерти. / Хотя это и кажется парадоксальным, Адамович в стихах меньше всего ценил талант ». I. Odoevceva, *Na beregah Seny*, *op.cit.*, p. 155.

³⁸⁷ «Писательницы (по крайней мере, русские) распадаются на два типа. Психологически их творчество бывает или чисто женское, или жено-мужское». P. Pil’skij, « Ženskoe i žensko-mužskoe », art cité, p. 3.

³⁸⁸ «В этом – тайна всех мечтаний и женской психологии героинь Галины Кузнецовой». P. Pilskij, « Galina Kuznesova. Utro », dans *Segodná*, 1930, n°69, p. 6. Le critique précise qu’elle sait peindre aussi d’autres types psychologiques et se penche également sur les sentiments éprouvés par les hommes.

- à la voix « sonore » des femmes correspond la « voix basse » des hommes³⁸⁹;
- à l'« instabilité émotive » de Bakounina et Gorodetskaïa correspond le peu d'« instabilité émotive féminine » dans le roman de Berberova ;
- à l'ébauche romanesque des contours et des profils correspond la droiture et la raideur de l'écriture fémino-masculine;
- à la légèreté de la plume correspond la profondeur des pensées ;
- à la tonalité divertissante et mystérieuse correspond le sérieux et la gravité du ton.

Une fois de plus, les caractéristiques psychologiques féminines, et cette fois-ci – également masculines, sont invoquées pour déterminer la spécificité littéraire des textes : c'est l'homme modèle (sérieux, responsable, grave, direct, droit, courageux, logique) qui parle à la femme modèle (douce, fugitive, émotive, légère, naïve, mystérieuse, enfantine, imprévisible). Même si Pilski trouve des qualités dans tous les textes cités, il est évident que c'est le type fémino-masculin qui l'emporte :

Но есть что-то очень молодое, неопытное и наивно стремительное во всем развитии этого романа, в его прыжках, в его философии, в отдельных фразах («Ночью Лиза принадлежала мужу»), в описании ночи и сна «Мары», в этом вдруг возникшем и, действительно, непонятном видении Коня Бледного³⁹⁰.

La fin de l'article, légèrement condescendante, encourage les femmes à écrire et à grandir, à se débarrasser tôt ou tard de cette légèreté naïve et émotive.

Ce n'est sûrement pas un hasard si une des héroïnes de Gorodetskaïa, une jeune romancière, avoue :

Критика поразила *мужской манере* молодого автора, резкости характеров. *Никто не отметил* того, что самой Ирине казалось наиболее ценным [...]. Ирина, никогда не бывшая в России, была

³⁸⁹ « Мара Надежды Городецкой – женский роман, очень женский, – перепархивающие страницы, эмоциональная подвижность, контуры, профили, случайные пожелания, преобразования, неподготовленное сумасшествие Шубина, нежданно-странная роль Мары, ее непредвиденные связи, немотивированные разрывы, не проясненная душа». / «Нина Берберова литературно принадлежит к жено-мужскому типу. У нея, писательницы, низкий мужской голос, и мало женской эмоциональной подвижности [...]. Герои подчинены деспотическому плану романистки. Уже в этом сказывается манера, приемы, психологическая тирания Достоевского [...]. К осуществлению своих планов она идет безбоязненно. В ней есть мужские задатки. У нее жено-мужские литературные повадки. Ее тоска тяжела. В ее голосе есть гудящие ноты ». P. Pil'skij, « Ženskoe i žensko-mužskoe », art cité, p. 3.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 3.

уверена, что интуиция русского пейзажа ее не обманула. Было жаль, что другие этого не поняли³⁹¹.

Une pensée personnelle risquait de s'écraser contre le bastion des réponses toutes faites...

La réflexion de Piotr Bitsilli est encore plus parlante. Dans son article consacré à *Prolog* de Kouznetsova, il conclut :

Это – женское в высшей степени искусство. Женское начало и есть начало нерассуждающей, не основанной на выборе, на оценке, обусловленной непосредственным чувством благодати всякой жизни, все приемлющей любви, начало чисто душевное, одушевляющее, животворящее, но еще не осмысливающее жизни, требующее своего восполнения в начале духовном, мужском, которое в свою очередь нуждается в женском, ибо без него становится безблагодатным, демоническим, мертвящим. Мне кажется, что размножение и повышение качества женской литературы – характерная черта как раз нашего времени³⁹²...

Ceci nous renvoie à l'idée de la supériorité de l'homme et de la soumission de la femme qui a été explorée en profondeur par Kirsti Ekonen, relisant l'héritage littéraire des femmes écrivains symbolistes.

La confrontation de ces deux types littéraires psychologiques, comme dit Pilski, a été maintes fois soulignée par des chercheurs contemporains. En comparant les textes de Nina Berberova, Galina Kouznetsova et Irina Odoevtseva, Olga Demidova conclut que Berberova « n'a jamais douté de ses forces et a su comprendre très vite ce qu'il fallait écrire pour les éditions de l'émigration³⁹³ ». Ces qualités de Berberova « ont constamment été perçues par la critique comme masculines³⁹⁴ ». La réflexion de Gayaneh Armaganian fait

³⁹¹ N. Gorodeckaâ, « Roman » (1934), dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, *op.cit.*, p. 526. C'est nous qui soulignons.

³⁹² P. Bicilli, « Galina Kuznecova. *Prolog* », dans *Sovremennye zapiski*, 1933, n°53, p. 454. C'est nous qui soulignons. A comparer avec la réflexion d'Èkonen : « Феминность объекта соотносится также с отождествлением женщин с природой – с концептом, одинаково важным (хотя и не идентичным) для романтической и для символистской эстетики ». K. Èkonen, *op.cit.*, p. 43.

³⁹³ « никогда не сомневалась в своих силах и сумела довольно быстро понять, что требуется для эмигрантских изданий ». O. Demidova, « “Èmigrantskie dočeri” i literaturnyj kanon russkogo zarubež'â », art. cité, p. 210.

³⁹⁴ « качества Берберовой неизменно расценивались критикой как мужские ». *Ibid.*, p. 211. Nous pensons également à cet épisode décrit par Kuznecova dans son journal (O. Demidova en parle aussi) : « Чувствую, что избрала себе самый трудный и неблагодарный путь. В моем, лирическом, восприятии мира нет ни иронической гримасы Ходасевичей, ни “любовной презрительности”, столь модной теперь. Моя простота никого не пленит, никого не отравит, а многим будет и скучна. Но что же делать? Ведь то,

écho à la conclusion d'Olga Demidova : « Cette “féminité” ensorcelante et naturelle aux dires de ses contemporains est perceptible dans les mémoires d'Odoevceva, elle constitue même sa signature stylistique, alors que le style de Berberova est défini comme “masculin”³⁹⁵ ».

Sans aucun doute, l'œuvre de Berberova est très intéressante et très riche. En même temps, ces qualités « masculines » perçues comme telles par ses contemporains et dont on parle aujourd'hui, ne contribueraient-elles pas à la reconnaissance de ses textes et à sa promotion aux premiers rangs des écrivains de sa génération ? Face à la « féminité » naïve des Odoevtseva – Gorodetskaïa – Kouznetsova...

Avec les thèmes, socio-politiques, qu'elle abordait, les moyens stylistiques qu'elle utilisait, Berberova « l'emportait » sur la douce « féminité » des auteures mentionnées plus haut. La critique littéraire de l'époque chantait à l'unisson : « Berberova a l'œil aiguisé et une attitude attentive envers le visible. C'est plutôt une qualité : un regard, froid, calme, voit mieux et avec plus d'acuité³⁹⁶ » ; Terapiano évoque une « expressivité qui n'est pas du tout féminine³⁹⁷ » et Georgui Adamovitch insiste sur la singularité de sa phrase qui « va droit au but, légèrement élançée, “pathétique”, en même temps légèrement froide quel que soit le feu du sentiment qu'elle décrit³⁹⁸ » ; Boris Zaïtsev salue son courage : « Son courage [de l'expérience de Berberova – Y.M.-S.] réside dans le thème non-féminin de la narration. Berberova restitue la vie non de façon féminine, mais plus générale – et même à notre grande surprise dans son aspect social³⁹⁹ » ; Gleb Struve dit la même chose : « la tâche qu'il [l'auteur – Y.M.-S.] s'est fixé est trop complexe et ambitieuse : créer un grand *roman psychologique, idéologique et du quotidien* décrivant la vie de “l'émigration” russe⁴⁰⁰ ».

что я делаю, моя сущность. Вчера, например, Берберова говорила мне, что посылать в газету надо то, что я сама менее всего ценю в художественном отношении, что-нибудь “сюжетное”, как теперь говорят. А я поступила наоборот и послала лирический этюд». G. Kuznetsova, *Grasskij dnevnik, op.cit.*, p. 52.

³⁹⁵ G. Armaganian-Le Vu, « Les Mnémosynes des “Rives de la Néva et des Rives de la Seine” : les mémoires d'Irina Odoevceva et de Nina Berberova », dans *La Poétique autobiographique à l'âge d'argent et au-delà*, Lyon, Centre d'études slaves André Lironde, Université Jean Moulin Lyon 3, 2016, p. 127.

³⁹⁶ « У Берберовой острый глаз и внимательное отношение к видимому. Это скорее достоинство: холодный, спокойный взгляд видит вернее и зорче». E. Bakounina, « Nina Berberova. Poslednie i pervue », dans *Čisla*, 1932, n°6, p. 258.

³⁹⁷ « Совсем не женская выразительность ». Ū. Terapiano, « N.Berberova. Povelitel'nica », dans *Čisla*, 1933, n°7-8, p. 269.

³⁹⁸ « идет к цели прямо, чуть-чуть приподнятая, “патетическая”, чуть-чуть холодноватая при этом, о каком бы пожаре чувства ни говорила ». G. Adamovič, « Literaturnye zametki. Bez zakata », dans *Poslednie novosti*, 1938, n°6346, p. 3.

³⁹⁹ « Его смелость [ее опыта – Ю.М.] состоит в не-женской теме повествования. Берберова берет жизнь не по женски, а в более общем – к удивлению даже в социальном разрезе ». В. Zajcev, « Poslednie i pervue », dans *Vozroždenie*, 1931, n°2228, p. 4.

⁴⁰⁰ « слишком сложно и честолюбиво то задание, которое он [автор – Ю.М.] себе поставил: дать большой *психологический, идейный и бытовой роман*, рисующий жизнь русской “эмиграции” ». G.

Enfin, c'est à Vladislav Khodassevitch de conclure et de dire : « De nos jeunes écrivains, Berberova, sans aucun doute, est la plus attachée aux thèmes politiques et sociaux⁴⁰¹ ». Nous retrouvons donc les mêmes vertus « masculines » que celles citées plus haut : calme, réflexion, froideur, profondeur et globalité de la pensée, droiture. Il est important de noter que les critiques comparaient souvent le travail littéraire de Berberova à celui de Dostoevski. Ce qui l'enracinait davantage dans la grande tradition littéraire.

Il est important de rappeler que certains critiques littéraires, dont Khodassevitch ou Adamovitch, étaient poètes eux-mêmes. Ce qui, sans doute, rendait leurs postures critiques plus engagées et moins souples.

Nous voyons bien qu'il existe une tension entre le masculin et le féminin dans le domaine littéraire. Le féminin et ses corollaires occupent pour les critiques une position inférieure dans la hiérarchie littéraire.

Il est important de préciser que nous employons ces termes – féminine, de femme, poésie féminine – dans le sens que leur accorde les critiques de l'époque, et non les études de genre d'aujourd'hui.

II.1.4. En guise de conclusion

Pour conclure, il faudrait dire que de façon consciente ou inconsciente la critique de l'émigration a inscrit le travail littéraire des femmes, toutes générations confondues, dans une grille d'évaluation figée et immuable. Si nous devons énumérer tous les degrés à gravir avant d'arriver au sommet littéraire (tant dans la poésie que dans la prose), nous serions amenée à évoquer les étapes suivantes (montée progressive) : écriture de bonne femme, *babskoe* (Bakounina); écriture de femme, écriture de dame (Odoevtseva, Gorodetskaïa) ; écriture marquée par la féminité (Kouznetsova, Knorring) ; écriture féminino-masculine (Berberova, Tsvetaeva) ; écriture universelle (Akhmatova).

Struve, « O romane N.Berberovoj. Poslednie i pervye », dans *Rossiâ i slavânstvo*, 1931, n°156, p. 3. Nous attirons l'attention sur le fait que Struve emploie le nom au masculin, « auteur », pour parler de Berberova. Les italiques employés par Struve soulignent davantage l'envergure de la question abordée par l'auteure et mettent en valeur ses intentions artistiques.

⁴⁰¹ « Из молодых наших писателей Берберова, несомненно, прочнее всех связана с темами политическими и общественными ». V. Hodasevič, « Knigi i lûdi. Povelitel'nica », dans *Vozroždenie*, 1932, n°2753, p. 3.

Le premier constat que nous pourrions faire, c'est de remarquer que la notion de littérature de femme était une donnée immuable. Toutes les femmes écrivains, même les plus singulières, étaient rattachées à cette définition. La littérature de femme était douée de caractéristiques invariables : thématique amoureuse, fort penchant pour la confession, fragilités au niveau poétique. Comme nous l'avons vu, Akhmatova, pour les critiques, devient un véritable poète en renouvelant et en transformant les constantes littéraires de la poésie de femme.

De plus, il faut remarquer que la critique de l'émigration a souvent eu recours aux termes flous et vagues tels que la femme et la féminité. Nous pourrions même aller plus loin et souligner que cette distinction frôle la hiérarchie sociale : la notion de littérature de femme est associée plus à l'image d'une femme peu délicate et mal instruite (une bonne femme, une paysanne), tandis que l'idée de la féminité est plus liée à l'image d'une femme raffinée et aristocrate. Ce n'est pas par hasard que Khodassevitch évoque les *babas* de Maliavine à propos de Bakounina, et que Motchoulski insiste sur la posture d'aristocrate d'Akhmatova.

D'ailleurs, si nous consultons le dictionnaire de la langue russe de Vladimir Dal, nous trouverons exactement la même définition du mot *baba* : « une femme mariée appartenant aux couches sociales inférieures⁴⁰² ». Dans la traduction française du *Corps* d'Ekaterina Bakounina, le mot *baba* a été traduit comme une « paysanne russe⁴⁰³ ».

Même si Irina Knorring est bien ancrée dans la littérature de femme, selon Khodassevitch elle est empreinte de féminité. Ce sont les caractéristiques nobles – goût, mesure, pureté – qui l'élèvent au rang d'une poétesse pleine de féminité. Ainsi la féminité littéraire comprenant un faisceau de caractéristiques nobles et élevées l'emporte-t-elle sur l'écriture de femme considérée comme l'ensemble d'éléments stylistiquement pauvres, maladroits et vulgaires.

Il est évident que les jugements différaient selon le critique qui parlait et examinait telle ou telle œuvre. Ainsi Tsvetaeva pouvait-elle faire partie du premier groupe avec Bakounina ; et Odoevtseva pouvait-elle ravir ses lecteurs par le charme de sa féminité, à côté de Kouznetsova et Knorring. Peu importe. L'essentiel, c'est qu'une femme écrivain, une femme poète n'avait que deux voies pour être reconnue et appréciée, pour s'inscrire dans cette logique schématique : littérature de femme – littérature marquée par la féminité –

⁴⁰² « замужня женщина низших сословий ». V. Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo âzyka* (reprintnoe vosproizvedenie izdaniâ 1903-1909), Moskva, Progress-Univers, 1994, t.1, p. 82.

⁴⁰³ C. Bakounine, *Le Corps*, Paris, Stock, 1934, p. 82. Traduction de Dusâ Èrgaz, éditrice et femme écrivain francophone d'origine russe.

littérature universelle. Elle devait soit emprunter le chemin qui mène vers l'idéal féminin, soit mettre en valeur les caractéristiques masculines dans son écriture⁴⁰⁴.

Afin d'expliquer cette tendance, nous pouvons faire référence, au concept de génie (masculin !) de l'époque romantique⁴⁰⁵ ainsi qu'à l'héritage de l'époque symboliste qui chantait la féminité éternelle de la « Belle Dame » :

В сфере социального поведения это проявляется в том, что, с одной стороны, к женщине относятся [в рамках символистской эстетики – Ю.М.-С.] с рыцарским восхищением и желанием спасти. С другой стороны, ей отказывают в творческих способностях и праве на субъектность. В сфере эстетики двойственное отношение к феминности выражается в том, что феминность выполняет важнейшую функцию в творчестве, хотя одновременно символизирует отсутствие творчества⁴⁰⁶.

Avec Irina Zhrebkina et Olga Matitch, Kirsti Ekonen conclut que si, à l'époque symboliste, c'est l'image romantique de la femme – aux accents religieux qui la rapprochait de la Vierge Marie – qui a prédominé, c'est parce que les théories russes sur la question du charnel « se développent non dans le domaine de la psychologie, mais dans celui de la métaphysique⁴⁰⁷ ».

Nous pourrions également élargir notre champ d'observation et dire que c'est toute la tradition littéraire classique qui tendait vers ce type d'idéal, incarnée par la Tatiana de Pouchkine⁴⁰⁸. Et comme assez souvent dans une femme auteure, on voyait d'abord une femme, ensuite un artisan littéraire, un bricoleur, et seulement après un créateur⁴⁰⁹, on

⁴⁰⁴ Par l'emploi des outils propres aux études de genre, Olga Demidova arrive à la même conclusion : « Литературная традиция и канон формируются в пространстве литературной коммуникации, традиционно складывавшейся в любой культуре как мужская сфера; следовательно, чтобы быть “достойными” канонизации, женщины-авторы должны ориентироваться на мужскую традицию. Другой путь – способствовать становлению собственно женской сферы литературной коммуникации, в рамках которой возможно развитие женской литературной традиции и формирование “другого” канона. Но в обоих случаях женское творчество, рассматриваемое на фоне “мужского” канона, будет расцениваться доминирующей “мужской” критикой как маргинальное... ». O. Demidova, « Ženskaâ proza i bolšoj kanon literatury russkogo zarubež'â », art. cité, p. 7-8.

⁴⁰⁵ Voir C. Kelly, *A History of Russian Women's Writing*, op.cit., p. 33, K. Èkonen, op.cit., p. 81.

⁴⁰⁶ K. Èkonen, op.cit., p. 181.

⁴⁰⁷ « в России они развиваются не в области психологии, а метафизики ». *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰⁸ Voir à ce sujet : C. Kelly, *Russian Literature. A Very Short Introduction*, op.cit., p. 48-50 ; C. Géry, *Crime et sexualité dans la culture russe*, op.cit., p.77, p. 132 ; A. Šerbakova, *Eros, corps, sexualité dans la littérature russe contemporaine*, thèse de doctorat soutenue en 2016 (Université Grenoble Alpes), p. 22-23.

⁴⁰⁹ Irina Odoevceva attribue à Gumilëv les répliques suivantes: « Но знайте, он [Блок – Ю.М.-С.] вас только из вежливости приглашал. Ему до чертиков надоели молодые поклонницы и их стихи. Ведь

attendait d'elle le respect des codes sociaux qui, par ricochet, et de façon paradoxale, contaminaient son œuvre littéraire.

Le meilleur exemple qui pourrait illustrer ce mélange des facteurs socio-culturels et esthétiques est fourni par la notion de pudeur. V. Khodassevitch proclame au sujet du roman *Le Corps* (au titre évocateur !) de Bakounina : « même au cours de notre époque bien rude, garder ne serait-ce qu'un brin de pudeur constitue non seulement une qualité esthétiquement souhaitable mais aussi un élément éthiquement nécessaire à son sexe⁴¹⁰ ». Il semble que pour la critique les principes d'esthétique et d'éthique doivent coïncider, si l'auteur est une femme, alors elle se doit d'être pudique.

Avec Youri Lotman et Mikhaïl Berg, nous pourrions dire que « la honte (en tant que forme d'interdiction) fait apparaître un des pôles de la structuration du champ de la culture⁴¹¹ ». Autrement dit, la culture pourrait être définie comme un ensemble d'interdictions dont la violation est considérée comme honteuse. La critique russe, surtout dans les conditions de l'exil, peine à accorder à une femme qui écrit une liberté créative...

Certaines d'entre elles se rebellent.

они на него настоящую облаву ведут, ждут его у подъезда, под его окнами шатаются, стихи ему пишут. Как хотя бы Марина Цветаева. Без году неделю в Петербурге провела, а успела влюбиться и воспеть его, и в Божьи праведники произвести...»; « Мне тогда еще в голову не приходило, что она [Ахматова – Ю.М.-С.] талантлива. Ведь все барышни играют на рояле и пишут стихи ». I. Odoevceva, *Na beregah Nevy*, Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1988, p. 179, p. 297. L'emploi même du mot « baryšni » par Gumilëv montre à quel point il est impossible et ridicule pour une femme d'être un véritable poète.

⁴¹⁰ «... даже в наши грубые времена хотя бы оттенок стыдливости составляет не только эстетически желательное, но и этически необходимое свойство ее пола ». V. Hodasevič, « Knigi i lûdi. Telo E. Bakuninoj », dans *Vozroždenie*, 1933, n°2900, p. 3. A lire également dans le texte de l'article : « В прежние времена героиня госпожи Бакуниной не издала бы своих записок – не только потому, что была бы стыдливее сама и стыдливее были бы её читатели, но прежде всего потому, что она сама сознала бы внутреннюю незначительность своей маленькой половой драмы... » (p. 4). A comparer avec l'affirmation d'Avgusta Damanskaâ : « У Бакуниной тело есть – даже много. Немолода, некрасива, типа чухоночного. Пишет стихи, иногда недурные. Талантлива ли? А как на Вашу оценку? По-моему – тут предельная откровенность и отвага *бесстыжая* заменяет талант. Блеф! ». Cité dans R. Ângirov, « Telo i otažennyj svet », art.cité, p. 196. C'est nous qui soulignons. Ou avec celle de Boris Zajcev : « Но все-таки, все-таки... она [Г-жа Шуази – Ю.М.-С.] женщина и совершенно лишена *стыда*. Если такова “современная” французская женщина (верю, что нет) – то не с чем поздравить французов ». B. Zajcev, *Dnevnik pisatelâ*, Moskva, Russkij put', 2009, p. 61. Notons que l'article de P. Pil'skij consacré à l'analyse du *Corps* de Bakounina s'intitulait « O lûbvi i besstydstve » (*Segodnâ*, 1933, n°87).

⁴¹¹ « Стыд (как форма запрета) выявляет один из полюсов структурирования поля культуры ». M. Berg, *op.cit.*, p. 183.

II.2. Marina Tsvetaeva et Zinaïda Guippius : quelle mesure pour l'art ?

II.2.1. Marina Tsvetaeva l'intempestive

La critique littéraire de l'époque décernait la palme d'or à l'œuvre poétique d'Akhmatova. Tsvetaeva choquait par sa démesure. Même si beaucoup de critiques reconnaissaient ses talents⁴¹², elle n'a pas pu échapper au lot commun des femmes écrivains, et ses textes n'ont pas pu passer à travers les mailles du filet. Comme l'a formulé Adamovitch en 1934 : « Nombreux sont ceux qui, en rejetant ses poèmes – effectivement difficiles, bavards et très discutables quant à leur méthode créative – la considèrent comme un talent égaré, une écrivaine talentueuse, mais qui *s'est écartée du chemin*⁴¹³ ».

Pour quelle raison ? Il nous paraît important de répertorier d'abord les remarques critiques adressées à Tsvetaeva afin de cerner la force de son discours poétique. Nous procéderons ensuite à l'analyse de cette situation.

De façon paradoxale, dans les années 1920-30 en exil, Tsvetaeva avait le même sentiment que beaucoup de femmes écrivains : « et aujourd'hui – 1933, on me considère toujours ici soit comme un débutant, soit comme un amateur, – une sorte d'oiseau de passage⁴¹⁴ ». Or en 1933, elle était un poète confirmé et reconnu. Pourquoi un tel décalage ?

Oui, nous pourrions penser à son caractère difficile et romantique, dire avec Véronique Lossky qu'elle n'était pas vraiment « plus dépréciée qu'une autre, mais elle se sentait telle à cause de sa nature poétique fondamentalement romantique⁴¹⁵ ». Cette affirmation est très juste, mais ce n'est pas la seule explication possible à la tonalité tragique de la voix de Tsvetaeva-poète. Si elle se sentait si seule et dépréciée, c'était lié aussi au caractère

⁴¹² Voir les deux volumes du livre *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov*, préparés et commentés par Lev Mnuhin. En ce qui concerne les relations complexes entre Tsvetaeva et les meilleurs critiques de son temps, Adamovič et Hodasevič, voir : *Marina Cvetaeva – Georgij Adamovič : Hronika protivistoâniâ*, Moskva, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, 2000 ; L. Mnuhin, « Marina Cvetaeva i Vladislav Hodasevič : novye materialy », dans *Russkoâzyčnye pisateli v sovremennom mire*, Vena, Venskij literator, 2014, p. 52-57.

⁴¹³ « Многие, отвергая ее стихи, действительно трудные, многословные и по творческому методу крайне спорные, – считают ее заблудшим талантом, писательницей, одаренной, но сбившейся с пути ». G. Adamovič, « “Sovremennye zapiski” », книга 54 », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, *op.cit.*, p. 434. C'est nous qui soulignons. Les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses.

⁴¹⁴ « ...а ныне – 1933г., и меня все еще здесь считают либо начинающим, либо любителем, – каким-то гастролером ». M. Tsvetaeva, *Pis'ma 1933-1936*, *op.cit.*, p. 160.

⁴¹⁵ V. Lossky, « Marina Tsvetaeva et la presse parisienne », dans *Marina Cvetaeva : Studien und Materialien*, Wien, Institut für Slawistik der Universität Wien, 1981, p. 35.

intempestif de sa poésie, à son oreille prodigieuse, à son incroyable lucidité poétique qui n'a pas été tout de suite comprise par la critique.

A la manière de Verbitskaïa

Certains critiques comparaient le travail de Tsvetaeva aux textes écrits par Anastassia Verbitskaïa, auteure des romans de masse, des romans de dame très populaires dans les années 1910. Comme nous le verrons⁴¹⁶, ce type de texte était privé de toute valeur littéraire tant sur le plan stylistique, que sur le plan thématique. Il s'agissait d'un pur produit vulgaire, sans goût ni mesure, se trouvant en dehors du monde de l'art. Même si, dans certains cas, cette comparaison n'est pas directe, il est important d'indiquer malgré tout la possibilité même de cette référence :

Цветаева никогда не была разборчива или взыскательна, она писала с налета, от нее иногда чуть-чуть веяло поэтической Вербицкой, но ее спасала музыка (Adamovitch, 1925, p. 183);

ou encore :

Но представьте же себе мое изумление, когда на литературном горизонте нашей эмиграции я обнаружил еще одну г-жу Вербицкую, да еще, так сказать, в издании дополненном и исправленном. Это – г-жа Марина Цветаева... [...]. Но о «вербицкой» манере письма г-жи Цветаевой сказать несколько слов, мне кажется, стоит. (Iablonski, 1926, p. 267).

Zinaida Guippius écrivait que Tsvetaeva ne parlait «que de l'amour» (p. 302) et que décidément son œuvre n'avait aucun rapport avec l'art («ce n'est pas de l'art du tout», p. 302). Tandis que Vladimir Weidlé remarquait à propos de ses poèmes : «Deux poèmes de cette poétesse (je ne dis pas poète exprès, parce que ces poèmes, ce sont précisément des poèmes de dame) sont publiés dans *Versty*⁴¹⁷» (1928, p. 342).

On pourrait nous objecter que ces citations, tirées du contexte, ne sont qu'une goutte d'eau dans la masse de la production critique. Certes. Néanmoins ce qui nous intéresse,

⁴¹⁶ Voir *infra*, p. 147-152.

⁴¹⁷ « Два стихотворения этой поэтессы (я намеренно не говорю поэта, потому что стихи эти – именно дамские стихи) помещены в “Верстах”». Nous pouvons faire référence à d'autres comptes rendus critiques qui mettent en lumière le même type de « défaut » poétique : p. 183, p. 266, p. 296, p. 336, p. 338, p. 368, p. 374.

c'est de mettre en relief toute une facette « dévalorisante » dans la lecture et la réception du travail poétique de Tsvetaeva et qui, de plus, correspond aux critères généraux appliqués par la critique aux textes signés par les femmes.

Ce type de discours critique, appartenant aux meilleurs protagonistes littéraires de l'émigration, place Tsvetaeva, de façon ponctuelle et provisoire, au bas de l'échelle littéraire, et nous ne sommes pas très loin de la notion de *babstvo*⁴¹⁸, tant méprisée par la critique de l'époque.

Textes criards, illogiques, hystériques

Cette « manière de Verbitskaïa » est également marquée par les « défauts » propres à l'écriture de (bonne) femme : cri, hystérie, manque de logique. Comme le remarquent certains critiques :

Чем одаренней художник, тем легче и строже подчиняется он законам речи. Связь, и логическая, и эмоциональная, все время обрывается в стихах Цветаевой... (V. de Vogt, 1926, p. 317) ;

ou encore au sujet des grands poèmes « Lettre de nouvel an » et « Envoyé de la mer » :

Они крайне расплывчаты, многословны, написаны не только ни о чем, но и ни с чем. Род кликушества выдается в них за вдохновение и случайное привешивание слова к слову, за глубокое сталкивание и срастание слов (Weidlé, 1928, p. 342-343) ;
Какое удивительное соединение таланта с дамским рукоделием, чувства языка, как целого, его движения, его потока, с полным отсутствием чувства слова, как ответственного и осмысленного логоса! (Weidlé, 1929, p. 374).

⁴¹⁸ Voici la référence à d'autres occurrences de cette notion : p. 119, p. 261, p. 462. A lire à ce sujet une réflexion, tardive, d'Adamovič (janvier 1956) : « Да, читали Вы письма Цветаевой к Штейгеру? Я давно не читал ничего столь бабьего и вздорного, о чем и сообщил Иваску, на что он мне ответил, что я Цветаеву “не понимаю”». « G.V.Adamovič – I.V.Odoevcevoj », dans « *Esli čudo voobše možno za granicej...* ». *Èpoha 1950-h gg. v perepiske russkikh literatorov-émigrantov, op.cit.*, p. 484. A lire également cette remarque d'Adamovič au sujet de Cvetaeva : « Прочтите, если найдете, этот “Нездешний вечер”. Она была, конечно, “царь-дура”, но это она написала все-таки больше как царь, чем как дура, и местами неподражаемо – метко и верно ». *Ibid.*, p. 778.

Tandis que G. Adamovitch rattache les poèmes de Tsvetaeva à une « poésie d'archihier » :

Эти истерически-экстатические вскрики, эта судорожная речь [...], весь этот бред, очень женский и очень декадентский – почему это будущее? (Adamovitch, 1928, p. 352) ;
...что побудило Марину Цветаеву променять живую, неисчерпаемую в богатстве и гибкости человеческую речь на однообразные выкрикивания и восклицания, длящиеся уже много лет... (Adamovitch, 1931, p. 402).

Youri Mandelstam qui reconnaissait, comme beaucoup de ses contemporains, le don poétique du poète, écrivait, étonné :

Но рядом – другие стихи: «Пытка! – Терпи». – Скошенный луг. Глотка – хрипы: тоже ведь звук». Действительно, не звук, а хрип, вернее, истерические вскрики. И общее впечатление – истерика, истерика без конца. Не пророчество, а кликушество. Иногда пронзительно, но большая поэзия истерик не признает (Mandelstam, 1936, p. 462).

Notre propos n'est pas, bien évidemment, de critiquer les critiques, mais de mettre en évidence l'effet produit par les textes de Tsvetaeva à l'époque. Ces poèmes faisaient ce qu'ils faisaient dire, étaient chargés d'une force et d'une résistance poétiques : explosion d'émotions, manque de logique, cris. Ce sont les signes distinctifs du dérèglement et de la démesure. Ce qui a été d'ailleurs maintes fois remarqué par ses contemporains.

« Tout art est malgré tout précisément un monde de mesures, correspondances, harmonies ⁴¹⁹ »

Analysant l'œuvre poétique de Tsvetaeva, plusieurs critiques ont cité ces vers appartenant à une série de trois poèmes au titre commun « Les poètes »:

⁴¹⁹ «Всякое искусство все-таки именно мир мер, соотношений, равновесий». V. Hodasevič, « Marina Cvetaeva. Posle Rossii : Stihi 1922-1925 » (1928), dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, op.cit., p. 349.

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший – сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?!⁴²⁰

Si Marc Slonim saluait cette manière d'écrire ainsi que sa démesure (p. 343-346), certains critiques se sentaient bien désemparés face à la force poétique de Tsvetaeva et s'interrogeaient avec Adamovitch : « Mais où la mesure se trouve-t-elle ?⁴²¹ » (1938, p. 493) :

Это непонимание меры вещей, это отсутствие чутья к «дозволенному и недозволенному» заходит у г-жи Цветаевой так далеко... (Iablonski, 1926, p. 269).

Ou encore :

Разве нет в этом совершенно очаровательного, убедительного, но совсем не современного отсутствия чувства меры? (Elita-Viltchkovski, 1938, p. 499).

Nous voulons attirer l'attention sur le fait que c'est précisément le sens de la mesure qu'Elita-Viltchkovski considère comme le signe de la modernité. Or, comme nous le verrons plus tard, c'est justement la démesure de Tsvetaeva qui a toujours été et reste moderne.

Il est évident que chaque critique exigeait le respect de sa mesure à lui et ils étaient peu nombreux à écouter attentivement la voix du poète avec et dans sa démesure.

Si nous reprenons les vers « critiqués » par Youri Mandelstam, nous comprendrons immédiatement ce qui troublait le critique de l'époque :

⁴²⁰ M. Cvetaeva, «*Čto že mne delat', slepcu i pasynku...* » (1923). Nous pensons également à cette remarque d'Irina Odoevceva : « Меня до слез трогает одно из ее ранних стихотворений:

К вам всем (что мне, ни в чем не знавшей меры,
Чужие и свои?!)

Я обращаюсь с требованием веры
И с просьбой о любви.

I. Odoevceva, *Na beregah Seny, op.cit.*, p. 450. C'est nous qui soulignons.

⁴²¹ «Где же мерило?».

«Пытка!» – «Терпи!»
«Скошенный луг –
Глотка!» – «Хрипи:
Тоже ведь – звук!»⁴²².

C'est la voix de Tsvetaeva qui perturbait les critiques et allait à l'encontre du canon poétique établi. Ce n'est pas un hasard si Tsvetaeva définissait sa voix comme le « langage de l'ennemi⁴²³ », une « voix de Maïakovski⁴²⁴ » (« Le contenu, semble-t-il, est le “nôtre”, mais la voix est – *la leur*⁴²⁵») provenant de la Russie soviétique. Son intonation exclamative, son fameux emploi des tirets dynamisant le discours, ses « italiques de voix⁴²⁶ », ses rimes et échos phonétiques, ses poèmes, « assourdissants⁴²⁷ », gorgés de « haut-parleurs retentissants⁴²⁸ » rendaient parfaitement bien le « rythme combatif⁴²⁹ » de l'époque. C'est ce qui n'a pas été entendu tout de suite par tous les critiques. Son intempestivité a été prise soit pour le paroxysme de l'émotivité féminine (la « poésie d'archi-hier » d'Adamovitch), soit pour du romantisme charmant, mais désuet (Elita-Viltchkovski). Tandis que Tsvetaeva avouait elle-même : « Peut-être ma voix (la portée de ma voix) correspond à l'époque, et moi – pas⁴³⁰ ». C'est ce qu'exprime avec beaucoup de justesse le linguiste français Henri Meschonnic, quand il écrit :

La hâte comme poésie et comme poétique. Ailleurs, dans d'autres formes de vie, dans des temps plus accordés, moins dissonants, la poésie a pu avoir un autre cours. Mais la poésie n'a pas le choix de ses rimes. On sait qu'elle ne survient que quand il n'y a pas le choix⁴³¹.

⁴²² M. Cvetaeva, « Razgovor s geniem » (1928).

⁴²³ «“простите Христа ради” – что? да то, что я о вас пишу – так, о вас пишу – не так: по-тамошнему, по-ихнему, вас славлю на языке врага: моем языке!». M. Cvetaeva, *Sobranie sočinenij v 7 tomah*, Moskva, Ellis Lak, 1994, t.5, p. 334.

⁴²⁴ «Мне дано – маяковским голосом – феодальные замки». M. Cvetaeva, *Pis'ma 1933-1936, op.cit.*, p. 383. Cette formulation est très dense et très riche. Même si elle a été supprimée de la version définitive de la lettre adressée à Ū. Ivask.

⁴²⁵ « Содержание, будто, “наше”, а голос – *ихний* ». *Ibid.*, p. 42. Tsvetaeva parle du contenu de ses poèmes, qui correspondait bien à l'esprit contre-revolutionnaire de l'émigration, et de sa voix poétique.

⁴²⁶ « голосовой курсив ». *Ibid.*, p. 184.

⁴²⁷ Sur la voix « assourdissante » (*gromkij*) de Tsvetaeva voir la réflexion de Ū. Ivask : *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Obrečennost' na vremâ*, Moskva, Agraf, t.2, 2003, p. 111, p. 402.

⁴²⁸ « раскатистые громкоговорители ». *Ibid.*, p. 403.

⁴²⁹ M. Tsvetaeva, « Le poète et le temps », dans *Récits et essais. Œuvres, op.cit.*, t.2, p. 567.

⁴³⁰ « Может быть мой голос (la portée de ma voix) соответствует эпохе, я – нет ». M. Cvetaeva, *Pis'ma 1933-1936, op.cit.*, p. 205.

⁴³¹ H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006, p. 256.

Le paradoxal réside dans le fait que c'est la voix du poète qui était poétiquement « révolutionnaire » – avec son rythme de combat, le dynamisme de sa syntaxe, ses rimes en cascade, son consonnantisme, – et non le poète lui-même (engagement politique). Tsvetaeva a su rendre les changements historiques, ces « formes de vie » nouvelles, comme le dit Meschonnic, avec justesse et virtuosité sans pareil.

Dans les vers cités plus haut, il s'agit d'une conversation avec un poète qui ne peut plus chanter et qui a perdu la voix. Cette conversation dans son intensité est une prodigieuse lutte verbale, qui pousse le poète à chanter l'impossible : la perte même de sa voix. La manière poétique de Tsvetaeva, qui est la voix du poète, rend parfaitement le sujet choisi : même écorché vif, le poète continue à écrire. Tout au long de sa vie, dans ses poèmes Tsvetaeva voulait traduire cette situation intenable : « Tous mes efforts dans la vie active sont les efforts d'un noyé qui ne sait pas nager. / – Aucune voile – ⁴³² », ce défi « – Aucune voile – ». Ici, nous sommes très loin de l'hystérie féminine, ainsi que du romantisme charmant.

Du point de vue poétique, les notions de geste, d'oralité et de voix permettent de bien traduire l'effet produit par Tsvetaeva sur ses contemporains. Konstantin Motchoulski parlait du « geste verbal » compris comme une « réaction émotive aux événements ⁴³³ », tandis que Fiodor Stepoune voulait capter les « gestes mêmes des phrases : leurs tempos, imbrications, angles de vue ⁴³⁴ ». Quant à Andreï Belyj, il évoquait le « geste brusque » et le « geste mélodique » de Tsvetaeva ainsi que sa « plasticité gestuelle ⁴³⁵ ». Le geste, en tant qu'énergie émotive dont un mot est chargé, peut être rapproché de la notion d'oralité élaborée et travaillée par Henri Meschonnic :

L'oralité est alors le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole. Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite ⁴³⁶.

⁴³² M. Tsvetaeva, *Vivre dans le feu*, *op.cit.*, p. 459. Cette réflexion a été écrite par Tsvetaeva en français.

⁴³³ «Это – словесный жест, эмоциональная реакция на события». К. Моцул'ский, « О динамике стиха (В. Пастернак) », dans К. Моцул'ский, *op.cit.*, p. 115.

⁴³⁴ « самые жесты фраз: их темпы, перехваты, ракурсы ». *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, *op.cit.*, p. 280.

⁴³⁵ « порывистый жест », « мелодический жест », « жестикуляционная пластичность ». *Ibid.*, p. 96.

⁴³⁶ G. Dessons, H. Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, *op.cit.*, p. 46.

Ainsi cette manière « percutante⁴³⁷ » d'écrire contredisait totalement l'idéal féminin prôné par la critique. D'où justement ces remarques concernant l'absence de mesure et l'émotivité de femme, criarde et sans mesure. Ou, bien au contraire, la comparaison de sa manière d'écrire à celle d'un homme – manière débordante de vitalité.

Or avec Gérard Dessons nous pourrions nous interroger sur le sens de la notion de mesure :

Ce point de poéticité – le juste – qui fait d'un poème une œuvre *une*, exerce une action critique sur l'idée même de mesure, précisément de *juste mesure* [...]. La justesse est empirique dans la mesure où elle demande une appréciation du public ; elle draine les notions de goût, de tact, de manière. La justice, qui implique la loi et qui est transcendante, demande un respect, une obéissance, l'ajustement à des valeurs de convention⁴³⁸.

En effet, la critique de l'époque se trouvait plus du côté de la justice que de la justesse et imposait à l'œuvre de Tsvetaeva « des valeurs de convention ». Autrement dit, si nous faisons référence à la phrase de Khodassevitch sur l'art et le « monde de mesures », nous pourrions dire qu'il n'y a pas de mesures universelles, il n'y a que des mesures personnelles. C'est justement pour cette raison que Tsvetaeva était en avance sur son temps et le comprenait avec une lucidité sans pareil. C'est aussi pour cette raison qu'elle affirmait :

У меня слишком свой язык (соседство слов), чтобы я кому бы то ни было, кроме себя, могла доверить слежку (1926)⁴³⁹;
Я себе, чувству меры в себе, все-таки не доверяю, – ибо у меня иная мера (единственное, чему в себе доверяю – *безмерность*)...(1933);
...кроме моей нескрываемой, роковой ни на кого не-похожести оттолкнули от меня людей моя нищета – и семейность (1934)⁴⁴⁰.

A l'époque, dans ce « mon langage à moi », cette « *démésure* », cette « di-ssemblance fatale », tout le monde n'a pas su lire ce je-ne-sais-quoi qui était en train de s'affirmer et

⁴³⁷ « ударность » (M.Slonim). *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, op.cit., p. 329.

⁴³⁸ G. Dessons, *La Voix juste. Essai sur le bref*, op.cit., p. 125.

⁴³⁹ M. Cvetaeva, *Pis'ma 1924-1927*, Moskva, Ellis Lak, 2013, p. 302.

⁴⁴⁰ M. Cvetaeva, *Pis'ma 1933-1936*, op.cit., p. 140, p. 257 respectivement.

s'épanouir, la force poétique d'une manière d'écrire singulière. C'est pour cette raison que certains ne voyait dans cette écriture que du n'importe-quoi, hystérique, archaïque et féminin.

Ce qui nous amène à conclure que ce n'est pas Tsvetaeva qui « s'est écartée du chemin », comme le dit Adamovitch, et de la modernité, comme le pensait Elita-Viltchkovski, mais ce sont ses contemporains qui n'ont pas pu la suivre⁴⁴¹. C'est pour cette raison d'ailleurs, que dans la hiérarchie poétique de l'époque elle changeait continuellement de place tantôt frôlant les sommets de l'art tantôt hurlant par terre comme une pauvre petite *baba*. « L'oreille n'est pas seulement dans le sensoriel. Elle est aussi culturelle, historique. C'est un organe social⁴⁴² » : l'oreille culturelle collective rejetait les découvertes poétiques de Tsvetaeva, en les rattachant au domaine du connu : défauts poétiques ou/et engagement pro-soviétique.

L'essence de la poésie n'existe pas. Pas plus que la poésie féminine ou la poésie masculine. Il n'y a que la poésie qui se réinvente dans et par ses poèmes. L'art n'a pas de mesures préétablies. Inutile donc d'élaborer des grilles d'évaluation et de chercher une femme entre les lignes d'un texte écrit. Il est prodigieux que Tsvetaeva-poète l'ait compris avant ses lecteurs-critiques et ait eu le courage d'aller jusqu'au bout de son travail poétique. C'est pour cela que Khodassevitch, un des plus fins critiques de l'émigration, parle de prise de risque et, finalement, de l'invention de la modernité. Car la modernité est toujours une prise de risque, qui est nécessairement liée à l'invention de l'inconnu :

Рискованное по приемам [стихотворение «Дом» – Ю.М.-С.], оно
очень неровно, наряду с удачами явны в нем отдельные неудачи, но в

⁴⁴¹ De ce point de vue, la réflexion de Boris Pasternak est très éloquent: « В те годы наших первых дерзаний только два человека, Асеев и Цветаева, владели зрелым, совершенно сложившимся поэтическим слогом»; « Цветаева была женщиной с деятельной мужскою душой, решительной, воинствующей, неукротимой. В жизни и творчестве она стремительно, жадно и почти хищно рвалась к окончательности и определенности, в преследовании которых ушла далеко и опередила всех. / Кроме немногого известного, она написала большое количество неизвестных у нас вещей, огромные бурные произведения, одни в стиле русских народных сказок, другие на мотивы общеизвестных исторических преданий и мифов. / Их опубликование будет большим торжеством и открытием для родной поэзии и сразу, в один прием, обогатит ее этим запоздалым и единовременным даром. / Я думаю, самый большой пересмотр и самое большое признание ожидают Цветаеву ». В. Pasternak, « Lûdi i položenâ », dans *Sobranie sočinenij v 5 tomah*, Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1991, t.4, p. 312, p. 341 respectivement. Il est important de rappeler que Pasternak citait le nom de Cvetaeva parmi ses poètes préférés et entretint une longue et dense correspondance avec elle. Ce texte fut écrit en 1956, après la mort de Cvetaeva, au moment où le monde et le milieu de l'émigration russe de la première vague s'étaient déjà désintégrés. Néanmoins, ce qui nous intéresse, c'est le fait que Pasternak, à la différence de Močul'skij et d'Adamovič, lisait l'œuvre de Cvetaeva en dehors de la dichotomie Cvetaeva (faible) / Ahmatova (fort) et insistait sur la singularité de la place occupée par Cvetaeva dans la littérature. Sa singularité qui en même temps est sa modernité – le fait d'aller très vite et très loin en devançant son époque.

⁴⁴² H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, op.cit., p. 62.

самой рискованности, в неровности – сколько еще искания новизны,
то есть именно движения и жизни⁴⁴³.

C'est exactement ce qu'elle faisait : elle écoutait son temps et écrivait la vie...

II.2.2. Zinaïda Guippius l'indignée

Même si la trajectoire poétique de Guippius divergeait de celle tracée par Tsvetaeva, elle aussi soutenait le même point de vue : l'art ne connaît qu'une seule mesure. La théorie et la philosophie de l'art de Guippius doivent être placées dans le contexte de son époque. Plus précisément : dans le discours de genre de l'esthétique symboliste. Selon Kirsti Ekonen, dans ses articles et textes littéraires, Guippius, tout en s'adaptant au discours patriarcal de son temps (« pseudonymes, sujet lyrique, style⁴⁴⁴ »), remettait en cause ce point de vue dominant qui rattachait le sujet de la création au sujet masculin et méprisait l'œuvre des femmes. Elle critiquait également l'essentialisme de son milieu, qui identifiait « la femme avec la nature et la reproduction, en la privant, de la sorte, de son individualité et de sa créativité⁴⁴⁵ ».

En affirmant que le sujet de la création n'est ni masculin ni féminin, – ou plus précisément : à la fois masculin et féminin – elle se moquait de cette « habitude quelque peu insaisissable » qui annonçait : « Nous avons deux mesures – cela s'est fait tout seul, – l'une pour les Vania, l'autre pour les Tania⁴⁴⁶ ». Ce qui signifie que d'emblée la femme occupe une position inférieure à celle de l'homme. Donc, comme le remarque de façon ironique Lev Pouchtchin (pseudonyme de Guippius pour cet article), si une femme écrit sans fautes, est intelligente et instruite, c'est déjà la meilleure des caractéristiques. Elle ne mérite, semblait-il, rien de mieux : « Or l'art ne souhaite connaître aucun des instincts

⁴⁴³ Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. *Rodstvo i čuždost'*, *op.cit.*, p. 412.

⁴⁴⁴ « (псевдонимы, лирический субъект, стиль) ». K. Ekonen, *op.cit.*, p. 185.

⁴⁴⁵ « Такой взгляд на женщину, как выше сказано, соотносит женщину с природой и с репродукцией и таким образом лишает ее индивидуальности и творчества ». *Ibid.*, p. 162. A comparer avec l'idée suivante : « То, что психология и физиология обычно трактуются как основа философского и художественного творчества Гиппиус, полностью вписывается в культурную модель репрезентации женского творчества, которая сначала связывает авторов-женщин с природой, телом и материей, а затем интерпретирует творящую женщину как "урода" ». *Ibid.*, p. 132.

⁴⁴⁶ « Неуследимая какая-то привычка »; « У нас две мерки – само так сделалось, – одна для Вань, другая для Тань ». Z. Gippius, « O ženskom pole », art. cité, p. 305, p. 303 respectivement.

aveugles du critique, ni le moindre deux poids deux mesures, l'une pour Nikolachetchka, l'autre pour Machetchka⁴⁴⁷ ».

Le raisonnement de Guippius est profondément marqué par les écrits de ses contemporains dont, par exemple, Otto Weininger, auteur de *Sexe et caractère*, et Nicolai Berdiaev (« Métaphysique sur le sexe et sur l'amour »). Sa vision de l'art et de la littérature s'inspire peut-être plus du discours de genre de l'époque (notamment de la question de la bisexualité, biologique et psychologique, des hommes et des femmes⁴⁴⁸) que de la poétique (ce qui est plutôt le cas de Tsvetaeva). Néanmoins, à l'instar de Tsvetaeva, elle ne défend qu'un seul sujet – sujet de l'art, du poème, de l'écriture. Elle ne se bat que pour le poète, l'écrivain, le créateur.

Ainsi l'art mérite-t-il d'avoir une seule mesure. Sa propre mesure. La mesure de l'art et de l'invention.

Afin de clôturer cette rapide comparaison, il faudrait remarquer que, comme nous l'avons vu, Guippius n'appréciait pas vraiment le travail poétique de Tsvetaeva. Aux yeux du poète symboliste, l'écriture de Tsvetaeva était trop féminine, très édulcorée. Guippius lui reprochait sa thématique amoureuse, son lexique spécifique, ainsi que son orientation « rouge » (Tsvetaeva collabora à la revue « pro-soviétique » *Versty*)⁴⁴⁹. Il est donc assez paradoxal d'arriver à la conclusion que Guippius, qui se battait pour la liberté de la création et l'émancipation artistique des femmes, refusait cette inventivité de l'écriture à une des meilleures femmes poètes de son temps.

Marina Tsvetaeva et Zinaïda Guippius rejetaient toutes les deux cette notion contraignante de littérature de femme, de littérature spécifiquement féminine, et ne défendaient que le poète, ce seul sujet de l'art, qui invente et réinvente la mesure de l'art.

⁴⁴⁷ «Искусство, однако, не желает знать никаких слепых инстинктов критика и ни малейших двух мер, одну для Николашечки, другую для Машечки». *Ibid.*, p. 304-305.

⁴⁴⁸ A lire les articles de Gippius « Zverebog » (1908), « Arifmetika lûbvi » (1931), « O lûbvi ». Voir également l'article fort intéressant d'Evgenij Berštejn : E. Berštejn, « Tragediâ pola : dve zametki o russkom vejningerianstve », dans *NLO*, 2004, n°65, p. 208-228.

⁴⁴⁹ Voir les articles de Gippius et de Zlobin (les spécialistes de l'œuvre de Tsvetaeva remarquent que même si c'est Vladimir Zlobin, secrétaire des Gippius-Merežkovskij, qui a signé l'article, il est fort probable qu'il a été écrit par Gippius elle-même) : *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, *op.cit.*, p. 253-260, p. 300-303, p. 312-315.

Chapitre III. Les écrits de femme, les écrits de « dame »...

Avec le temps, la critique de l'émigration a élaboré toute une grille de critères d'évaluation d'un texte signé par une femme, et l'appliquait avec succès à un grand nombre de textes, à l'exception des textes écrits par une femme, mais à la manière d'un homme. Ce qui était le cas de Nina Berberova. Même Marina Tsvetaeva n'a pas pu échapper au verdict catégorique de la critique, qui discernait dans ses écrits les éléments du langage vulgaire de dame. Que dire de toutes les autres créatrices de l'époque, moins singulières et moins indépendantes ? Elles étaient encore plus soumises aux jugements critiques de leurs contemporains.

Dans le contexte de son époque, cette réflexion d'Adamovitch ne détonnait pas : « Littérature de femme, productions littéraires de femme – ce sont, dans le langage ordinaire critique, la littérature et la production du second ordre. Parfois on dit plus rudement: au lieu de dire “de femme”, on dit – de dame. Le lecteur comprend que le critique a une attitude ironique⁴⁵⁰ ».

Comme nous l'avons vu, afin d'éviter toute connotation négative, il suffit de dire qu'un écrit est marqué par la féminité (au lieu de mentionner un écrit de femme) pour effacer toute l'amertume d'une remarque condescendante. Sauf que cette frontière qui sépare la femme de la féminité est variable et évanescence.

Que se cache-t-il derrière l'expression, élégante au premier abord, d'« écrits de dame » ? Pourquoi autant de mépris ? Quelles sont les racines de cette notion ?

Oui, en effet, le monde littéraire des années 1920-30 fuyait comme la peste cette terrible appellation d'« écrit de dame ». Voici une citation provenant d'une correspondance particulière :

Вашу книжку прочла и оценила очень, хотя и не всегда согласна. Т.Е.
– все это так, все это доказано блестяще, и главное очень умно (не дамское рукоделие, слава Богу)⁴⁵¹...;

ou encore cette remarque ironique de Sirine-Nabokov analysant un roman de Berberova:

⁴⁵⁰ « Женская литература, женские писания, – это, на обычном критическом языке, литература и писания второго сорта. Иногда говорят резко: вместо “женская”, – дамская. Читатель понимает, что критик настроен иронически ». G. Adamovič, « Literaturnye zametki. Prolog Galiny Kuznecovoj », dans *Poslednie novosti*, 1933, n°4439, p. 3.

⁴⁵¹ RGALI, fonds 982, dossier 1, unité 406, p. 10. Cette lettre d'Elena Izvol'skaâ adressée à Anna Kašina-Evreinova date de novembre-décembre 1925.

Это не дамское рукоделие, не безответственное братание с безднами и не заказной отклик на злобу дня, – это литература высшего качества и произведение подлинного писателя⁴⁵² ;

ou encore la réflexion d'un critique littéraire de l'époque :

В эмиграции русская женщина, вообще, окрепла и осмелела. Это распространяется и на литературу. Теперь уже далеко не всегда проза, написанная женщиной, принадлежит тому низкому сорту литературы, который, по справедливости, называется «дамской литературой»⁴⁵³.

Comme nous pouvons le voir, ce cliché a la vie dure et est doué d'une valeur généralisante : dans la dernière citation, la « littérature de dame » apparaît comme un synonyme logique du travail littéraire des femmes. Olga Demidova et Catriona Kelly postulent qu'à un moment ou à un autre tous les textes écrits par les femmes peuvent être examinés sous cet angle : « Il en résulte une réduction prévisible de toutes les œuvres appartenant à la plume féminine au type de littérature de dame qui, d'emblée, ne peut pas faire partie du Grand canon⁴⁵⁴ ».

Un des nœuds de ce problème réside dans l'héritage littéraire d'Anastassia Verbitskaïa, auteure des romans à sensation qui connurent un énorme succès avant la Révolution. C'est pour cette raison que le travail littéraire post-révolutionnaire au féminin a été assez souvent comparé à l'œuvre de Verbitskaïa, ainsi qu'à sa manière d'écrire, et ce n'est pas par hasard que Korneï Tchoukovski intitule son article sur le récit de dame – « Verbitskaïa ».

Qui est cette dame monstrueuse ?

⁴⁵² V. Sirin, « Kritika i bibliografiâ. Nina Berberova *Poslednie i pervye* », dans *Rul'*, 1931, n°3238, p. 5.

⁴⁵³ N. Reznikova, « Russkie pisatel'nicy tvorât na čužbine!.. (Beglyj obzor ženskikh literaturnyh sil v Evrope) », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, op.cit., p. 452.

⁴⁵⁴ « Из этого следует известное сведение всех произведений женского пера к разряду дамской литературы, включение которой в Большой канон заведомо невозможно ». O. Demidova, « Ženskaâ proza i bolšoj kanon literatury russkogo zarubež'â », art.cité, p. 7. A comparer avec cette idée de C. Kelly : « Those qualities were to keep *The Keys of Happiness* popular for long after the Revolution, so that it began to stand for the character of pre-Revolution women's writing in general – a symbolism which was misleading... ». C.Kelly, *A History of Russian Women's Writing*, op.cit., p. 151.

III.1. Anastassia Verbitskaïa et les écrits de « dame »

Anastassia Verbitskaïa (1861-1928) fait partie d'une pléiade d'auteurs de best-sellers du début du XXe siècle. En effet, au même titre que *Sanine* (1907) de M. Artsybachev, *Les Gens* (1910) de A. Kamenski, *La Colère de Dionysos* (1911) de E. Nagrodskaïa, les deux romans de Verbitskaïa, *L'Air du temps* (1905-1907) et *Les Clés du bonheur* (1909-1913) connurent un énorme succès. En 1913, V. Gardine et L. Protazanov adaptèrent *Les Clés du bonheur* à l'écran ; le film éponyme fut une réussite sans précédent.

D'après A. Gratcheva, spécialiste de l'œuvre de Verbitskaïa, « le succès immuable de ce type de narration était dû à la base mythologique de l'image du personnage principal⁴⁵⁵ ». Tous les auteurs des best-sellers exploitaient le même « type archaïque de héros-démiurge culturel⁴⁵⁶ » qui leur permettait de dresser le portrait d'un « homme nouveau » ou d'une « femme nouvelle » libérés du carcan des lois morales et sociales établies. De ce point de vue, les romans de Verbitskaïa appartenaient en même temps à un autre groupe de texte – celui des auteurs-pornographes dont Artsybachev, Kamenski, Sologoub, Andreev, Kouzmin, Brioussov, Zinovieva-Annibal⁴⁵⁷ ...

Il est important de préciser qu'à l'aube du XXe siècle la définition de la pornographie était très différente de celle qu'on connaît aujourd'hui. A l'époque il ne s'agissait pas de la description éloquente et stimulante des organes sexuels, afin de provoquer une excitation, mais, de façon floue et vague, de « toute représentation de sensualité ou de sexualité⁴⁵⁸ ». C'est pour cette raison que Michel Niqueux propose quelques appellations synonymiques aux œuvres jugées pronographiques dont, par exemple, textes érotiques ou « nanaturalistes ». De nouveau, nous retrouvons ici cette règle littéraire de bienséance qui

⁴⁵⁵ « Устойчивый успех подобного повествования был обусловлен мифологической основой образа главного героя ». A. Gračëva, « Bestsellery načala XX veka. (K voprosu o fenomene uspeha) », dans *Russkaâ kul'tura XX veka na rodine i v èmigracii. Imena. Problemy. Fakty*, Moskva, 2000, v.1, p. 62. Voir également le portrait littéraire de Verbitskaïa peint par Gračëva : A. Gračëva, « Anastasiâ Verbitskaïa : legenda, tvorčestvo, žizn' », dans *Lica. Biografičeskij al'manah*, Moskva – Sankt-Peterburg, Feniks Atheneum, 1994, p. 98-117.

⁴⁵⁶ « архаический тип культурного героя-демиурга ». *Ibid.*, p. 62.

⁴⁵⁷ Voir les articles de Michel Niqueux « La critique marxiste face à l'érotisme dans la littérature russe (1908-1928) » et d'Aleksandre Flaker « Avant-garde et érotisme », dans *Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle, Slavica Helvetica*, Berne, Peter Lang, 1992. Voir également les livres de Laura Engelstein et de Otto Boele : O. Boele *Erotic nihilism in late imperial Russia : the case of Mikhail Artsybashev's Sanin*, Madison, University of Wisconsin Press, 2009 ; L. Engelstein, *Keys to Happiness : Sex and the Search for Modernity in Fin-de-siècle Russia*, Cornell University Press, 1994.

⁴⁵⁸ M. Niqueux « La critique marxiste face à l'érotisme dans la littérature russe (1908-1928) », art.cité, p. 84.

interdit aux « peintres du mot », comme disait Grigori Novopoline, la description des scènes considérées comme obscènes⁴⁵⁹.

Les best-sellers de Verbitskaïa ne frappent pas le lecteur par leur originalité stylistique ni esthétique. Afin de cerner la particularité du travail de l'auteure, il faudrait évoquer les caractéristiques suivantes : la prédilection pour un sujet d'aventure qui exploite le schéma narratif des contes, notamment l'histoire de Cendrillon ; la prédominance des descriptions et des réflexions vulgarisées qui renvoient aux questions de caractère moral ou social à la mode à l'époque ; le choix d'une histoire invraisemblable placée dans un décor réaliste. Dans ses romans, Verbitskaïa soulevait, de manière simplifiée, tous les problèmes d'actualité liés à son époque : à commencer par la bisexualité prônée par Otto Weininger, la philosophie de Nietzsche, l'hérédité et les maladies héréditaires, le marxisme et la révolution et à terminer par l'émancipation des femmes et les rapports intimes dans le couple.

Qu'est-ce qui choquait la critique littéraire à tel point que le nom de Verbitskaïa est devenu un nom commun synonyme du mauvais goût dans le domaine littéraire ? Selon C. Kelly, « le conflit central se base sur le fait que l'héroïne est amoureuse de deux hommes à la fois⁴⁶⁰ ». En même temps, poursuit-elle sa réflexion, l'idée des triangles amoureux était très à la mode après la publication de la *Sonate à Kreutzer* de Tolstoï. Donc, la véritable découverte de Verbitskaïa résiderait dans l'évocation (et non la description !) de l'amour charnel décomplexé. Plus précisément dans l'invention d'un triangle non seulement amoureux mais aussi explicitement sexuel :

En fait, la véritable découverte de ces livres résidait moins dans la description d'une intense expérience sexuelle que dans la représentation de femmes dont les appétits sexuels n'étaient pas contraints par le sentiment de culpabilité⁴⁶¹.

Ceci dit, chaque élément écorchait l'oreille délicate de la critique : manque de raffinement esthétique, vulgarisation et simplification théorique, question sexuelle. Il va de

⁴⁵⁹ Voir *supra*, p. 121-123.

⁴⁶⁰ «... the central conflict hinges on the fact that the heroine is in love with two men ». C. Kelly, *A History of Russian Women's Writing*, *op.cit.*, p. 151.

⁴⁶¹ « The real innovation of these books, in fact, did not so much lie in their depiction of intense sexual experience as in their representation of women whose sexual appetites were not constrained by guilt ». *Ibid.*, p. 151.

soi qu'aux yeux de la critique, les textes de Verbitskaïa n'avaient aucune valeur littéraire, et ils étaient caractérisés, à différents moments de l'histoire littéraire, comme pornographiques.

Il est curieux de remarquer que dans un autre article, « Pornographie d'engagement », Korneï Tchoukovski dénonçait la verve pornographique dans les textes d'Artsybachev et de Kamenski – nous remarquerons entre parenthèse que le critique utilisait les mots « grivois » (*skabreznik*), « vilénie » (*pakost'*), « luxure » (*bloud*) pour appuyer son propos – et soulignait en même temps qu'il s'agissait d'une « pornographie avec de l'engagement⁴⁶² ». Donc, d'une pornographie militante, en révolte contre les normes de vie à l'époque. Quant à Verbitskaïa, elle n'a pas mérité cette étiquette idéologique : aux yeux du critique, son travail se résumait à une vulgarisation piquante et hétérogène.

En effet, plusieurs critiques de l'époque ont souligné, de façon violente, les défauts stylistiques propres aux romans de Verbitskaïa, notamment leur manque de goût littéraire et de mesure.

En entreprenant l'« étude esthétique du style⁴⁶³ » des *Clés du bonheur*, Tchoukovski remarquait : « C'est un orage et non un roman. [...] La rage, la colère, le désespoir, l'horreur, la folie, le frémissement, l'extase, – on les trouve toujours chez Verbitskaïa⁴⁶⁴ ». Pour témoigner de son dégoût vis-à-vis du travail esthétique et théorique de Verbitskaïa, le critique inventait des formules bien laconiques dont, par exemple, « les déchets de l'ancien romantisme féodal » ou encore « la littérature pour Vania⁴⁶⁵ ». D'autres critiques évoquaient un langage « pompeux et fleuri », l'emploi des mots « criards, exagérés⁴⁶⁶ », notaient que tous les textes de Verbitskaïa pouvaient être considérés comme « intenses⁴⁶⁷ ».

Il est vrai que le travail stylistique de Verbitskaïa n'était pas du tout novateur, bien au contraire, elle exploitait systématiquement et de façon répétitive un grand nombre de clichés langagiers et de formules toutes faites pour décrire les états d'âme de ses personnages. Les exemples sont légion :

⁴⁶² « порнография с идеями ». К. Čukovskij, « Idejnaâ pornografiâ », dans К. Čukovskij, *Sobranie sočinenij v 15 tomah, op.cit.*, t.7, p. 371.

⁴⁶³ « эстетическая студия стиля ». К. Čukovskij, « Verbitskaïa », dans *Ibid.*, p. 95.

⁴⁶⁴ « Буря, а не роман. [...] Бешенство, ярость, отчаяние, ужас, безумие, дрожь, исступление, – это у Вербицкой всегда ». *Ibid.*, p. 97.

⁴⁶⁵ « Отбросы старинной феодальной романтики », « ванькина литература ». *Ibid.*, p.103, p. 104.

⁴⁶⁶ « вычурный, цветистый » язык, слова « крикливые, огромные ». V. Kranihfeld, « Literaturnye otkliki. O novyh lúdâh A.Verbičkoj », dans *Sovremennyj mir*, août, 1910, p.72, p. 73.

⁴⁶⁷ « интенсивны ». А. Bartenev, « Parasity literatury (A.Verbitskaïa) », dans *Žatva*, hiver 1912, v.1, p. 240.

«на дворе *бушует* метель»; «метель *бушует* целые сутки»; «звуковая *оргия*», «*дикая вакханалия* звуков»; «он *обнажает* перед ним тайну семьи»; «слезы *экзальтации* *горят* в ее огромных глазах»; «от его взгляда *задрожали все ее нервы*⁴⁶⁸».

Nous voyons bien que l'auteure tend vers l'hyperbole, se répète (orgie/bacchanale ; raffales de neige soufflant avec violence), compose des phrases édulcorées, maladroitement pleines de clichés stylistiques propres à la littérature de boulevard (mise à nu du secret de famille ; tous ses nerfs frémissent sous son regard). Ceci afin de peindre les émotions intenses et les passions vécues par ses héros. Ce n'est pas par hasard que Tchoukovski parodiait l'écriture de Verbitskaïa en recourant à la gradation manifestement exagérée d'états sentimentaux de ses personnages. Ainsi la critique de l'époque visait-elle juste, et proposait une analyse pertinente du travail stylistique de Verbitskaïa.

En ce qui concerne la vulgarisation, tout le monde tombait d'accord sur le fait que les livres de Verbitskaïa apparaissaient comme une « vitrine des idées populaires et des humeurs les plus à la mode⁴⁶⁹ », sauf que les uns ne voyaient dans ce mélange que les éléments négatifs, un vilain mélange « de savon avec du sucre⁴⁷⁰ », tandis que les autres mettaient en valeur son flair, ainsi que sa « capacité extérieure à absorber les idées⁴⁷¹ ».

Quant à l'amour charnel, tous les critiques déploraient le manque de pudeur dont témoignaient ses livres : « L'adultère occupe une place d'honneur dans les écrits de Verbitskaïa⁴⁷² » ; « Individualisme, révolution, modernisme, archiindividualité, pathologie sexuelle – tout est déjà dépeint dans l'œuvre de madame Verbitskaïa⁴⁷³ ». L'ironie de Kranikhsfeld au sujet de l'adultère et l'emploi du mot « pathologie » par Bartenev attestent de la désapprobation, ainsi que de la condamnation morale, quant à l'évocation de l'amour charnel.

Pourtant il faudrait rappeler que Verbitskaïa ne décrivait pas les scènes d'amour, elle remplaçait ces descriptions par l'emploi de clichés galvaudés dont, par exemple, « le sombre gouffre du plaisir » ou « le gouffre noir de l'extase ».

⁴⁶⁸ A. Verbitskaïa, *Ključī sčast'â*, Moskva, Planeta, 1993, vol.1, p.7, p. 8, p. 9, p. 11, p. 31, p. 164 respectivement. C'est nous qui soulignons.

⁴⁶⁹ «витрина популярных идей и самых модных настроений». A. Bartenev, « Parasity literatury (A.Verbitskaïa) », art.cité, p. 233.

⁴⁷⁰ « мыла с сахаром ». K. Čukovskij, « Verbitskaïa », art. cité, p. 104.

⁴⁷¹ « внешняя восприимчивость идей ». V. Kranikhsfeld, « Literaturnye otkliki. O novyh lûdâh A.Verbitskoj », art.cité, p.82.

⁴⁷² « Адюльтер в произведениях Вербицкой занимает почетное место ». *Ibid.*, p. 74.

⁴⁷³ « Индивидуализм, революция, модернизм, архииндивидуальность, половая патология – уже отражены творчеством г-жи Вербицкой ». A. Bartenev, « Parasity literatury (A.Verbitskaïa) », art.cité, p. 235.

Enfin, même si les romans de Verbitskaïa étaient presque arrachés des rayons de bibliothèque par ses nombreux lecteurs, selon l'avis des critiques, cette lecture correspondait à un groupe de lecteurs bien précis : « C'est exactement ce style qu'aiment tant chez nous, pour des raisons inconnues, les aides de camp, les coiffeurs, les marchands, les jeunes laquais⁴⁷⁴ ». En procédant à l'analyse sociologique du champ littéraire, Tchoukovski affirmait que c'étaient plutôt les couches mal instruites qui se jetaient sur le fruit du travail de Verbitskaïa et négligeaient complètement les textes des grands auteurs russes, comme Tolstoï ou Tchekhov.

Ainsi il était honteux, tant du point de vue esthétique que du point de vue des idées exprimées par l'auteure, de procéder à la lecture des écrits de « dame » de Verbitskaïa. De ce point de vue le titre de l'article de Bartenev, « Les parasites de la littérature », est plus qu'éloquent.

Or aujourd'hui nous savons bien que, même si Verbitskaïa n'a pas fait de découvertes esthétiques, elle mérite tout à fait le titre d'auteure « avec des idées », auteure engagée, car elle était une des premières à aborder les questions de l'indépendance sociale, économique et amoureuse d'une femme dans la société traditionnelle. La critique féministe voit dans cet engagement la raison même pour laquelle le travail de Verbitskaïa a été violemment critiqué et dénigré par les hommes-critiques de l'époque⁴⁷⁵.

En même temps, outre l'engagement féministe, il existe un autre lien qui rattache notre auteure à la modernité : elle était aussi une des premières à avoir contribué à la réinvention du genre de roman de femme, roman d'amour, roman « rose »⁴⁷⁶. En effet, si nous énumérons les traits caractéristiques du roman de femme contemporain, répertoriés par Olga Weinstein, nous avons le tableau suivant : histoire d'amour avec un happy end ; exploitation du personnage de Cendrillon en tant qu'archétype de conte ; descriptions érotiques ; emploi des formules narratives et stylistiques ; production en série⁴⁷⁷. Ce qui débouche sur l'effet reposant et relaxant de ce type de lecture.

⁴⁷⁴ « Это как раз тот самый стиль, который так любят у нас почему-то штабные писаря, парикмахеры, гостинодворцы, молодые лакеи ». К. Ćukovskij, « Verbickaâ », art. cité, p. 98.

⁴⁷⁵ Voir l'article de R. Marsh, « Anastasiia Verbitskaia reconsidered », dans *Gender and Russian Literature*, *op.cit.*, p. 184-205.

⁴⁷⁶ « Воскрешение в России жанра женского романа, немалая заслуга в создании которого в начале века принадлежала Вербицкой, подтверждает справедливость надежд писательницы на признание своего скромного, но неоспоримого места в истории русской литературы ». А. Gračeva, « Anastasiâ Verbickaâ : legenda, tvorčestvo, žizn' », art.cité, p. 117.

⁴⁷⁷ О. Vajněstjėn, « Rozovyj roman kak mašina želanij », dans *Novoe literaturnie obozrenie*, 1996, n°22, p. 303-330.

Oui, il est vrai que Mania de Verbitskaïa se suicide à la fin du roman *Les Clés du bonheur*, ce qui ne correspond pas du tout au schéma annoncé. En même temps, tous les autres éléments évoqués exerçaient précisément une « fonction compensatoire⁴⁷⁸ ».

III.2. Ce doux langage de « dame » !

Il nous semble important d'indiquer un autre facteur de cette condescendance vis-à-vis du travail littéraire des femmes. Outre la notion de récit de dame et le renvoi aux romans de Verbitskaïa, il faudrait évoquer la tradition qui remonte au XVIIIe siècle et qui reste attachée au terme « dame » : il s'agit de la « féminisation⁴⁷⁹ » de la littérature, prônée par Nicolaï Karamzine et ses collaborateurs, et de la querelle qui s'est ensuivie entre les archaïstes (Chichkov) et les novateurs (Karamzine).

En effet, Karamzine essaya de transplanter en Russie le langage d'une femme européenne éclairée, en s'appuyant sur la tradition de la conversation de salon français ainsi que sur le langage des précieuses⁴⁸⁰. Selon son programme langagier, le « style national du discours de la noblesse de salon⁴⁸¹ » devait s'orienter sur le goût et le langage des dames :

Женщины выступают, с одной стороны, как обладательницы тонкого вкуса и «нежного слуха» и, с другой стороны – как носительницы естественного начала в языке. [...] Таким образом, именно женщины, по мысли карамзинистов, создают «язык общества»; тем самым литературный язык, ориентированный на речь светского общества, должен ориентироваться прежде всего на речь женщин⁴⁸²...

⁴⁷⁸ « компенсаторная функция ». А. Грачёва, « Bestsellery načala XX veka. (K voprosu o fenomene uspeha) », art.cité, p. 70.

⁴⁷⁹ Voir l'article: J. Vowles, « The "Feminization" of Russian Literature: Women, Language, and Literature in XVIII-th century Russia », dans *Women Writers in Russian Literature*, op.cit., p. 35-60.

⁴⁸⁰ Voir : V. Vinogradov, *Ázyk A. S. Puškina*, Moskva, Nauka, 2000, p. 213-258 (chapitre « Russko-francuzskij ázyk dvorânskogo salona i bor'ba Puškina s literaturnymi normami "ázyka svetskoj damy" »); B. Uspenskij, *Iz istorii russkogo literaturnogo ázyka XVIII – načala XIX veka*, Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1985, p. 60-61.

⁴⁸¹ « национальный стиль дворянской салонной речи ». V. Vinogradov, op.cit., p. 229.

⁴⁸² B. Uspenskij, op.cit., p. 58-59.

Ce langage noble était marqué par la finesse, l'élégance, le maniérisme et la douceur véhiculés, entre autres, par l'emploi des métaphores et de la périphrase.

L'impact de ces innovations a été double. D'un côté, elles ont assigné à la femme une autre mission sociale que celles qui existaient auparavant : J. Breuillard met en valeur « l'aspect démocratique de la réforme linguistique de Karamzin⁴⁸³ ». Elle a également contribué à la modernisation du russe (littéraire) écrit qui, avant l'intervention de Karamzine, était associé à la « lourdeur » de l'ancien slave⁴⁸⁴. D'un autre côté, cette épuration du discours, qui ne supportait plus l'emploi des mots familiers, du lexique professionnel et spécialisé ainsi que des tournures du langage officiel, contraignait non seulement la pratique du langage, mais aussi l'image de la femme que ce langage véhiculait (préciosité, emphase, pudeur exagérée). En effet, vers les années 1830 ce doux langage de dame a été ridiculisé et remis en cause⁴⁸⁵. Voici ce qu'en disait Pouchkine : « la dame du meilleur goût, c'est-à-dire celle qui s'exprime le plus rarement dans son langage⁴⁸⁶ ». Nous voyons bien qu'ici le mot « dame » acquiert un sens péjoratif et fait référence à l'emploi d'un style verbal précis.

Si nous dressons un bilan provisoire, nous pourrions dire que le roman (le récit, la littérature) de dame est une appellation générique profondément ancrée dans l'histoire de la littérature russe. Il a donc un sens historique précis. Au sens strict du terme, le roman de dame au début du XXe siècle renvoyait à l'héritage littéraire de Verbitskaïa (article éponyme de Tchoukovski) et visait un texte écrit par une femme dans un style galvaudé, ouvertement pathétique et pompeux et qui embrassait un large spectre de questions à la

⁴⁸³ J. Breuillard, « Positions féministes dans la vie littéraire russe. (Fin du XVIIIe et début du XIXe siècle), dans *L'Enseignement du russe*, Paris, Institut d'études slaves, 1976, n°22, p. 11.

⁴⁸⁴ « L'analyse des sentiments est le creuset de la langue moderne que promeut Karamzin : c'est d'abord en ce sens qu'il est "sentimentaliste" ; là est l'enjeu linguistique du sentimentalisme russe ». J. Breuillard, « La langue des femmes dans la littérature russe (fin du XVIIIe siècle et début du XIXe) », dans *Modernités russe. La Femme dans la modernité*, Lyon, Université Jean-Moulin, 2002, n°4, p. 74. Selon Karamzin, il existait des confrontations : homme/femme, philosophie/poésie, esprit/cœur, austérité/engouement, slavon/russe moderne, prose sacrée/prose laïque, prose savante/prose mondaine.

⁴⁸⁵ « Le thème féministe est remarquable en ceci qu'il permet de suivre l'étiollement d'un mouvement littéraire (le sentimentalisme russe), en montrant comment celui-ci cesse de s'abreuver à ses sources profondes (humanisme généreux, égalité des sexes, foi dans l'Instruction, volonté de faire progresser la société) pour se réduire à une phraséologie figée, à une forme vide, à un "sentimentalisme sans sentiments" ». J. Breuillard, « Positions féministes dans la vie littéraire russe. (Fin du XVIIIe et début du XIXe siècle), art.cité, p. 17.

⁴⁸⁶ « Дама самого лучшего тона, то есть та, которая всего реже изъясняется на своем языке ». A lire également cette phrase que Puškin a adressée à son frère : « Как тебе не стыдно, мой милый, писать полурусское, полу-французское письмо, ты не московская кузина ». Cité dans V. Vinogradov, *op.cit.*, p. 231.

mode⁴⁸⁷. Il faudrait rajouter que si l'amour et la vie passionnelle de l'héroïne principale apparaissaient comme des éléments d'une grande importance, la verbalisation du désir sexuel et la description des scènes d'amour physique étaient complètement absentes de ce type de texte. C'est d'ailleurs pour cette raison que Tchoukovski évoquait à propos du récit de dame les « femmes vulgaires qui prêchent de façon hypocrite la préciosité d'un salon littéraire⁴⁸⁸ ». Justement parce que toutes les scènes charnelles sont ensevelies sous les montagnes de « gouffres noirs de plaisir » et d'« extases sombres ». En même temps, avec l'emploi du mot « salon » le critique fait un clin d'œil au paysage littéraire du XVIIIe siècle et ridiculise le doux langage de dame.

Il faudrait dire que la critique littéraire imposait une pression double à l'écriture des femmes : tout d'abord, elle ne voyait dans les romans de Verbitskaïa qu'une grosse faute de goût sans idées ni engagement ; ensuite, elle étendait ce type de lecture à un grand nombre de texte appartenant à la plume des femmes. Il était assez facile sans doute de mélanger dans un amalgame hétéroclite la fameuse littérature de femme (sentimentalisme, confession, style édulcoré) et le roman de dame à la Verbitskaïa.

Il est évident que la poétique de Marina Tsvetaeva n'a rien à voir avec l'œuvre de Verbitskaïa tant sur le plan des idées que sur le plan esthétique. Pourtant, comme nous l'avons mentionné plus haut, Adamovitch, Weidlé et Iablonovski lui reprochaient justement son côté « Verbitskaïa ». Ce qui était une exagération grossière et approximative fondée sur l'émotivité et la spécificité poétique du poète.

Ainsi pourrait-on conclure que la critique de l'émigration a instrumentalisé et employé au sens large, sans référence précise au genre du récit de dame avec ses caractéristiques propres, cette monstrueuse appellation « à la manière de Verbitskaïa », afin d'imposer une pression plutôt traditionaliste à l'écriture des femmes, et de promouvoir l'image d'une féminité idéalisée et d'une femme écrivain au goût irréprochable.

⁴⁸⁷ Voir également l'article d'une chercheuse soviétique qui énumère les éléments clés de ce genre et stigmatise ce type d'écriture : N. Il'ina, « К вопросу о традиции и новаторстве в жанре "дамской повести" », dans *Novyj mir*, 1963, n°3, p. 224-230.

⁴⁸⁸ « это пошлячки, лицемерно ратующие за салонную чопорность ». К. Čukovskij, « К спорам о "дамской повести" », art.cité, p. 691.

Partie III
**L'héritage littéraire des filles d'émigration : vers une
poétique interne**

Я думаю, что писать следует о книге, которая взволновала, проникла в душу, независимо от даты ее опубликования. И какое значение может иметь возраст книги? Она рождается каждый раз, как ее читают и каждому являет свое лицо по-разному.

Екатерина Бакунина⁴⁸⁹

И если между многими младшими писателями чувствовалось сходство, какое бывает между людьми, больными одной и той же болезнью, это не должно заслонять всего, что было в каждом из них по-настоящему индивидуального. Правильно было бы говорить не об общих им всем чертах, а именно о том, что каждого из них отличало от всех других. Но это потребовало бы отдельного исследования, в теперешних условиях почти невозможного.

Владимир Варшавский⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ E. Bakunina, « Sigrid Undset », dans *Čisla*, Paris, n°6, p. 264.

⁴⁹⁰ V. Varšavskij, *Nezamečennoe pokolenie*, op.cit., p. 157.

Remarques préliminaires : la femme et le modernisme

Avant de procéder à l'analyse des particularités poétiques des filles d'émigration, de proposer une relecture possible de leur héritage littéraire, avant de remettre en cause cette étiquette, fort commode, de « récit de dame » qui a souvent été collée aux textes de plusieurs filles d'émigration, il nous paraît important de dire quelques mots au sujet de la place et du statut de la femme écrivain dans le contexte européen. Car nos auteures vivaient, écrivaient et travaillaient en France. Nous ne pourrions pas cerner en détail toutes les nuances et toute la richesse des rapports féminin/masculin dans la critique et la littérature européenne au moment de l'essor du modernisme, nous ferons néanmoins quelques remarques que nous trouvons indispensables.

Comme nous l'avons déjà vu, le tournant des siècles a fait naître une « femme nouvelle », indépendante, énergique, libre. Ce qui n'a pas toujours été perçu comme un changement positif par les hommes, tant du point de vue social (mouvement suffragiste, par exemple) que littéraire. En effet, les écrivains modernistes comme Ezra Pound, Henry James, Thomas Stearns Eliot voulaient « exclure⁴⁹¹ » les femmes du mouvement moderniste. Et cela malgré le fait que certains d'entre eux, dont Yeats, Pound, Hemingway, Joyce, étaient soutenus, artistiquement et financièrement, par des femmes⁴⁹².

En même temps, cette période est profondément marquée par la dichotomie suivante : culture de masse (associée au travail des femmes) / « haute », « véritable, authentique »⁴⁹³ culture (associée au travail des hommes). Ce qui témoigne, de toute évidence, de la fragilité de la position qu'une femme écrivain occupait dans la hiérarchie

⁴⁹¹ « Pound explicitly voiced his desire to exclude women from the modernist movement... ». P. Delany, *Literature, Money and the Market*, Palgrave, 2002, p. 150. Voir également P. Childs, *Modernism* (3^e édition), London-New-York, Routledge, 2017, p. 22. Je remercie Leonid Livak pour ces précieux renseignements bibliographiques.

⁴⁹² « Besides being driven to such ferocious misogyny and racism by feelings of anxiety and competitiveness, however, a number of modernist male writers became as enraged by their economic dependence on women as they were troubled by women's usurpation of the marketplace ». S. M. Gilbert, S. Gubar, « Tradition and the Female talent », dans *The Politics of Gender. Gender and Culture*, New-York, Columbia University Press, 1986, p. 198.

« The long roll-call of women who supported modernism financially or morally makes it evident that, even as male modernists decried the influence of female culture, they were profoundly indebted to it, sometimes even for their very survival as artists ». P. Delany, *op.cit.*, p. 151.

⁴⁹³ « high culture », « real, authentic culture ». A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, 1986, p.47. A cela, nous pourrions ajouter les réflexions sur l'« élitisme masculiniste » (« masculinist elitism »), la « célébration de la masculinité » (« celebration of malness »), le « triomphalisme phallique » (« phallic triumphalism »). P. Childs, *op.cit.*, p. 22, p. 23 respectivement.

littéraire de son temps. Ce n'est pas par hasard que certains chercheurs évoquent le terme de misogynie⁴⁹⁴.

En ce qui concerne la France plus précisément, il nous paraît important de souligner que les auteures françaises n'ont pas pu échapper non plus aux attaques et sourires ironiques des critiques. Dans son ouvrage⁴⁹⁵, J.E. Milligan souligne qu'outre une certaine condescendance vis-à-vis de l'écriture des femmes dans le « monde littéraire dominé par les hommes⁴⁹⁶ », les critiques français faisaient exactement la même distinction entre les qualités littéraires « masculines » et « féminines » de l'écriture. Ainsi Rachilde et Marguerite Yourcenar étaient-elles perçues comme des auteures « masculines », tandis que Colette et Anna de Noailles incarnaient la féminité. L'attribution des caractéristiques « masculines » à une œuvre était vue « comme le plus grand des compliments »⁴⁹⁷. De plus, du point de vue intellectuel et de la valeur culturelle, la production littéraire des femmes – taxée souvent de féminité en raison de caractéristiques extra-littéraires, dont celle de fragilité, délicatesse, sensibilité féminines – ne pouvait pas se mesurer au rayonnement du travail littéraire des hommes⁴⁹⁸.

Finalement, les réussites et les talents littéraires des femmes écrivains étaient évalués sur le lien de parenté/intimité qui les rattachait à tel ou tel homme. Pensons, par exemple, à Geneviève Fauconnier, auteure du roman *Claude* couronné par le Prix Fémina, et sœur d'Alain-Fournier, aux couples Elsa Triolet/Louis Aragon, Clara Goldschmidt/André Malraux...

Comment ne pas penser au mépris de certains critiques russes qui lisaient les textes de femmes :

Делать вид, что Фохты и Одоевцевы – тоже русская литература, – значит соблазнять младенцев, значит еще более этот уровень понижать. Дело, конечно, не в толстопузых адвокатах: пусть упиваются Одоевцевой. Дело в молодежи, которая соблазняется и снижается дрянною литературою...⁴⁹⁹.

⁴⁹⁴ P. Delany, *op.cit.*, p. 150. Dans son livre, Delany fait référence à l'ouvrage de S. Gilbert et S. Gubar *No Man's Land* (1988).

⁴⁹⁵ Voir *supra*, p. 74-78.

⁴⁹⁶ « the male-dominated literary world ». J.E. Milligan, *op.cit.*, p. 34. A lire également : « Clearly the hegemony of power lay so solidly in male hands that coming to writing was no easy matter for the early 20-th century French female author » (p. 37).

⁴⁹⁷ « the attribution of masculinity as the highest form of compliment ». *Ibid.*, p. 62.

⁴⁹⁸ « F femininity, presented as the antithetical opposite of masculinity, in its evocation of a woman's delicate physical form, implies that female-authored literature is of a correspondingly slight intellectual weight and lacks authoritative strength and command ». *Ibid.*, p. 64-65.

⁴⁹⁹ L. Livak, « Kritičeskoe hozâjstvo Vladislava Hodaseviča », art.cité, p. 397-398.

Comme le remarque L. Livak, en commentant cette citation, Khodassevitch rattachait le statut littéraire acquis par Odoevtseva à la gloire et au talent de son mari Gueorgui Ivanov. La grande littérature russe reste Grande, aucun flot ne dépasse de la surface imperturbable de l'océan littéraire.

Chapitre I. Ekaterina Bakounina : une œuvre imparfaite ?

I.1. Valeur objective *versus* valeur en devenir

Comme nous l'avons déjà vu plus haut, aux yeux de la critique de l'émigration russe Bakounina incarnait un exemple plutôt négatif du travail dans le domaine littéraire : manque de goût, manque de mesure, *babstvo*, pornographie. Ses écrits appartenaient à cette terrible catégorie de textes de « dame » auxquels était enlevée – dans la plupart des cas ! nous verrons bien qu'il y a eu des exceptions – toute valeur littéraire. Ce qui signifie que ses textes étaient rejetés en dehors de la littérature et ne pouvaient donc pas bénéficier du statut d'œuvre.

Si nous faisons référence à la première partie de notre travail, au chapitre consacré à l'approche poétique et à la valeur, nous pouvons formuler cette pensée autrement. Pour la critique de l'époque, le recueil *Poèmes* de Bakounina, ses romans *Le Corps* et *De l'amour pour six* se trouvaient plus du côté du *n'importe-quoi* (le texte n'a aucune valeur) que du côté du *je-ne-sais-quoi* (le texte résiste et se révolte, exerce une activité critique sur l'ensemble de valeurs établies). Le « rythme culturel rhétorique », pour reprendre l'expression de Meschonnic, générait une valeur objective et cantonnait ces textes à la catégorie de *ce qui n'importe pas*. Or nous pourrions examiner non la valeur objective, rattachée au canon littéraire de l'époque, mais la valeur de ce qui est en train d'advenir, en devenir. Autrement dit, nous pouvons entendre par la valeur non un faisceau de caractéristiques figées, mais une force, une activité critique capable de transformer le regard d'une société sur telle ou telle question. Les œuvres font ce qu'elles font dire. De ce point de vue, la réponse et la réaction des critiques de l'émigration vis-à-vis du travail de Bakounina étaient souvent très violentes.

Ainsi on peut se demander ce que Bakounina et ses textes ont fait à la critique et à la société.

En nous inspirant de la citation de Bakounina mise en exergue, nous essaierons de réfléchir sur la valeur littéraire et la modernité, la « jouvence » de ses textes, pour reprendre le terme de Gérard Dessons. S'agit-il d'une œuvre – même imparfaite, entachée de jugements négatifs – ou d'un simple objet/document historique ? Ces textes font-ils encore partie de notre aujourd'hui, ou sont-ils incroyablement vieux et poussiéreux ?

Sans faire l'analyse complète de tous les textes de Bakounina, nous concentrerons notre étude sur le repérage des lignes directrices indispensables à la compréhension de son travail.

Ekaterina Bakounina (1889-1976) arriva en France en 1923 et quitta le pays après la fin de la Seconde guerre mondiale en 1945. Elle s'installa en Angleterre. Elle n'était pas vraiment une auteure prolifique. Si nous jetons un bref regard sur ce qui nous reste, il faudrait évoquer : son premier texte esquissant la vie américaine (elle effectua le voyage aux Etats-Unis et travailla en tant qu'ouvrière) et intitulé *Coney Island* (1912) ; ses deux romans *Le Corps* (1933), *De l'amour pour six* (1935), une nouvelle, *La tempête* (1934), et un recueil de poème (*Poèmes*, 1931). A Paris, pendant un moment, elle travailla en tant que secrétaire de la rédaction de l'almanach *Les Nombres*. Nous avons très peu de renseignements quant à sa vie en Angleterre. Apparemment, elle continua d'écrire, mais écrivit très peu (collaboration dans les revues *La Nouvelle revue*, *Le Nouveau mot russe*)⁵⁰⁰. De toutes ses publications, seuls ses deux romans des années 1930 ont été réédités (en 1994 et en 2001).

Aujourd'hui, Maria Roubins, spécialiste de l'emigration russe, souligne le côté glorieux de l'héritage littéraire de Bakounina :

Екатерина Бакунина после десятилетий забвения неожиданно прославилась как автор эротических романов, когда «Тело» и «Любовь к шестерым» были выпущены издательством «Гелеос» в серии «Фавориты любви». Обнаружив в них феминистический подтекст, критики сочли, что эти произведения стоят у истоков женской литературы⁵⁰¹.

Pourtant nous pourrions remarquer que cette gloire est bien contradictoire, voire douteuse. La première réédition des romans de Bakounina date de 1994 : il s'agit de la maison d'édition « Mister X » (collection « *Sexe festin* » avec la précision : « Perles de la

⁵⁰⁰ Voir la base de données établie par Û. Gorbunov : <http://book.uraic.ru/elib/Authors/Gorbunov/sl-2.htm>, consulté le 12.02.2019. Je remercie Catherine Géry de m'avoir fourni ces précieux renseignements. A consulter également : M. Ledkovsky, C. Rosenthal (éd.), *Dictionary of Russian Women Writers*, London, Greenwood Press, 1994, p.50 : « After World War II Bakounina departed for England, where she stopped writing prose and only rarely, "in swatches", composed verse. A respectable selection of eight poems written in England is included in the almanac Concord. Bakounina died in London (1976), where, it seems, she never felt comfortable with the Anglo-Saxon code of rigid restraint ».

⁵⁰¹ M. Roubins, *Russkij Monparnas*, *op.cit.*, p. 297.

littérature intime. Classique russe érotique »⁵⁰²). La deuxième réédition dont parle Roubins date en effet de 2001 : cette fois-ci, le sous-titre de la collection, imprimé en rouge sur la couverture, annonce la couleur et la tonalité du livre – « l'odeur sucrée de la fraise mûre⁵⁰³ ». Il faudrait signaler également que les éditeurs retiennent le titre le plus audacieux – *De l'amour pour six* (avec tous les fantasmes qui peuvent en découler) – pour l'afficher sur la couverture.

Les titres des deux collections sont ouvertement provocateurs et tendent vers l'oxymore : le « sexe festin » dévalorise et fait ternir l'éclat des « perles de la littérature classique érotique », le tout étant renforcé et appuyé par les illustrations frivoles. Ce qui justement enlève le côté glorieux (sauf si nous restons dans le registre ironique et employons le mot « gloire » entre guillemets), au sens intellectuel et littéraire du terme, au travail de Bakounina. Même si le périphrase évoque la littérature « érotique », avec son caractère ouvertement licencieux et lubrique, il jette, en même temps, une ombre sur la qualité littéraire du texte : s'agit-il vraiment d'un texte « érotique », d'une « perle de la littérature érotique » ou d'un vulgaire roman de gare, d'un pauvre roman pornographique au sens moderne du terme (roman vu et lu comme tel par les éditeurs contemporains) ? Comme le remarque M.-A. Paveau :

Dominique Maingueneau précise quand même que l'étiquette pornographique correspond à une catégorie tout à fait précise pour l'institution littéraire [...], qu'elle relève de la paralittérature et qu'elle est définie comme un texte qui produit une excitation sexuelle⁵⁰⁴.

Ceci dit, d'un certain point de vue – si nous laissons provisoirement de côté la facette féministe et militante des romans en question – l'aujourd'hui de cette fille d'émigration créé par Roubins a toujours ce goût sulfureux du scandale⁵⁰⁵ et nous rapproche peut-être

⁵⁰² *Seks-pir. Ženšina na kreste*, Moskva, Mister Iks, seriâ « Žemčužiny intimnoj slovesnosti. Russkaâ erotiĉeskaâ klasskia », 1994. Ce recueil contient le roman éponyme d'Anna Mar, *De l'amour pour six* de Bakounina et un texte inédit du XIXe siècle.

⁵⁰³ « сладкий запах спелой клубники ». E. Bakounina, *Lûbov' k šesterym. Telo*, Moskva, Geleos, seriâ « Favority lûbvi. Sladkij zapah speloj klubniki », 2001.

⁵⁰⁴ M.-A. Paveau, *Le Discours pornographique*, Paris, La Musardine, 2014, p. 165.

⁵⁰⁵ Voir M. Ledkovsky, « Russian Women Writers in Emigré Literature », art.cité, p. 253 : « Her novels were “shockers” at the time of writing and received some harsh reviews ». A lire également A.M. Barker, J.M. Gheith (éd.), *A History of Women's Writing in Russia*, Cambridge University Press, 2002, p. 124: « Her literary speciality, however, was the graphic depiction of woman's sexual experience, which she achieved more fully in two novels that were enough of a *succès de scandale* to be translated into several European languages ».

plus de la lecture négative faite par l'émigration que de la modernité. Est-il possible de réinventer la lecture et de lui accorder un autre sens ?

Leonid Heller remarque au sujet de Bakounina qu'elle étonne « encore aujourd'hui par la franchise⁵⁰⁶ » de sa prose, tandis que Catriona Kelly évoque « un morceau véritable d'érotisme⁵⁰⁷ » et Olga Demidova parle de la transgression des « stéréotypes esthético-formels et sémantiques⁵⁰⁸ ».

Alors, comment la lire ?

Nous passerons en revue les critiques adressées à Bakounina par ses contemporains et confronterons ensuite ces jugements à sa pensée poétique. En ce qui concerne ces appréciations critiques, aux yeux de certains de ses contemporains, le travail littéraire de Bakounina avait deux défauts majeurs : la forme et le fond, le genre (document humain) et le contenu (vie intime d'une femme).

I.2. Document humain *versus* roman

I.2.1 *L'homme contre l'écrivain*

Le verdict de Hodassevitch lisant *Le Corps* était impitoyable et définitif :

Переживание, описанное с величайшей точностью, но не подчиненное законам литературного ремесла, не образует художественного произведения. При наибольшей даже правдивости получаем мы в этом случае не стихотворение, не роман, не повесть, а всего лишь человеческий документ⁵⁰⁹.

Ceci signifie que le texte de Bakounina ne correspondait pas aux exigences d'une œuvre (d'art) verbale et n'appartenait donc pas au domaine littéraire. C'était un document-témoignage. Sans plus. En effet, le caractère confessionnel du texte (l'héroïne principale nommée Elena parle à la première personne en racontant les difficultés de sa vie au quotidien), certains éléments autobiographiques (vie à Saint-Pétersbourg, révolution, exil,

⁵⁰⁶ L. Heller, *Le bois courbe de la littérature russe*, Saarbrücken, EUE, 2016, p. 94.

⁵⁰⁷ « a true piece of erotica ». C. Kelly, *A History of Russian Women's Writing*, op.cit., p. 255.

⁵⁰⁸ « формально-эстетические и содержательные стереотипы ». O. Demidova, « "Emigrantskie dočeri" i literaturnyj kanon russkogo zarubež'â », art.cité, p. 212.

⁵⁰⁹ V. Hodasevič, « Knigi i lûdi. *Telo* E.Bakuninoj », art. cité, p. 3.

difficultés matérielles) et la simplicité stylistique (imperfection poétique) ne pouvaient que renvoyer à cette catégorie connue et poétiquement pauvre qui est celle de littérature de femme. Compromise cette fois-ci par le recours au genre sans valeur littéraire qu'est le document humain⁵¹⁰.

En ce qui concerne la face générique de l'écrit de Bakounina, il faudrait rappeler qu'elle faisait partie du groupe des auteurs de la revue *Les Nombres*. Même si elle mettait en avant sa solitude et son isolement littéraire en écrivant à Nicolaï Evreinov : « Je suis vraiment très éloignée de tous⁵¹¹ » – ses écrits s'inscrivaient bien dans les revendications esthétiques de la jeune génération avec son rejet de la littérature des aînés et cette envie d'aller, comme les jeunes écrivains le disaient, vers « le plus important⁵¹² ». De plus, comme le souligne Leonid Livak, l'invention de la tonalité confessionnelle et pessimiste ainsi que de la « nouvelle maladie » (pessimisme, ennui, perte de repères) n'appartenait pas non plus à la jeune génération : les jeunes s'inspiraient des découvertes de la littérature française. Le type littéraire d'un homme inquiet et désorienté provenait des romans de François Mauriac et de Georges Bernanos ; l'introspection et l'analyse méticuleuse de son for intérieur rappelaient les romans de René Crevel ; tandis que les œuvres de Louis-Ferdinand Céline, d'Eugène Dabit et de Raymond Queneau étaient marquées par l'emploi du langage parlé, maladroit et familier⁵¹³.

Donc, Bakounina n'était pas la seule à pratiquer ce type d'écriture, et de ce point de vue, elle n'était ni inventive, ni très originale. Des « documents humains » avec des renvois autobiographiques, lus comme tels par la critique de l'émigration avec plus ou moins d'enthousiasme, ont également été écrits par Gazdanov (*Une soirée chez Claire*), Charchoune (*Le Droit chemin*), Felzen (*Lettres sur Lermontov*)... En même temps, dans le contexte de la confrontation entre Adamovitch et Khodassevitch, entre l'inspirateur de la « note parisienne » et son éternel adversaire, les remarques critiques de Khodassevitch sur le genre du document humain concernaient le travail de tous les « jeunes » écrivains, et non simplement celui de Bakounina.

⁵¹⁰ Voir *supra*, p. 102, p. 105-107. Comme nous le rappelle A. Morard : « Fermés sur eux-mêmes d'un point de vue empirique et axés sur leur monde intérieur d'un point de vue esthétique, les écrivains déracinés ne cherchent pas d'appui extérieur, même plus auprès de leurs collègues français. Leur intérêt porte désormais exclusivement sur les récits d'expériences individuelles, sur le "document humain", les confessions où s'expriment des individus, des êtres humains plutôt que des artistes ». A. Morard, *op.cit.*, p. 202.

⁵¹¹ «Я очень в стороне от всех ». Voir l'annexe n°2, p. 285.

⁵¹² Voir *supra*, p. 106.

⁵¹³ Voir L. Livak, *How it was done in Paris*, *op.cit.*, p.24. Voir également l'analyse nourrie et détaillée proposée par Annick Morard dans son livre *De l'émigré au déraciné* (p. 147-195).

Comme nous le savons, Vladislav Khodassevitch, cet adepte de la mesure⁵¹⁴, appréciait avant tout le travail, l'élaboration, la perfection artistique dans le domaine littéraire. C'est pour cette raison que pour lui la *Désintégration de l'atome* – une assez brève confession-méditation à la première personne⁵¹⁵ – de Gueorgui Ivanov, qui soutenait les recherches esthétiques de la jeune génération, ne relevait pas de la catégorie du document humain : « son livre est trop artificiel et élaboré pour qu'on puisse le rattacher à ce type médiocre de littérature⁵¹⁶ ». Ce sont les qualités poétiques, la manière d'agencer les mots et les images⁵¹⁷ qui ont séduit et conquis Khodassevitch, même s'il n'approuvait pas complètement tous les éléments du texte d'Ivanov. De ce point de vue, en effet, l'art poétique de Bakounina, sa manière d'écrire, est bien pauvre et manque d'élaboration artistique. Ce qui est confirmé par les chercheurs contemporains⁵¹⁸.

Khodassevitch n'était pas le seul à prononcer ce type de jugement. Aux yeux de Vladimir Weidlé, auteur de l'article « Je verserai de chaudes larmes sur la fiction » :

Бесформенность и формализм, документ и пустая техника – явления равнозначные, симптомы того же распада. Распад можно лишь ускорить, если усилить ударение на одной из распавшихся сторон. Предмет « человеческого документа », *только* человек, есть умаление подлинного человека. Там, где « уже не голос, только стон », недалек уже и крик животного, а то и скрип плохо смазанной машины⁵¹⁹.

⁵¹⁴ Outre les réflexions de Hodasevič sur la mesure dans ses travaux critiques, nous pourrions citer Ūrij Terapiano : « Он [Ходасевич – Ю.М.-С.] и сам сознавал, что его поэзия в значительной мере держится на его исключительном мастерстве, уме, вкусе, чувстве меры, а затем – на иронии...»; « Можно только удивляться в стихах Ходасевича единственному в своем роде сочетанию ума, вкуса и чувства меры ». Ū. Terapiano, *Literaturnaā žizn' russkogo Pariža za polveka, op.cit.*, p. 141, p. 148 respectivement.

⁵¹⁵ Certains critiques littéraires contemporains considèrent ce texte d'Ivanov comme la « quintessence du genre » (« квинтэссенция жанра ») de document humain. Voir M. Rubins, « Žanr čelovečeskogo dokumenta v rusko-parižskoj proze 1930-h godov », art. cité, p. 35.

⁵¹⁶ « его книга слишком искусственна и искусна для того, чтобы ее отнести к этому убогому роду литературы ». V. Hodasevič, « Raspad atoma », dans V. Hodasevič, *Sobranie sočinenij v 4 tomah, op.cit.*, t.2, p. 416.

⁵¹⁷ « Эстетическое качество художественного произведения определяется не содержанием образов, а их взаимосоотношением и взаиморасположением, так же как и мастерством автора ». *Ibid.*, p. 414-415.

⁵¹⁸ « С художественной точки зрения роман был выполнен плохо, но в контексте эстетики « человеческого документа » языковые и композиционные недостатки « Тела » отвечали центральной установке жанра на эффект « искренности » и « простоты ». L. Livak, « Kritičeskoe hozjajstvo Vladislava Hodaseviča », art.cité, p.400. « Оставляя в стороне относительные художественные достоинства прозы Бакуниной по сравнению с Лоуренсом... ». M. Rubins, *Russkij Monparnas, op.cit.*, p. 287.

⁵¹⁹ V. Vejdle, « Nad vymyslom slezami obol'ús' », dans *Čisla*, 1934, n°10, p. 229.

Comme pour Khodassevitch, l'opposition est bien évidente : le document humain, simple témoignage signé par un être humain (homme ou femme), n'a rien à voir avec le monde de l'art et le (laborieux !) travail littéraire. Cette vision dichotomique est marquée par l'emploi des couples binaires : homme (*seulement*)/écrivain ; cri – gémissement – grincement /voix. Dans un document humain, la voix de l'écrivain se transforme en un cri d'animal sauvage, en un grincement de machine rouillée – autant de comparaisons qui font progressivement disparaître le sujet (humain) de l'écriture.

Ce couple voix/cri (perte de voix) – à côté de celui de peintre-écrivain/physiologiste – apparaît comme un des lieux communs de la critique littéraire de l'époque. Nous avons déjà vu la comparaison des voix (c'est-à-dire de la manière d'écrire et de la « technique » littéraire) de Knorring (voix pure mais faible) et de Bakounina (qui chante faux mais à haute voix). Nous pouvons poursuivre cette réflexion en faisant référence aux articles de Khodassevitch et Adamovitch : Kuznetsova sait « trouver le sens de la mesure qui ne lui permet pas de s'érailler la voix dans une partition inconvenable⁵²⁰ » ; le roman de Berberova est plein « d'entrain, de passion : la narration est menée à “pleine voix”⁵²¹ ». Il n'est pas étonnant que face à l'écriture « criarde » de Bakounina la voix de Berberova sonne avec plus de force et de noblesse.

Avec le document humain il ne s'agit finalement que d'une plainte, d'un témoignage résumant un événement dramatique. L'écrivain disparaît cédant la place à un être humain qui hurle. L'homme-témoin ne sait que confier ses malheurs aux lecteurs, il n'est plus dans l'élaboration d'une fiction qui l'élève au rang d'un véritable créateur.

Refusant toute valeur romanesque au texte de Bakounina, Khodassevitch n'accordait aucune valeur non plus au *Corps* lu en tant que document humain. Pour lui, la qualité d'un document humain se mesurait aux « conclusions ontologiques d'importance », ainsi qu'à l'« importance personnelle du sujet qui a composé le document⁵²² ». Or, dans le cas de Bakounina, nous ne trouvons qu'un « échec privé » ainsi qu'un « petit drame sexuel⁵²³ », le tout étant renforcé par un jugement moral qui stigmatisait le manque de pudeur de Bakounina⁵²⁴.

⁵²⁰ « найти то чувство меры, которое не дает ей сорвать голос в неподходящей партии ». V. Hodasevič, « Книги і люди. Prolog G.Kuznecovoj », dans *Vozroždenie*, n°2956, 1933, p. 3.

⁵²¹ « подъем, страсть: повествование ведется “во весть голос” ». G. Adamovič, « Literaturnye zametki. Bez zakata », art.cité, p. 3.

⁵²² « значительные онтологические выводы », « лич[ая] значительност[ь] того субъекта, которым составлен документ ». V. Hodasevič, « Книги і люди. Telo E.Bakuninoj », art. cité, p. 3.

⁵²³ « частная неудача », « маленькая половая драма ». *Ibid.*, p.3, p. 4.

⁵²⁴ Voir *supra*, p. 133. A ce propos, il serait intéressant de citer une épigramme de Zinaïda Gippius :

...Или вот еще идея –

Comme nous pouvons le voir, la mesure de Khodassevitch se trouve plus du côté de la justice, que du côté de la justesse⁵²⁵. Il n'essaie pas de comprendre et d'adopter la mesure de Bakounina, mais lui impose la sienne. Restant attaché aux valeurs de la grande littérature russe, il rejette complètement la quête générique et thématique de Bakounina, n'accepte pas sa voix, imparfaite, cherchant sa mesure à elle.

Annick Morard affirme avec pertinence que pour la critique de l'époque l'« indéfinition générique » (ni roman, ni nouvelle, ni texte autobiographique) était un des défauts majeurs de l'écrit de Bakounina. Or, reprend-elle, cette imprécision « constitue peut-être le trait essentiel de la prose de la jeune génération⁵²⁶ ». Comme nous l'avons déjà dit, la tonalité confessionnelle et la tentative de saisir le « héros nu » correspondaient parfaitement bien à la quête esthétique de la jeune génération. Maria Roubins elle aussi propose de déconstruire le genre du document humain et de le relire à la lumière du « jeu avec différentes traditions littéraires, masques d'auteur, intertextualité, emploi de la parodie, du pastiche et des mythologèmes⁵²⁷ ». Ainsi avec l'apparition de nouveaux outils théoriques, comme par exemple la célèbre notion d'autofiction inventée par Serge Doubrovsky, pourrions-nous relire les textes de la jeune génération et « préciser la place de ces textes dans l'histoire des genres littéraires⁵²⁸ ». Ce qui réhabilite le document humain, le fait entrer dans le domaine littéraire et lui accorde une autre valeur que celle du n'importe-quoi. Nous procéderons donc à la déconstruction du genre du document humain, afin de découvrir et caractériser le projet poétique de Bakounina, même s'il s'avère imparfait.

Нет ни глубже, ни важнее:
Целомудрие Бакуниной...
Ну, Бакунина приструнене.
- Не приняться ли мне заново
За Георгия Иванова?

Cité dans: Ū. Terapiano, *Literaturnaâ žizn' russkogo Pariža za polveka*, op.cit., p. 159.

⁵²⁵ Voir *supra*, p. 141-142.

⁵²⁶ A. Morard, op.cit., p. 224. La même question est abordée par M. Rubins. Voir le chapitre « Čelovečeskij dokument ili autofiction ? » dans son ouvrage *Russkij Monparnas* (p. 54-64).

⁵²⁷ «игры с различными литературными традициями, авторские маски, интертекстуальность, использование пародии, пастиша, мифологем». M. Rubins, « Žanr čelovečeskogo dokumenta v russko-parižskoj proze 1930-h godov », art.cité, p. 36. A comparer avec la conclusion de l'article : « Возможно, такие современные подходы окажутся эффективными и при анализе русско-парижской прозы 1930-х годов, в которой игра с различными дискурсивными моделями, литературными традициями и мифологией закодирована во вполне достоверном автодокументальном материале, что и делает эту прозу новаторской и симптоматичной для более поздних литературных процессов » (p. 38).

⁵²⁸ A. Morard, op.cit., p. 224.

1.2.2. « Une femme standard dans l'émigration⁵²⁹ »

D'ailleurs, certains critiques de l'émigration étaient moins sévères et sceptiques, et trouvaient dans *Le Corps* un certain nombre de qualités. A commencer par Adamovitch qui proclamait la naissance d'un autre type de livre « sérieux et représentatif de notre temps », destiné à entamer une « “conversation entre quatre yeux” », à stimuler une « lecture à “voix basse”, de préférence la nuit que le jour⁵³⁰ ». Même si le texte ne s'inscrivait pas dans la grille générique préétablie, Adamovitch voyait dans cette démarche les reflets de l'air du temps et employait une formule hybride « reconnaître la grande valeur de ce roman en tant que “document humain”⁵³¹ ».

Comme nous pouvons le voir, il existe une tension entre le genre (littéraire) du roman et le document humain qui ne représente qu'un événement vécu, une confession. Bakounina elle-même parlait d'un roman : le premier extrait du *Corps* publié dans *Les Nombres* portait le sous-titre « Introduction au roman⁵³² ». Doussia Ergaz, traductrice du texte en français, a bien respecté cette orientation générique de l'auteure (sans doute, en concertation avec elle). Nous lisons sur la couverture : « Le Corps. Roman⁵³³ ».

Dans son livre, Annick Morard consacre un petit chapitre à l'écriture de Bakounina : « Ekaterina Bakounina : tentative féministe de construction de soi ». La chercheuse précise : « En effet, c'est sans conteste la question de l'individualité, telle qu'elle se pose pour une personne de sexe féminin, qui est au centre de l'intérêt de Bakounina⁵³⁴ ». Sans contester cette conclusion, il nous paraît important de faire une petite précision. Si le texte *De l'amour pour six*, beaucoup plus long, plus ambitieux et nettement moins réussi que *Le Corps*, scrute la vie et les pensées d'une femme mûre, mère de famille et amante heureuse et épanouie, *Le Corps*, à notre avis, ébauche plus un portrait féminin collectif et uniforme. Et c'est précisément ici que réside son inventivité et sa valeur du point de vue générique.

En effet, même si dès le début du texte on entend une voix solitaire, un « je » qui parle de son expérience et des vicissitudes de la vie, ce « je » reste inséparable de l'image féminine collective :

⁵²⁹ «Стандартная русская женщина в эмиграции». E. Bakounina, *Ljubov' k šesterym. Telo, op.cit.*, p. 253.

⁵³⁰ «Книга [...] серьезна и характерна для нашего времени»; «окончательное превращение книги в “беседу с глазу на глаз”»; книга для «чтения “про себя”, лучше ночью, чем днем». G. Adamovič, «Čelovečeskij dokument », dans *Poslednie novosti*, n°4369, 1933, p. 3.

⁵³¹ « признанию большой ценности этого романа, как “человеческого документа” ». *Ibid.*, p. 3.

⁵³² E. Bakounina, *Telo. (Vvedenie v roman)*, dans *Čisla*, 1933, n°7-8, p. 34.

⁵³³ C. Bakounine, *Le Corps. (Roman)*, Paris, Stock, 1934.

⁵³⁴ A. Morard, *op.cit.*, p. 214.

То, что я пишу от первого лица, вовсе не значит, что я пишу о себе. Моё «я» потеряно и заменено образом женщины, вылепленной по типовому образцу. В этой женщине я тщетно пытаюсь найти исчезающее, расплывающееся – своё. А нахожу чужое, сходное с другими. Следовательно, и рассказывая о себе, я говорю о других⁵³⁵.

Le « je » de la narratrice incarne un « je » impersonnel, commun à toutes les femmes et peut être remplacé par le pronom personnel de la troisième personne – elle :

В своих полутемных двух комнатах я двигаюсь, совершая все те же повторенные действия, подобно раз навсегда заведенному автомату. *Стандартная русская женщина* в эмиграции. *Та*, которую революция и последовавшие за ней разрушительные годы, от юности враз перенесли к преддверию старости и втиснули в однообразный, неизбежный уклад. Вот *так же точно, как я* (а говорят, я неповторима), по отелям и по квартирам, из угла в угол, изо дня в день. Тождество сомнамбул. [...] Может быть, и впрямь, *те, кто, как я* – из угла в угол, изо дня в день, – немного помешаны. Было от чего помешаться *каждой*⁵³⁶.

A plusieurs reprises, le « je » s'efface progressivement pour céder la place à l'emploi de la troisième personne. Les tournures comparatives ainsi que l'expression « adéquation des somnambules », qui proclame l'égalité des identités féminines, renforcent l'effet produit. Ainsi « je » égale-t-il « elle » – femme standard, celle qui a vieilli vite, chaque femme dans l'émigration – et le portrait féminin au pluriel l'emporte sur l'individualité singulière de l'héroïne en question. Le même procédé est employé pour mettre en relief les questions liées directement au sexe féminin (rapports sexuels, maternité) :

Если же у меня нет работы и я ложусь в постель одновременно с мужем и если при этом не была с ним враждебно холодна [...], то наступает неизбежное: весьма распространенная карикатура на любовь. Муж робко поддвигается, кладет голову на плечо *жены*, трется о него...

ou encore :

⁵³⁵ E. Bakounina, *Lúbov' k šesterym. Telo, op.cit.*, p. 245.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 253. C'est nous qui soulignons.

Но все же пришлось выменять рояль на два пуда ржаной муки и фунт масла. Этим я спасла Веру, потеряв себя. Сравнить удельный вес своей и ребенка *мать* не пытается. *Она обречена*⁵³⁷.

Qu'il s'agisse des rapports intimes entre mari et femme ou des relations entre mère et enfant, c'est chaque fois le schéma type – un *je* féminin dépersonnalisé – que Bakounina tente de cerner et de représenter.

Cette généralisation, la description des événements de la vie propres à toutes les femmes, est également appuyée par la poésie de Bakounina. Voici ce que nous lisons dans le poème « Le siècle des bonnes femmes » :

Я всю жизнь промолчала:
Нудный бабий век.
Пролюбила, рожала.
Вот и сорок лет.

Перейти чтобы детям –
Матом ляжет мать.
Пауковые сети
Выучится ткать.

Опустивши ресницы
Я узор плела,
Крепостной кружевницей,
Рьяной, как пчела.

Невзначай увидала:
Мой потуск венец.
Не ждала, не гадала –
Подошел конец.

Разсеребрила волос
Доли злой зима.
Вот и взвыла я в голос
Над собой сама⁵³⁸.

Ici, de la même façon, nous pouvons observer l'équivalence entre « je » et « elle », entre le « je » lyrique du poème et une mère, une bonne femme, par le biais de l'atemporalité des formes pronominales à la première et à la troisième personne, ainsi que par l'emploi des verbes au passé (*prolubila*, *prorozhala*, *ne zhdala*, *ne gadala*) qui, tout en étant rattachés au pronom « je », peuvent également se rapporter à la troisième personne « elle ».

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 260-261, p. 297 respectivement. C'est nous qui soulignons.

⁵³⁸ E. Bakounina, « Babij vek », dans *Stihi*, *op.cit.*, p. 141.

Ces procédés, bien évidemment, ne portent pas le sceau d'une originalité inouïe. Néanmoins ils soutiennent et attestent le projet global de Bakounina : ébaucher un portrait au pluriel d'une femme russe (mère, amante, épouse) et capter les difficultés auxquelles elle est confrontée.

Dans le poème cité ci-dessus, le mot *babij* a une valeur généralisante : il doit être compris comme l'incarnation symbolique des sacrifices faits par des femmes tout au long de leurs vies. Il ne s'agit pas d'une couche sociale spécifique, comme nous l'avons vu plus haut, mais plutôt du lot commun des femmes, de la place, toujours inférieure, qu'une femme occupe dans la société, de toutes les vertus dont elle doit faire preuve : aimer, accoucher, élever les enfants, se sacrifier, travailler, obéir, subir, vieillir...

La vie, le sort, le destin des femmes se présentent comme un des sujets de prédilection de Bakounina. Elle consacre un article admiratif à Sigrid Undset, prix Nobel de 1928, auteure de la trilogie historique *Kristine, fille de Lavrans* : « Et dans la symphonie des images une note qui domine : l'histoire de la vie d'une femme – de la naissance jusqu'à la mort⁵³⁹ ». L'emploi du tiret témoigne bien du rôle privilégié que joue la femme non seulement dans la trilogie d'Undset, mais aussi dans la pensée de Bakounina : la vie d'une femme mérite vraiment d'être explorée et décrite de sa naissance et jusqu'à sa mort. Ici, nous retrouvons le même émerveillement devant à l'œuvre de Sigrid Undset que dans le cas de Marina Tsvetaeva.

Ekaterina Bakounina a également manifesté de l'intérêt pour le travail littéraire de Geneviève Fauconnier, auteure du roman *Claude*, qui a obtenu le Prix Femina en 1933. Cette fois-ci, il s'agissait du triste sort d'une *baba* française :

Это самая простая, самая обыкновенная жизнь – брак, долг, семья. Ничего не опрокинуто, все на своих местах. (Все хочется опрокинуть и перевернуть вверх дном!). Все, как у множества, все как было и будет⁵⁴⁰.

C'est justement contre cette « vie la plus simple, la plus ordinaire – mariage, devoir, famille » que Bakounina se révoltera. Nous y reviendrons.

La vie d'Elena, héroïne principale du *Corps*, est également triste, dure et noire. Voici ce que nous apprenons :

⁵³⁹ «И в симфонии образов доминирует одна нота: история женской жизни – со дня рождения и до смерти». E. Bakounina, « Sigrid Undset », dans *Čisla*, 1932, n°6, p. 264.

⁵⁴⁰ E. Bakounina, «Geneviève Fauconnier. *Claude* », dans *Čisla*, 1934, n°10, p. 296.

Стыд, долг, Бог, нравственный закон, – все, с чем пускаются в плавание, пошло ко дну, а я всплыла, как бочка, с которой сорваны обручи и которую распирает изнутри. / Жизнь моя кажется мне кучей мусора, завалившей родник...⁵⁴¹.

Le linge lavé par Elena est « comme le fumier sur les champs » et le ciel fait penser à « une serviette délavée » ; les doigts de la voisine « ressemblent à des vers grouillants », tandis que le voisin est « enflé et blanc comme les tripes ou la tête de veau qu'on a lavée et égoûtée » ; la fille d'Elena s'est encastrée dans son âme « comme une excroissance empoisonnée qui ronge [s]a substance jusqu'à la moelle⁵⁴² ». Les gens au marché font tous penser à « de la viande vivante et de la viande morte. Des charognes. Des hyènes qui rôdent autour des tas d'ordures⁵⁴³ ».

Le temps aussi semble s'arrêter, il n'y a rien d'autre à faire qu'obéir à la mécanique de l'éternelle répétition :

Время выдувает дни, как мыльные пузыри. Часы проходят по беженскому распорядку. Одно и то же. Не только у меня. Словно идешь по длинному коридору с бесконечными, как в метро, стенами, только без ламп⁵⁴⁴.

Irina Kaspè évoque à ce sujet le « domestique » des significations chez Bakounina, l'héroïne étant cantonnée au « quotidien, [au] privé, [à] l'espace domestique⁵⁴⁵ ». Il est tout à fait juste de dire que le personnage de Bakounina est entouré d'objets banals, sans cachet, pauvres dans leur médiocrité. En même temps, il nous paraît important d'insister sur le côté monstrueux du quotidien d'Elena porté par la poétique du « comme ». Les tournures comparatives (*kak, slovno, pokhozhij*), qui se répètent, créent un monde parallèle à celui de l'espace domestique et introduisent les motifs de la mort, de la pourriture, de la maladie et

⁵⁴¹ E. Bakounina, *Lúbov' k šesterym. Telo, op.cit.*, p. 247, p. 297 respectivement.

⁵⁴² C. Bakounine, *Le Corps, op.cit.* p.145, p. 18, p. 21 respectivement. En russe : «как навоз на поле», «небо, похожее на застиранное полотенце» (p. 302); «пальцы похожи на кишаших червей», «раздутый, белый, как рубцы или вымоченная телечья голова» (p. 249) ; « как ядовитый нарост, сосущий соки» (p. 250). Il faudrait remarquer que Doussia Ergaz a une certaine tendance à la dramatisation du discours de Bakounina.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 131. « Мясо живое и мясо мертвое. Падаль. Бродячие гиены над свалкой нечистот » (p. 296).

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 315. A comparer avec le poème de Bakounina :

Сегодня и завтра – все то же, все то же,

А дни, что уходят, чем дальше – дороже.

E. Bakounina, « Segodnâ i zavtra... », dans *Stihi, op.cit.*, p. 37.

⁵⁴⁵ « одомашнивание », « повседневность, частное, домашнее пространство ». I. Kaspè, *op.cit.*, p. 138.

de la bestialité. L'humain ne trouve plus de place dans ce défilé de monstruosités. C'est un cercle vicieux. Sans issue.

Oui, bien évidemment, certains éléments du *Corps* renvoient directement aux *Fleurs du mal* de Baudelaire⁵⁴⁶ et le côté sombre de la vie humaine a été très bien développé par Céline dans son *Voyage au bout de la nuit* (1932), tant apprécié par la jeune génération des écrivains. Donc, encore une fois, Bakounina s'inspire, entre autres, des découvertes des écrivains français et s'inscrit parfaitement bien dans la quête poétique des écrivains groupés autour des *Nombres*. Néanmoins il est important de signaler que le « témoignage » d'Elena est bien construit : la « confession », faite par une voix plurielle dans un espace rongé par la mort et la décadence, peuplé de bêtes et se reproduisant à l'infini, renvoie bien au domaine de la fiction, de l'invention verbale, même si elle n'est pas très novatrice ni singulière. Ainsi, avec Georgui Adamovitch pourrions-nous dire qu'il s'agit d'un roman-document humain, d'un roman-confession, et non d'un « document humain » pur et simple, compris et lu comme tel par la critique littéraire de l'époque.

Mikhail Tsetline, un des rédacteurs des *Annales contemporaines*, exposait exactement le même point de vue quant au travail artistique de Bakounina, en faisant référence à une « vérité artistique à valeur universelle, bien que subjective » :

Как всякое художественное произведение, не зависимо от того, создано ли оно по личным воспоминаниям, по наблюдениям или свободной игрой воображения, этот роман написан не только о себе, в нем есть «общезначимость», сверхиндивидуальность. [...] Поэтому книга ее не «человеческий документ», не рассказ о случайных индивидуальных переживаниях, а художественный синтез, искусство⁵⁴⁷.

Dans son article, le critique met en valeur l'acuité de son regard, son talent, la force de son écriture quant à la description de « toute une symphonie de famines, maux, nausées, attractions, rejets et dégoûts du corps⁵⁴⁸ ».

⁵⁴⁶ Voir, par exemple, les portraits monstrueux des filles de joie dans les poèmes de Bakounina : « Černokožaâ », « Prožžennaâ », « Âd », dans E. Bakounina, *Stihi, op.cit.*, p. 42, p. 47, p. 51.

⁵⁴⁷ « это общезначимая, хотя и субъективная, художественная правда ». M. Cetlin, « Ekaterina Bakounina. Telo », dans *Sovremennye zapiski*, 1933, n°53, p. 455.

⁵⁴⁸ « Целая симфония голодов, болей, тошнот, влечений, отталкиваний и отвращений тела ». *Ibid*, p. 455-456.

Il est important de signaler que la même année, en 1933, Galina Kouznetsova a publié son roman *Prologue* qui lui a valu des critiques encourageantes de Khodassevitch, Adamovitch et de Bitsilli. Comme nous pouvons le deviner, les deux critiques parisiens chantaient sa pudeur et sa douce féminité : c'est un « livre réservé, calme et silencieux », il s'agit du « charme de la discrétion et de la vérité⁵⁴⁹ ». Comme nous l'avons déjà vu, Khodassevitch évoquait la mesure de Kouznetsova qui la préservait de l'échec littéraire.

Quant à Bitsilli, il saluait le talent de l'auteure, qui « a sagement renouvelé et conçu une forme choisie du roman-souvenir⁵⁵⁰ ». La nouveauté de ce roman-souvenir, roman autobiographique, résidait dans le fait qu'il s'agissait d'un « je » pluriel, du portrait de toute une génération des filles-écolières qui se transformaient en « jeune fille-fiancée-femme-épouse-amante⁵⁵¹ ». En effet, l'héroïne principale de Kouznetsova, la narratrice, raconte sa vie à Kiev, dès son plus jeune âge, et jusqu'à son mariage suivi par la révolution et le départ à l'étranger. En interrogeant le sort commun des femmes, Kouznetsova s'arrête là où Bakounina commence sa réflexion :

Телесная близость, на которую я прежде втайне надеялась, не только ничего не смягчала и не улучшала в наших отношениях, но, напротив, еще ухудшала их. Он смотрел на нее по-мужски, просто, почти деловито, в моих же неопытных представлениях она разрасталась в нечто огромное, требующее от нас особых, романтических отношений друг к другу. Когда он засыпал, я до рассвета просиживала без сна на постели. «И это любовь? Вот она, любовь!» - с холодным отчаянием говорила кому-то я, глядя на уже обозначавшееся в темноте окно. «Или это только у меня, у нас так? Или все лгут про какую-то особенную, прекрасную любовь? А Зина? Ну что же, у Зины все по-другому, но так же ужасно. Значит, мы вообще ничего не знаем о настоящей жизни, играем с ней точно в

⁵⁴⁹ « сдержанная, тихая и спокойная книга », « очарование скромности и правды ». G. Adamovič, « Literaturnye zametki. Prolog Galiny Kuznecovoj », art. cité, p. 3. A comparer avec cette formulation de Hodasevič – « la discrétion poétique de Kuznecova » (« поэтическая скромность Кузнецовой ») – qui analysait quelques poèmes des auteurs émigrés. V. Hodasevič, « Dvadcat' dva », dans *Vozroždenie*, 1938, n°4135, p. 9.

⁵⁵⁰ «Автор искусно обновил и осмыслил избранную им форму романа-воспоминания». P. Bicilli, « Galina Kuznecova. Prolog », art.cité, p. 453. A comparer avec cette remarque de Kuznecova dans son journal (8 juin 1933) : «Нежданно-негаданно вдруг письмо от Олейникова с гонораром за мой роман – 200 франков и открытка от Бицилли из Болгарии, в которой он поздравляет меня с “блестящим разрешением задачи, которую вы себе поставили, – обновление формы автобиографического романа” и пишет, что хотел бы написать о нем в “Современных записках” ». G. Kuznecova, *Grasskij dnevnik, op.cit.*, p. 318.

⁵⁵¹ « девушка-невеста-женщина-жена-любовница ». O. Demidova, « Ostavit' v mire pamât' o sebe ! », dans Galina Kuznecova, *Prolog, op.cit.*, p. 17.

жмурки, а потом с нас силой срывают повязку, и мы должны, как придется, убеждаться в существовании истинного мира⁵⁵²

Même si la narratrice décrit très pudiquement sa déception et son insatisfaction quant aux rapports intimes dans son couple, elle termine par une interrogation générale : peut-être sommes-nous toutes aveugles, faibles et démunies face aux épreuves de la vie. Il faudrait rappeler que Kouznetsova reprend le même sujet – vie en couple, respect mutuel, finesse de l'écoute entre les époux – dans le récit « Le verre⁵⁵³ », dans lequel son héroïne reste déçue et attristée par l'incompréhension de son mari et le peu d'écoute qu'il manifeste envers elle.

Même si Khodassevitch comprenait que la poétique de Kouznetsova s'imprégnait de la manière d'écrire de Bounine et que son travail n'était pas complètement novateur⁵⁵⁴, il accordait à son roman le statut d'œuvre. Imparfait, mais prometteuse. Tandis que le portait collectif ébauché par Bakounina ne méritait aucune remarque flatteuse. Ce qui est dû en grande partie au sujet abordé.

De cette réflexion, nous pouvons retenir deux éléments importants : même si Khodassevitch taxait *Le Corps* de médiocrité, pauvreté et banalité, en le traitant de confession sans intérêt d'une femme peu intelligente, il s'agissait néanmoins d'une expérience et d'un portrait collectif. Donc, inventé et construit (même si les moyens verbaux employés n'étaient ni riches, ni extrêmement élaborés, et s'inscrivaient dans les découvertes esthétiques de la jeune génération). Ce qui a été reconnu par certains de ses contemporains. La deuxième conclusion concerne justement le fait que la réception du texte de Bakounina à l'époque n'était pas homogène : il existait au moins deux lectures possibles (celle de Khodassevitch et celle de Tsetline, Adamovitch, et nous pourrions ajouter Felzen⁵⁵⁵). L'histoire de la littérature en a retenu plutôt une seule, celle de Khodassevitch qui n'accordait aucune qualité au *Corps* de Bakounina, sauf celle d'avoir inventé le sol en pente pour mieux faire le ménage⁵⁵⁶ !

⁵⁵² *Ibid.*, p. 318.

⁵⁵³ G. Kuznecova, « Stakan », dans *Dni*, 1927, n°1215, p. 3.

⁵⁵⁴ «В книге нет мастерства, но уже есть умение...»; «Как и у Бунина, как и в самой жизни [...], некоторые узлы событий здесь ослаблены или не завязаны вовсе...». V. Hodasevič, « Knigi i lûdi. Galina Kuznecova. *Prolog* », art cité, p. 3. Dans son article, le critique parle à plusieurs reprises non seulement de l'apprentissage littéraire (Kuznecova en tant qu'élève de Bunin) mais aussi de l'imitation (*podražanie*) de la manière d'écrire de Bunin.

⁵⁵⁵ Voir *infra*, p. 199.

⁵⁵⁶ « Ее мысль о необходимости делать полы в кухнях несколько покатыми, чтобы вода при мытье стекала, – чрезвычайно удачна ». V. Hodasevič, « Knigi i lûdi. *Telo E. Bakuninoj* », art. cité, p. 4.

I.3. Tragédie érotique *versus* petit drame sexuel

I.3.1. La lecture des critiques

Ce qui révoltait, voire dégoûtait, tous les critiques sans exception, c'étaient les descriptions (peu nombreuses) des scènes d'amour physique, amour adultérin, peintes par Bakounina. Nombreux étaient les critiques qui n'appréciaient pas les sujets « honteux » abordés par l'auteure : adultère, désir et plaisir féminins.

Du point de vue historico-culturel, l'exclamation indignée de l'héroïne principale du *Prolog* (1933) de Kouznetsova est précieuse :

Если бы они знали, что я уже давно прочла «Ключи счастья» и «Нана» и ничего со мной от этого не сделалось! И что они хотят скрыть от меня? Я уже давно все понимаю⁵⁵⁷ ...

D'un côté, cette réplique renvoie aux interdits et exigences moraux quant à l'éducation des jeunes filles avant la révolution de 1917. En même temps, du point de vue du canon littéraire, nous retrouvons le même point névralgique : la fameuse « débauche verbale » propre à l'écriture de Zola ou de Verbitskaïa, et qui n'était pas destinée aux tendres oreilles des jeunes filles⁵⁵⁸.

Donc, il n'est pas du tout étonnant de déceler des notes de mépris dans la réaction des critiques littéraires. Adamovitch, un des défenseurs du *Corps* de Bakounina, en abordant les questions soulevées par ce texte, évoque les « “problèmes” douteux que Verbitskaïa pointait dans ses romans⁵⁵⁹ ». L'emploi des guillemets nous montre bien qu'aux yeux du critique, il n'y en avait pas du tout, la thématique sexuelle étant un sujet vulgaire, en dehors des préoccupations de la grande littérature. De même, Khodassevitch constatait froidement :

Вероятно, читателям с таким же ограниченным умом «вопросы» бакунинской героини могут показаться глубокими и важными. В действительности они просто неинтересны, банальны, как неинтересна и банальна она сама со всей своей биографией.

⁵⁵⁷ G. Kuznetsova, *Prolog*, *op.cit.*, p. 239.

⁵⁵⁸ Voir *supra*, p. 121-123, p. 147-151.

⁵⁵⁹ « сомнительные “проблемы”, которые ставила в своих романах Вербицкая ». G. Adamovič, « Čelovečeskij dokument », art.cité, p. 3.

Nous apprenons un peu plus loin qu'il s'agit bel et bien de la « “question” corporelle⁵⁶⁰ ». Une fois de plus, l'emploi des guillemets témoigne de l'attitude ironique du critique vis-à-vis du sujet abordé, et trahit, en même temps, l'incapacité des deux critiques à trouver le mot juste pour parler de la chose. Les critiques parisiens nous montrent bien que la thématique ouvertement sexuelle (amour physique, désir, plaisir) ne mérite pas d'être couronnée par ce terme noble qui est la « question ». Mais ils ne trouvent aucun autre mot afin de remplacer le terme inadéquat. Pour quelle raison ? Nous pouvons supposer que le sexe, la quête sexuelle se situaient au bas de l'échelle des valeurs culturelles, ne correspondaient pas à la noble tâche de l'écrivain. C'est pour cette raison que dans sa conversation avec Gorodetskaïa, Khodassevitch oppose « toutes sortes de questions de sexe » à l' « élément sain de la vie » :

...эстетизм вовсе исчезнет, ему места не будет, – так же, как всяким половым вопросам. И то и другое появляется при гниении общества, в упадочные эпохи. Надо думать, что будущим русским людям некогда будет этим заниматься. Жизненная, здоровая стихия поглотит и то, и другое⁵⁶¹.

Ici, c'est l'emploi du pluriel (*voprosy*) et du pronom déterminatif (*vsiakij*) qui dévalorise le domaine sexuel. Le sexuel est associé à la décadence, à la pourriture d'une société. D'ailleurs, Khodassevitch utilise au sens figuré le mot *gnienie* qui est étroitement lié au monde physiologique et biologique, à la décomposition des matières organiques, et qui est opposé à la santé et la plénitude de la vie. Ainsi peut-on conclure que la question sexuelle est une question « pourrie », malsaine, morbide, qui n'a pas vraiment sa place dans le domaine littéraire.

⁵⁶⁰ « тельный “вопрос” ». V. Hodasevič, « Knigi i lûdi. Telo E.Bakuninoj », art.cité, p. 3. La posture esthétique (goût, mesure, finesse) de Hodasevič est tellement rigide qu'elle cotoie la misogynie : « Оба романа написаны от первого лица и представляют собой как бы две сексуальные автобиографии некрасивых, стареющих, но до крайности “обуреваемых” особ »; « Вместо тайны пола и женственности узнаем от нея самые общеизвестные секреты стареющего и разгулявшегося дамского организма ». V. Hodasevič, « Knigi i lûdi. Lûbov' stareûših », dans *Vozroždenie*, 1935, n°3711, p. 3. Il faut signaler l'emploi ironique et condescendant du mot « damskij ».

⁵⁶¹ N. Gorodeckaâ, « V gostâh u Hodaseviča », dans N. Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, p.720. A comparer également avec cette pensée de Stepun : « Не помогут тут ни углубление в свое личное “я”, ни метафизический надрыв одинокого умствования, ни скорбно-бесстыжее оголение своих половых мук, ни щеголяние культурничеством и духовной утонченностью ». F. Stepun, « Porevolûcionnoe soznanie i zadača èmigrantskoj literatury », art.cité, p. 263.

En examinant le texte de Bakounina, Khodassevitch distingue l'érotique du sexuel. Son article consacré à l'analyse du *Corps* est traversé par la dichotomie tragédie érotique / petit drame sexuel. Ce qui intéresse Khodassevitch ce n'est pas, bien évidemment, l'aspect générique : nous savons bien que Bakounina n'a jamais écrit de pièces de théâtre. En employant ce terme, le critique fait référence à la noblesse du sujet et à la grandeur des événements, à l'envergure d'une expérience (ontologique) douloureuse. Le critique oppose systématiquement :

- une tragédie érotique et une petite histoire sexuelle
- l'érotisme et l'excitation sexuelle
- la fatalité érotique et le désordre sexuel
- la tragédie érotique et les échecs sexuels
- l'héroïque et le non héroïque⁵⁶².

Le sexuel, selon Khodassevitch, reste cantonné à la physiologie pure ; il n'a aucune facette spirituelle, aucune leçon à donner, aucun enseignement à en tirer ; il est inévitablement rattaché à l'impudeur ainsi qu'à la banalité-médiocrité d'un acte intime individuel. Le personnage anti-héroïque de ce petit drame sans importance, ni intérêt, est une petite bourgeoise, peu intelligente et limitée. En revanche, la tragédie érotique – et nous pourrions penser, par exemple, aux grandes tragédies passionnelles classiques comme *Phèdre* ou *Andromaque* – suppose le feu de la spiritualité : la renaissance, la purification, l'élévation par le rachat des péchés. Nous savons bien que la tragédie reste étroitement liée à la catharsis, à l'épuration des sentiments de pitié et de frayeur. Or dans le texte de Bakounina tout est impur et corporel, à commencer par le titre du livre :

В эротической трагедии все – огненно и духовно. В половой неудаче – тепловато и телесно. Не даром история бакунинской героини так и озаглавлена «Тело». В эротической трагедии герои сгорают и очищаются. Героиня г-жи Бакуниной лишь томится и загрязняется⁵⁶³.

⁵⁶² V. Hodasevič, « Knigi i lûdi. Telo E.Bakuninoj », art.cité, p. 3:

- « Иными словами – свою маленькую историю силится поднять до степени мирового “вопроса”, до степени *эротической трагедии* »;

- « Она по природе своей не эротична, а всего только сексуально возбуждена »;

- « не эротический рок, а сексуальный беспорядок »;

- « Тут нет никакой эротической трагедии, а есть цепь половых неудач: разница огромная »;

- « В результате выходит, что переживаемое нашей героиней есть нечто по существу весьма негероическое ».

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 4.

Pourquoi la plainte de l'héroïne de Bakounina devrait-elle être tragique, spirituelle et purifiée ? Parce que, selon le critique, la notion de sexe est tout d'abord une notion métaphysique, elle renvoie à l'indicible et au mystérieux : « le Livre de la Genèse nous livre le premier et le plus profond axiome de la science du sexe : le mystère principal du sexe se trouve dans le fait qu'il est avant tout – un mystère⁵⁶⁴ ». Tout est dit par la référence à la Bible et par le renvoi à l'auréole du mystérieux dont le mot est entouré. L'emploi du tiret par Khodassevitch souligne la vertu principale de la notion de sexe : cela ne peut être qu'un mystère. Aucune illustration profane possible. Nous retrouvons donc ici le discours symboliste, aux accents religieux, vénérant non une femme, mais une féminité éternelle.

Nous pouvons penser également à l'article d'Innokenti Annenski, intitulé « La tragédie d'Hippolyte et de Phèdre » (1902). D'ailleurs, Khodassevitch a consacré un éloge à Annenski-poète et philologue, en évoquant justement la tragédie et la catharsis⁵⁶⁵. En traducteur de la tragédie *Hippolyte* d'Euripide, Annenski réfléchit sur la facette symbolique de la tragédie et confronte Phèdre et sa nourrice en tant que deux incarnations « de la face consciente et inconsciente de l'âme féminine⁵⁶⁶ ». Les deux caractéristiques majeures, qui opposent les deux femmes, sont la raison, le *logos*, et la pudeur. Si Phèdre est une femme douée d'une extrême finesse de sentiments, raisonnable, « cérébrale et douloureusement pudique⁵⁶⁷ », la vieille nourrice, quant à elle, apparaît en tant que « symbole de tout un ensemble de formes de vie mesquines du gynécée⁵⁶⁸ » : ruse, petitesse d'âme, hystérie, sensualité, impudeur, hypocrisie, bavardage creux. Bref, elle incarne le « génie de l'intrigue de *baba*⁵⁶⁹ » et ne peut pas accéder au niveau tragique au sens noble du terme. D'ailleurs, comme le dit Annenski, même derrière la passion pécheresse et les divagations ardentes de Phèdre, on distingue toujours la lyre inspirée du poète, qui élève et anoblit l'image de son héroïne en souffrance.

⁵⁶⁴ «...книга Бытия нам дает первую, глубочайшую аксиому в науке о поле: главная тайна пола в том заключается, что она – тайна ». V. Hodasevič, « Книги и люди. *Ljubov' k šesterym* », dans *Vozroždenie*, 1935, n°3711, p. 3.

⁵⁶⁵ « ...былые страдания, страсти, чувства и мысли приобретают иной смысл; старое, малое я распадается – смерти нет, потому что нечему умирать; поэтому и она чиста теперь тоже. Это и есть очищение, катарсис, то, что завершает трагедию, давая ей смысл религиозного действия. Осмысление-очищение ». V. Hodasevič, « Ob Annenskom », dans V. Hodasevič, *Sobranie sočinenij v 4-h tomah, op.cit.*, t.2, p. 299.

⁵⁶⁶ « сознательная и бессознательная сторона женской души ». I. Annenskij, « Tragediâ Ippolita i Fedry », dans I. Annenskij, *Knigi otrazenij*, Moskva, Nauka, 1979, p. 385.

⁵⁶⁷ « рассудочная и болезненно стыдливая ». *Ibid.*, p. 387.

⁵⁶⁸ « символ целого мира существований гинекея ». *Ibid.*, p. 385.

⁵⁶⁹ « гений бабьей интриги ». *Ibid.*, p. 390.

Aussi, selon cette logique, le personnage féminin de Bakounina a-t-il perdu toute sa facette tragique et n'évolue que dans un monde mesquin et banal, plein de vices et de vilaine médiocrité de *baba*.

Dans son jugement, Zinaïda Guippius était tout à fait solidaire de Khodassevitch, car elle écrivait :

Если у автора было намерение вскрыть «тайну женского» (Вл. Соловьев, Вейнингер), то способ надо признать безнадежным. «Женское» остается женским, пока молчит. Начиная же само говорить о себе, превращается в «бабье». И делается в высшей степени неинтересным. Рассуждения бакунинской дамы – общие места⁵⁷⁰...

En effet, nous retrouvons ici le couple binaire examiné plus haut, qui est féminité (mystérieuse) / *babstvo* (vulgaire et sans intérêt). Dans le cadre des théories symbolistes, il était vraiment difficile d'arriver à une autre conclusion. Dans son article « De l'amour », Guippius indique plusieurs chemins qui mènent vers l'Amour : satanique (corruption, prostitution) – animal (attraction physique, instinct sexuel) – humain (mariage) – angélique (amour platonique) – divino-humain (mariage du corporel et du spirituel, androgynie). Aux yeux de Guippius, l'héroïne de Bakounina a emprunté le chemin animal, « privé de sens » et de recherches spirituelles : « partout où l'amour est décrit comme un simple fait et état, privé de sens, il est très vite vaincu par la mort⁵⁷¹ ». Donc, dans les tourments d'Elena, Guippius ne voyait que l'assouvissement du désir primaire, bestial – intention qui se trouvait aux antipodes de l'idéal symboliste⁵⁷².

Nous voyons bien qu'une fois de plus la mesure de Guippius est plus proche de la justice que de la justesse : il s'agit d'une mesure métaphysique symboliste, profondément ancrée dans les recherches philosophiques du début du XXe siècle. Or Bakounina ne faisait pas partie du cercle symboliste et voulait promouvoir un autre type de personnage : non une Belle Dame mais justement une simple bonne femme, malheureuse et fatiguée. La question est encore plus profonde : il ne s'agit pas seulement de l'invention d'un autre type

⁵⁷⁰ Z. Gippius, « Bakounina. *Lúbov' k šesterym* », dans *Sovremennye zapiski*, 1935, n°58, p. 478.

⁵⁷¹ «...везде, где любовь изображается как простой факт и состояние, без смысла, она очень быстро побеждается смертью». Z. Gippius, «O lúbví», dans *Neizvestnaâ proza v 3-h tomah. Mečty i košmar, op.cit.*, t.1, p. 444.

⁵⁷² Dans son ouvrage, M. Rubins fait référence à un autre texte de Gippius – « *Ženšiny i ženskoe* » – afin d'expliquer son attitude critique vis-à-vis du roman de Bakounina. M. Rubins, *Russkij Monparnas, op.cit.*, p. 288.

d'héroïne littéraire, mais de l'invention de l'écriture et de la verbalisation des tabous littéraires. Comment parler du sexe et du désir ? Quels mots trouver ? La plupart des critiques de l'époque disaient la même chose : au mystère, il faut laisser sa part d'indicible. De plus, de nombreux critiques, dont Khodassevitch, faisaient attention au choix du « lexique⁵⁷³ » qui pouvait briser l'harmonie stylistique du texte. Finalement, comme le remarque Catriona Kelly : « sa désapprobation [de Guippius – Y.M.-S.] met fortement en lumière les problèmes auxquels les femmes russes sont confrontées dans la recherche d'un langage approprié pour décrire des questions sexuelles⁵⁷⁴ ».

Oui, Bakounina ne s'inscrit pas dans le canon littéraire de l'émigration, elle invente des images maladroitement, mais n'est-il pas courageux de sa part que de s'attaquer aux valeurs immuables véhiculées par la grande tradition littéraire russe ? D'essayer de libérer l'héroïne principale de l'image idéalisée, qui pèse sur elle, d'une Tatiana ? D'oser dire en russe ce qui ne peut pas être dit par une femme douée du sens du goût et de la mesure ?

Même Adamovitch, qui ne soutenait pas les « zélés de bonnes mœurs⁵⁷⁵ », proclamait qu'« Il ne s'agit pas de la Bible, mais bien d'une Verbitskaia dans une édition qui est pire encore : de façon générale, toutes les scènes érotiques chez Bakounina sont terribles⁵⁷⁶ ». De nouveau, la référence culturo-littéraire est hautement idéalisée, voire sacralisée : cette fois-ci la comparaison implicite ne renvoie pas à *Andromaque* et à *Phèdre*, ni au *Livre de la Genèse* mais bel et bien à Sulamite, protagoniste féminine du *Chant des Chants*⁵⁷⁷. De ce point de vue, Bakounina ne mérite même pas le titre, peu flatteur, d'auteure de récits de « dame », puisqu'elle essaie de nommer et d'écrire avec ses pauvres mots profanes le sacré et l'invisible.

Pourtant, dans un article écrit cinq ans plus tard, Adamovitch a remarqué qu'il était tout à fait possible d'écrire un « *Chant des Chants* moderne⁵⁷⁸ » et a cité en exemple *Sans coucher de soleil* de Berberova. Aux qualités « masculines » de son écriture, à sa forte voix s'ajoute le dénouement tragique du roman (dans son article, Adamovitch remarquait que l'amour était assez souvent tragique et appelait la mort), ce qui élève le roman de

⁵⁷³ «У Кнорринг этот интимный тон более выдержан: он сказан и в темах, и в словаре, и в самом звуке стиха...». V. Hodasevič, « Ženskie stihi », art.cité, p. 211.

⁵⁷⁴ « her disapproval does illuminate the problems faced by Russian women in finding an appropriate language to describe sexual matters ». C. Kelly, *A History of Russian Women's Writing*, op.cit., p. 271.

⁵⁷⁵ « ревнители благонравия ». G. Adamovič, « Čelovečeskij document », art. cité, p. 3.

⁵⁷⁶ « Получается не Библия, а Вербицкая в ухудшенном издании: все вообще эротические сцены ужасны у Бакуниной ». *Ibid.*, p. 3.

⁵⁷⁷ Dans la traduction de ce texte biblique – connu sous le nom de *Cantique des cantiques* – nous suivons la proposition d'Henri Meschonnic (*Les Cinq rouleaux*, Gallimard, 1986).

⁵⁷⁸ « современная “Песнь песней” ». G. Adamovič, « Nina Berberova. Bez zakata », art.cité, p. 3.

Berberova au rang de « *Chant des Chants moderne* ». En effet, Sam, le personnage principal, amoureux de Véra, se suicide, tandis que Véra, dans sa relation avec Karelov, essaie de préserver un « “équilibre vertigineux”⁵⁷⁹ ». Véra aussi sait être impudique, mais en même temps il y a quelque chose de tranquille et de rassurant dans sa nature et son comportement. Dans l'article d'Adamovitch, ce n'est donc pas tellement la passion et l'impudeur qui comptent (en tant que thème général) – puisque les héroïnes de Berberova savent aussi être charnelles⁵⁸⁰ – mais plus la façon de les écrire, décrire, verbaliser. Adamovitch n'explicite pas ce point, mais nous pourrions supposer que les descriptions de gestes d'amour peintes par Berberova gardent une pudeur impudique. Autrement dit, Berberova évoque la passion sans la décrire vraiment : elle a trouvé la juste mesure qui correspondait bien aux exigences de certains critiques :

Он медленно провел своим лицом по ее лицу. Он не целовал ее. Еще раз, еще. Потом, когда она ослабела в его руках, он перегнул ее назад, так, что голова ее свесилась и волосы коснулись пола, а тело неподвижно лежало поперек горбатого сундука. Будто забавляясь ее гибкостью, он нагнулся над ней и поцеловал ее. Она закрыла глаза⁵⁸¹.

Le désir éveillé de Véra reste implicite : c'est par le biais de quelques signes – le visage caressé, le corps affaibli, le baiser – que nous pouvons imaginer l'attente langoureuse de l'héroïne. Rien n'est dit ouvertement⁵⁸². De ce point de vue, nous pourrions

⁵⁷⁹ «А главное, чего он до сих пор не мог себе представить, было ее, с вечной для него новизной, равновесие – ее “головокружительное равновесие”, как он определял про себя, словно покой и постоянство счастья, которые исходили от нее, *уравновешивались страстью, бесстыдством и исступлением*, которые он в ней знал...». N. Berberova, *Bez zakata*, Moskva, Astrel, 2011, p. 133. C'est nous qui soulignons.

⁵⁸⁰ E. Enderlein voit dans la liberté amoureuse des héroïnes de Berberova un des signes de la modernité : « Cette vision de la sexualité, dans son incohérence même, constitue un des aspects majeurs de la modernité de Berberova, qui à la suite des Symbolistes, aborde les sujets tabous et transgresse l'interdit d'érotisme ». E. Enderlein, « Nina Berberova. “Des vainqueurs et des vaincus” (quelques réflexions sur les héroïnes berbéroviennes) », dans *Modernités russes. La Femme dans la modernité*, Lyon, 2002, p. 337. De ce point de vue, Berberova n'a pas pu elle non plus éviter les jugements critiques de certains de ses contemporains qui lui adressaient des « accusations de pornographie et de “lubricité” ». E. Enderlein, « La construction de soi en exil : l'exemple de Nina Berberova », dans *Ecrire ailleurs au féminin dans le monde slave au XXe siècle*, Paris, l'Harmattan, 2013, p. 127.

⁵⁸¹ N. Berberova, *Bez zakata*, *op.cit.*, p. 120.

⁵⁸² Cette hypothèse est également renforcée par la réflexion de Pil'skij examinant les romans d'Odoevceva : « Во всем – авторская безбоязненность. Она особенно сильна в сюжете. Он прост, он рискован. / Тема – пробуждение женщины в едва вызревающей девочке. Во многих местах тема становится щекотливой. Можно было опасаться за авторский такт. Но страхи напрасны. Нигде не проронено ничего лишнего»; «В этом сказала ее тонкая восприимчивость. У нее хороший слух к словам, вкус к вещам, и поступкам, верное ощущение жизни и ее правды». P. Pil'skij, « Ob Irine Odoevcevoj i točke », dans *Zatumanivšijsâ mir*, Riga, Gramatu draugs, 1929, p. 31-32, p. 35 respectivement. A l'idée du risque et d'un sujet délicat à traiter (l'éveil sexuel d'une jeune fille) s'oppose – tel un apaisement ! – le constat de non-

supposer que selon certains critiques, le texte de Berberova est purement et hautement érotique tandis que celui de Bakounina est simplement sexuel.

Pourrait-on en avoir une autre vision et une autre lecture ? Afin de répondre à cette question, il faudrait expliciter davantage le projet poétique de Bakounina.

I.3.2. E. Bakounina : « Pour qui et pour quoi écrire »

« Pour qui et pour quoi écrire », tel est le titre de l'article publié par Bakounina dans *Les Nombres*. Comme son nom l'indique, cet article se présente comme un programme littéraire, un répertoire de principes qui guident et inspirent l'auteure. Conformément à l'esthétique de la jeune génération (« simplicité véridique », « absence d'artifices »), elle proclamait que « ce qui compte le plus, ce n'est pas "comment" quelque chose est dit ou fait mais bien "ce qui" est dit ou fait⁵⁸³ ». Donc, il fallait aller vers l'essentiel et s'attaquer aux questions brûlantes sans peur. Comme Bakounina l'avouait dans son autoportrait : « La loi principale de l'écrivain – c'est la sincérité, la fidélité à soi-même⁵⁸⁴ ».

En même temps, elle se considérait comme un « écrivain non-écrivain⁵⁸⁵ » parce que, tout d'abord, un véritable écrivain, à ses yeux, appartenait à un groupe ou mouvement littéraire, et ensuite parce qu'un écrivain avait déjà trouvé son lecteur, tandis qu'un « écrivain non-écrivain » lançait son appel dans le vide : « On commence à écrire sans aucun espoir, tout en sachant que la voix résonne dans le vide⁵⁸⁶ ». Avec son écriture, Bakounina ne visait pas à provoquer un scandale, à choquer – et à attirer de cette manière son lecteur inconnu – mais à parler, à s'exprimer tout en restant sincère et fidèle à elle-

dit : rien de dangereux ni de « grivois » n'a été écrit. Appuyé par le goût et l'oreille fine d'Odoevceva. Ce n'est donc pas étonnant que *De l'amour pour six* de Bakounina est considéré comme un texte « bavard » (*bol'tlivyj*) et hautement impudique : « Затем – вторая часть. Она – о зовах тела, о сладострастии, об интимных сторонах половых сближений, – о всем том, что могло и должно было остаться или прикрытым, или сбереженным от слишком распушенной откровенности ». P. Pil'skij, « Lúbov' stareúših. O novom romane Ekateriny Bakuninoj *Lúbov' k šesterym* », dans *Segodná*, 1935, n°200, p. 3. Insistons sur l'emploi du verbe "devoir" qui impose au texte littéraire un certain nombre de contraintes.

⁵⁸³ « правдивая простота », « безыскусственность », « Важнее не то как сказано или сделано, а то что сказано или сделано ». E. Bakuina, « Dlá kogo i dlá čego pisat' », dans *Čisla*, 1932, n°6, p. 256.

⁵⁸⁴ « Основной закон писателя – искренность, верность себе ». E. Bakounina, « Pisateli o sebe », dans *Kalifornijskij al'manah*, 1934, p. 96

⁵⁸⁵ « пишуший не писатель ». E. Bakuina, « Dlá kogo i dlá čego pisat' », art.cité, p. 255.

⁵⁸⁶ «Начинают писать ни на что не надеясь, зная что голос звенит в пустоте». *Ibid.*, p. 255. A comparer avec sa réponse à Евтеинов : «Многоуважаемый Николай Николаевич, как передать то сложное ощущение неожиданности, волнения, стыда и радости – чего-то невыразимо задевающего душу – когда слышишь ответный голос на слова, брошенные во враждебную пустоту. И не просто голос, а голос от сердца. Он звучит в мире так редко и услышать его не всегда бывает дано». Voir l'annexe n°1, p. 284.

même : « Le mobile est toujours le même –impossibilité de supporter le silence. Cela est surtout pénible pour une femme de par sa nature exposée au péril. Et chaque femme – potentiellement – est une crieuse⁵⁸⁷ ».

Ainsi pouvons-nous retenir un certain nombre de mots clés sur lesquels s'appuie Bakounina : sincérité, fidélité, silence, femme, cri. Si les deux premières notions s'inscrivent bien dans le programme esthétique de la jeune génération, les trois dernières nécessitent un commentaire.

1.3.2.1 « Et chaque femme – potentiellement – est une crieuse »

Le personnage principal de Bakounina, c'est la femme : un *je* féminin qui se plaint ou jubile dans ses poèmes ; un *je* collectif incarné par Elena du *Corps* ; le *je* du roman *De l'amour pour six*, dans lequel une femme mariée parle à son amant dans des lettres qui ne lui ont jamais été envoyées. Mais ce n'est plus une héroïne idéalisée et qui possède le sens de la mesure canonique. Bien au contraire, Bakounina brise les règles du canon en décidant de « crier » dans ses textes et de créer une héroïne-crieuse. Nous savons bien que cet élément ne correspondait pas aux règles de la bienséance littéraire et était associé à la démesure, au *babstvo* et au mauvais goût.

Il paraît intéressant de citer la définition donnée par le dictionnaire du mot « *klikoucha* » (crieuse) et du verbe « *klikat* » (crier) qui lui est associé :

Кликальщица, кликунья, кликуша: кто кличет; одержимый родом падучей, которой особенно подвержены бабы: при корчах теряется сознание и больная кричит неистово звериными голосами, изрыгая брань; беснующаяся.

Кликать, кликовать, кликнуть: «возглашать, провозглашать или оглашать устно; взывать, вещать, кричать; || *кого*, звать, призывать, кричать его, требовать голосом кого-либо, куда-либо⁵⁸⁸.

⁵⁸⁷ « Побуждение одно – нестерпимость молчания. Оно особенно трудно женщине, естеством своим поставленной под удар. И каждая женщина – потенциально – кликуша ». *Ibid.*, p. 255.

⁵⁸⁸ V. Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikorussskogo âzyka, op.cit.*, t.2, p. 295, p. 296.

Dans ces définitions, ce n'est pas tellement le côté hystérique, maladif du cri qui nous semble important – c'est d'ailleurs aussi pour cette raison que le cri, la voix criarde, est doublement péjorative, d'abord sur le critère social (bonne femme, paysanne) et ensuite sur le critère médical (haut mal/ épilepsie/ et bestialité qui en découle) – mais son côté actif : le cri agit, appelle, réclame. C'est un cri qui est dirigé vers l'autre, qui invente l'autre, celui qui écoute, par l'existence même de cet appel. Et c'est exactement cet appel, « lancé dans le vide », cette plainte que Bakounina voulait écrire et rendre. Donner de la voix à la fatigue, à la vieillesse, à la laideur, aux malheurs, à la face bestiale de la vie d'une femme, à ses désirs contre la pureté vocale de la voix d'une Irina Knorring (qui était assimilée, nous le savons, à l' « école » d'Akhmatova).

Dans les poèmes de Bakounina, le cri, et ses dérivés, est un mot recurrent :

Есть в надрывном русском пении,
В *голошении* молодежи,
Боль греховного томления,
Скорбь постриженных цариц.

Ou encore :

О, рвать бы мне в иступленье,
С *отверзнутым ужасом ртом*,
Зубами рождений звенья,
Чтоб жизнью иссяк поток.

A voir également :

Отреклись от меня родные
И остались мы в мире двое.
Я баюкала сына *воем* –
Не девицею, не вдовою⁵⁸⁹.

Dans le premier quatrain, c'est la facette folklorique qui est très importante. En effet, le mot « *golochenie* » (lamentation), sous-entend une série de rituels dont les femmes étaient les protagonistes principales :

⁵⁸⁹ E. Bakounina, « Est' v nadryvnom russkom penii... », « Pytka », « Odinoj nosila syna... », dans *Stihi*, *op.cit.*, p. 68, p. 120, p. 127 respectivement. C'est nous qui soulignons.

Голосить: говорить, орать, петь громко, кричать нараспев. || *Выть*, вопить, плакать навзрыд. || *Причитать* нараспев, по обряду, над покойником, над рекрутом, или как невеста на девичнике, прощаясь с подругами; плакать⁵⁹⁰.

Le cri d'une femme est souvent un cri de douleur accompagné de larmes et de sanglots qu'il s'agisse d'un événement tragique (la mort d'un proche) ou plutôt réjouissant (le mariage). Ce chant-cri réunit les femmes d'origine modeste tout comme les tsarines, par sa capacité à traduire les attentes amoureuses d'une femme, ainsi que sa fragilité et ses faiblesses face aux hommes. Nous savons bien que les mariages étaient souvent arrangés par les parents et les filles épousaient des hommes qu'elles n'aimaient pas et parfois ne connaissaient même pas, tandis que l'enfermement dans un couvent était une solution qui permettait aux tsars de se débarrasser d'une épouse mal aimée ou gênante. De ce point de vue, une paysanne ou une tsarine poursuivent le même destin – celui d'une *baba*.

Comme les quatre premiers vers de Bakounina l'indiquent, le cri est censé traduire aussi une autre déception, une autre souffrance liée au désir inassouvi : « la douleur d'une langueur pécheresse ». Ce qui appelle une remarque, fort à propos, de Catherine Géry :

Depuis la lamentation de la femme d'Igor dans *Le Dit de l'ost d'Igor*, que de plaintes féminines n'ont pas été poussées dans la littérature russe ! Et ces plaintes mélancoliques tirent pour un grand nombre d'entre elles leur origine de la frustration sexuelle, de l'impossibilité de faire le deuil de l'amour et du plaisir physique⁵⁹¹.

On voit également que dans les vers de Bakounina cités plus haut, le cri est lié à la bestialité, il défigure et déforme la femme : nous pensons à l'image de la mère qui souhaiterait déchirer avec ses dents « les chaînons de naissances » pour arrêter les souffrances des enfants mis au monde ; ou encore au « hurlement », lui aussi animal, d'une mère abandonnée par sa famille, berçant un enfant naturel... Le cri peut exprimer également une douleur physique, celle de l'accouchement⁵⁹², ce qui, une fois de plus, rapproche la femme de l'animal blessé.

⁵⁹⁰ V. Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo âzyka, op.cit.*, t.1, p. 913. A comparer avec la définition suivante : « голосьба, голошенье: обрядный плач этот, особенно по покойнике ». *Ibid.*, p. 913.

⁵⁹¹ C. Géry, *Crime et sexualité dans la culture russe, op.cit.*, p. 114-115.

⁵⁹² « Безобразно раздутый живот,

Nous pouvons dire que Bakounina essentialise la notion de cri, qui, pour elle, est la première fonction de chaque femme, le cri étant associé au triste sort des femmes, mères, fiancées, épouses, abandonnées ou mal aimées éprouvant des souffrances physiques ou morales.

Comme nous pouvons constater, ce qui est audacieux dans ces poèmes de Bakounina, c'est sa volonté d'imposer une femme-crieuse comme héroïne principale de tous ses textes littéraires. Ainsi Elena du *Corps* est-elle aussi une crieuse incarnant le sort tragique et le quotidien misérable d'une « femme standard » de l'émigration.

1.3.2.2. La correspondance avec Nikolai Evreïnov

En ce qui concerne la « sincérité » et la « fidélité à soi-même » prônées par l'auteure, cela ne signifiait pas qu'un écrivain devait copier et reproduire la « réalité », se regarder dans le miroir et se confesser sans arrêt. Non. Selon Bakounina, il s'agissait de l'élaboration d'une stratégie et des lois auxquelles un écrivain devrait se tenir. Voici ce qu'elle écrivait dans une lettre inédite adressée à Nikolai Evreïnov :

Но мне конечно важнее мнение людей Вашей категории – мыслящих свободно и не ставящих искусству запрета иного, кроме искажения правды. П.ч. ведь и красота относительна и ее нельзя считать критерием. Мне кажется единственный критерий – совестливая правда. (Конечно не фотографичность, не автобиографичность, а преломление через личность)⁵⁹³.

Il est vrai que le raisonnement théorique de Bakounina est bien fragile : elle n'explique pas vraiment ce qu'elle entend par les notions aussi abstraites et polysémiques que sont vérité (conscientieuse) et personnalité. De plus, dans la reprise du suffixe *-ost*, nous pourrions supposer la volonté de recourir à un procédé stylistique et d'imiter le discours

Боль, которой названия нет,
И закушенный стиснутый рот,
Как вонзившийся, узкий браслет.
А потом – обезумевшей – крик...»
E. Bakounina, « Sčast'e », dans *Stihi, op.cit.*, p. 122.
⁵⁹³ Voir l'annexe n°6, p. 289.

théorique savant. Néanmoins Bakounina défend son projet personnel et essaie d'inventer son lecteur à venir. Ce dont témoigne la correspondance inédite avec Nikolai Evreinov, dramaturge, théoricien et historien du théâtre.

D'après cette correspondance (lettres de Bakounina à Evreinov, 1931-1934) conservée à Moscou aux Archives d'Etat de Russie d'art et de littérature (RGALI), nous pouvons comprendre que le dramaturge s'intéressa aux écrits de Bakounina et lui adressa une lettre enthousiaste concernant la publication du recueil de ses poèmes⁵⁹⁴. Comme nous le verrons, il s'agissait d'une correspondance bienveillante : Bakounina confiait à Evreinov ses réflexions au sujet de son travail littéraire et était censée lui transmettre les numéros de l'almanach *Les Nombres*⁵⁹⁵, tandis que Evreinov lui offrait probablement un exemplaire dédicacé de son *Théâtre dans la vie*⁵⁹⁶ (1930).

En même temps, cette correspondance lève le voile sur les réalités et difficultés éditoriales et commerciales auxquelles les écrivains de l'émigration pouvaient être confrontés : Bakounina cherchait un éditeur pour la publication de la traduction française du *Corps* et demandait à Evreinov de lui donner un conseil⁵⁹⁷. Il est possible que le dramaturge ait essayé de l'aider à la résolution de cette question, car *Le Corps* (1934) traduit par Doussia Ergaz paru chez le même éditeur que le *Théâtre dans la vie* d'Evreinov – librairie Stock – dans la même collection que les textes de Geneviève Fauconnier (*Claude*, 1933, Prix Femina), Ivan Bounine (*Le Sacrement de l'amour, Village*, prix Nobel 1933), Sigrid Undset (*Printemps*, prix Nobel 1928), Stefan Zweig (*La Confession des sentiments*).

Pourquoi Evreinov s'est-il intéressé à l'œuvre d'Ekaterina Bakounina ? Il nous semble qu'une des réponses possibles pourrait être que Bakounina luttait contre « l'esclavage de la pensée et de la réception », contre « la petite bourgeoisie de lettres », contre

⁵⁹⁴ « Я думаю, что оценка Вами моей книги незаслуженно лестна ». Voir l'annexe n°1, p. 284.

⁵⁹⁵ « Многоуважаемый Николай Николаевич, Елена Федоровна сообщила мне, что Вы собираетесь зайти в редакцию "Чисел" в понедельник часов около 6 ½. [...] Комплект "Чисел" Вам отберет и Ник. Авд. Оцуп, который выразил на это согласие, но было бы жаль, если бы я Вас не увидела... ». Voir l'annexe n°4, p. 287.

⁵⁹⁶ « Многоуважаемый Николай Николаевич, спешу поблагодарить Вас за книгу и за надпись. Еще не приступила к чтению, уже по подзаголовкам вижу, насколько интересно (и индивидуально) содержание, а для меня в особенности, ибо я в Вашей области человек неискушенный. Еще раз спасибо! ». Voir l'annexe n°5, p. 288.

⁵⁹⁷ « М.б. удастся передохнуть, если будут переводы "Тела". [...] Закончен французский перевод, но не знаю, куда с ним обратиться и как. Не знаете ли Вы ходов? Буду Вам благодарна за указания. Слышала, что книга [неразборчиво] переведена на голландский язык. М.б. и в этом направлении вы можете оказать мне содействие? » Voir les annexes n°8-9, p. 291-292. Il est à noter que Bakounina réitère sa demande au sujet de la publication en français de son deuxième roman *De l'amour pour six* : « Дорогой Николай Николаевич, не могли ли бы Вы исполнить мою просьбу – взять у Стока прочесть манускрипт и защитить его со всей убежденностью Вашего красноречия, если он заслужит, конечно, защиту в вашей оценке. Вы человек с мировым именем, а не ремесленник-переводчик... ». Voir l'annexe 12, p. 295.

« l’obscurantisme littéraire⁵⁹⁸ » en abordant des questions tabous (corps, nudité, érotisme), ce qui correspondait bien aux recherches artistiques du théoricien du théâtre. En effet, Evreïnov a consacré beaucoup de travaux à la valeur, ainsi qu’au rôle de la nudité dans l’art, notamment l’art théâtral : pensons à son livre *Rops. Sur la mystique sexuelle*⁵⁹⁹ ; à ses articles « La valeur scénique de la nudité », « Le langage du corps⁶⁰⁰ » ; à son « Théâtre érotique⁶⁰¹ » ; à sa pièce-miniature *Chansonnette érotique au cours des siècles*⁶⁰² ; à la pièce *Le Radio-Baiser*⁶⁰³ ; au scénario⁶⁰⁴ *Fécondité* d’après le roman éponyme de Zola... Dans le recueil collectif intitulé *La Nudité sur scène*, il réfléchissait sur la valeur et l’importance de la nudité dans le travail d’un peintre, d’un sculpteur, d’un architecte, d’un musicien et d’un poète⁶⁰⁵.

Bien évidemment, ce sujet – le corps et la nudité et leur rapport avec les arts dans la pensée d’Evreïnov – est beaucoup plus complexe et nuancé, plus vaste et mérite d’être étudié en profondeur. Dans le cadre de notre travail, nous nous limiterons à une brève analyse du « théâtre érotique » selon Evreïnov.

Par l’« instinct de transfiguration », l’« instinct de théâtralisation », par la théâtralité, Evreïnov entendait le « désir d’être “autre”, d’accomplir quelque chose de “différent”, de créer une ambiance qui “s’oppose” à l’atmosphère de chaque jour⁶⁰⁶ ». En ce qui concerne le « théâtre érotique », cette résistance, cette différence, cette altérité se manifestaient, par exemple, dans l’utilisation du rouge à lèvres par une jeune fille⁶⁰⁷ ou transparaisaient dans les danses comme le tango, le fox-trott ou le charleston. De ce point de vue, « l’art du théâtre est pré-esthétique⁶⁰⁸ », car la « transfiguration » est propre à tout le monde et à

⁵⁹⁸ « рабство мысли и восприятия », « литературное мещанство », « литературный обскурантизм ». Voir l’annexe n°13, p. 296.

⁵⁹⁹ N. Evreïnov, *Rops*, Sankt-Peterburg, Izdatel’stvo N. Butkovskoj, 1910.

⁶⁰⁰ N. Evreïnov, « Sceničeskaâ cennost’ nagoty », « Āzyk tela », dans *Nagota na scene*, Sankt-Peterburg, Izdatel’stvo N. Butkovskoj, 1911. Voir à ce sujet l’article de I. Sirotkina, « Nagota kak sceničeskij kostûm ». En ligne : <http://www.intelros.ru/readroom/teoriya-mody/m24-2012/17486-nagota-kak-scenicheskiy-kostyum.html>, consulté le 05.04.2019.

⁶⁰¹ Il s’agit d’un des chapitres du livre *Le Théâtre dans la vie* (1930, Paris).

⁶⁰² N. Evreïnov, « Ėrotičeskaâ pesenka v vekah. / Ėvolûciâ Ėrotičeskoj pesni/ », dans RGALI, fonds 982, dossier 1, unité n°95, p. 23.

⁶⁰³ N. Evreïnov, *Robot lûbvi*. Komedîâ, dans RGALI, fonds 982, dossier 1, unité n°59, 1925.

⁶⁰⁴ « Liste de films par Nicolas Evreïnoff ou avec son concours [...] : Fécondité d’après Zola, en 2700 mètres, film muet, réalisé par Etiévant et Evreïnoff, scénario, découpage et mise en scène – production Centrale Cinématographique et de l’Ecran d’art, 1929, Paris ». RGALI, fonds 982, dossier 1, unité n°73, p. 75.

⁶⁰⁵ « Для поэта – это волшебная выразительность лирики, неуловимой грубыми словами, как бы искусна ни была их сеть ». N. Evreïnov, « Nagota na scene », dans *Nagota na scene, op.cit.*, p. 2.

⁶⁰⁶ N. Evreïnoff, *Le Théâtre dans la vie*, Paris, Stock, 1930, p. 23.

⁶⁰⁷ « Je me transforme. Je me perfectionne. J’ose. J’ai substitué à la personnalité que la nature m’a donnée une individualité que j’ai moi-même créée. Grâce à ce rouge à mes lèvres, je suis une personne différente, et cette autre personne est le produit de mon propre cerveau, obéissant à ma propre volonté ». *Ibid.*, p. 83.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 25.

toutes les époques. La *Chansonnette érotique au cours des siècles* en est un merveilleux exemple. Pour séduire et faire vivre l'instinct sexuel, les femmes tout au long des époques changent d'attribut et de parures (jupettes de feuilles de palmier, tunique, corsage...), car leur « costume est avant tout un masque corporel⁶⁰⁹ ».

Ainsi pourrait-on supposer qu'Evreïnov voyait dans l'émancipation de l'héroïne de Bakounina l'incarnation de cette théâtralité érotique : Elena, tout comme la jeune fille aux lèvres rouges, se perfectionne, ose et devient différente, en se transformant en séductrice, en Galatée, en messagère d'Aphrodite...

Il est également important d'évoquer la distinction opérée par le théoricien entre la nudité banale (« *golyj* ») et la dimension de nu artistique (« *nagoj* »). Pour Evreïnov, c'est l'art d'Isadora Duncan qui a révolutionné la valeur et la perception du corps humain nu, non seulement pour l'art de la danse, mais aussi pour celui du théâtre. La nudité scénique est donc tout à fait salutaire. Simplement, il faut séparer la question esthétique (*nagost'*) – « moyen scénique de l'expression émotive⁶¹⁰ » – de la question sexuelle, le corps nu incarnant le « hideux⁶¹¹ », sans charme.

Après avoir assisté à un des spectacles d'Evreïnov, Bakounina expliquait :

Но я не умею словами и выражением передать то, что чувствую... То, о чем с таким изумительным прозрением Вы говорите в Вашей книге – о театре в жизни – мне не присуще. Я как бы заключена в обратное тому, что хотела бы выразить, чувствую себя всегда дурной, неумелой... Ни слова, ни тон не передают сущности того, что я хотела бы сказать, – не приходят. Надо уметь играть в жизни – я не умею⁶¹².

Comme les archives de Moscou ne conservent pas l'intégralité de cette correspondance, nous ne savons pas exactement quelle était l'attitude de Bakounina envers la théorie d'Evreïnov, et nous ne pouvons pas faire de conclusions définitives. Néanmoins le passage cité de la lettre de Bakounina permet de comprendre qu'elle ne se laissait pas séduire par le concept de théâtralité et ne voulait pas appliquer les notions élaborées par le dramaturge à la lecture de ses propres textes.

⁶⁰⁹ « костюм это прежде всего телесная маска ». N. Evreïnov, « *Nagota na scene* », art.cité, p. 5.

⁶¹⁰ « сценическое средство эмоциональной экспрессии ». N. Evreïnov, « *V zašitu nagoty* », dans *Nagota na scene, op.cit.*, p. 121.

⁶¹¹ « безобразное ». *Ibid.*, p. 121.

⁶¹² Voir l'annexe n°11, p. 294.

Ce qui est très important pour nous, c'est de dire que, apparemment, sans le savoir ni le vouloir (nous parlons uniquement des enjeux théoriques), Bakounina participait à un grand débat de l'époque dans le domaine littéraire, à savoir : quelle était la frontière qui séparait le sexuel (corps hideux, sans charme) de l'érotique (côté expressif, beauté naturelle) ? Il est important que Bakounina, de façon inconsciente, se soit attaquée à ce problème, avec beaucoup de sincérité et de courage, sans peut-être réaliser vraiment le fait qu'Evreinov lui donnait une des clés possibles pour la lecture « théâtrale » de ses textes.

1.3.2.3. Le corps à découvert

Dans ses lettres adressées à Evreinov, Bakounina évoque à plusieurs reprises la réception de son recueil de poèmes, ainsi que celle du *Corps* :

Так как Вы – ее воспримут не многие. Я получила, например, от П.в. рассказ об отзвуке женщины средне-культурной, впитавшей в себя английские навыки. Циклы «Материнство» и «Женское» осуждены ею безповоротно: «сексуальны», «оскорбляют женщину», «эту книгу родителям надо прятать от детей» и «дети будут прятать ее от родителей». «Несомненный и большой талант», но направленный на «гадость», на «отвратительное» (стих «Весна» в цикле «Женское»). Такие отзывы я уже слышала – и несомненно есть такая порода людей (и была всегда) которая иначе не слышит и не видит⁶¹³.

Voici un autre aveu qui, cette fois-ci, est lié à la publication du *Corps* :

Я слышу столько осуждений своей книжки, которые переносятся и лично на меня, что сама ужасаюсь содеянному⁶¹⁴.

Ou à la traduction du roman *De l'amour pour six* en français :

Это большой роман (430000 печ.зн. – в 3 ½ раза больше «Le corps»). Гораздо глубже и серьезнее «Тела». И вот мне сообщили, что переводчики, к которым обращался Сток отказываются переводить

⁶¹³ Voir l'annexe n°1-2, p. 284-285.

⁶¹⁴ Voir l'annexe n°8, p. 291.

некоторые страницы. (Против христианской морали и о сексуальности). Их немного⁶¹⁵.

Ce qui « dégoûte » la lectrice inconnue dans le poème « Le printemps » de Bakounina, c'est bien la comparaison de l'éveil sexuel d'une jeune fille à l'éclosion du printemps, celle des signes physiologiques – pointes de la poitrine, fermeté tendue du ventre – aux bourgeons caressés par le soleil. Non seulement elle aborde la problématique interdite aux jeunes filles, mais elle trouve les mots pour nommer le « mal » et l'interdit. Encore ce fameux choix de « lexique » dont parlait Khodassevitch...

Dans le cadre de la Grande tradition littéraire russe, Bakounina joue le rôle d'un anti-écrivain. Et ce n'est pas tellement sa manière d'écrire, sa poétique qui dérange – nous avons vu que certains critiques reconnaissaient ses talents littéraires – c'est surtout la haute mission de l'écrivain russe qu'elle trahit, en osant, avec son langage pauvre et maladroit, aborder le problème qui n'en est pas un, celui de la sexualité et du rejet de la morale chrétienne.

Qu'écrit-elle ? Comment écrit-elle ? Pourquoi autant de révolte et d'indignation de la part des critiques ? Rappelons qu'Adamovitch a qualifié toutes les descriptions érotiques du *Corps* de « terribles », E.K. parlait du « choc⁶¹⁶ » et la femme inconnue, évoquée dans la correspondance avec Evreinov, emploie, à ce propos, les termes de « cochonneries » et de « dégoût ».

Voici quelques extraits du *Corps*:

Мне еще нравится мое тело. Свободно раскинувшиеся груди широко отстоят одна от другой. В колеблющейся влаге распускаются розы сосков и золотится венерин холм. Чуть шевелятся пальцы ног и рук с бледно-сиреневыми ногтями. Руки похожи на лебединые шеи, форма ног и круглых коленных чаш – несравненная, живот как небо и на нем солнце пупка. Может быть, я где-то вычитала это сравнение?⁶¹⁷

⁶¹⁵ Voir l'annexe n°12, p. 295.

⁶¹⁶ « Е. Бакунина в своем романе “Тело” дает психологию не удовлетворительной женщины – жены и матери. Это интересно, но некоторые страницы шокируют ». E.K., « *Ženšiny pisatel'nicy russkoj èmigracii* », art.cité, p. 8.

⁶¹⁷ E. Bakounina, *Lúbov' k šesterym, Telo, op.cit.*, p. 274-275.

L'héroïne nage seule, elle est en train d'admirer la beauté de son corps nu, ce qui constitue déjà un motif littéraire bien osé⁶¹⁸. Rappelons que de nombreux textes écrits par des symbolistes étaient qualifiés de pornographiques : *Les Ailes* de Mikhaïl Kouzmin, *Le démon mesquin*, *Les Amours* de Fiodor Sologoub, *Les trente trois laiderons* de Lidia Zinovieva-Annibal...

La description du corps nu d'Elena se transforme en tableau d'un jardin paradisiaque peuplé de cygnes et de rosiers, constitué de ciel et de soleil, d'un « mont doré »; le terme employé pour désigner le sexe féminin, mont de Venus, fait ici allusion au panthéon des dieux romains, en évoquant Vénus, déesse de l'amour. La nudité d'un corps féminin telle qu'elle nous est décrite, est assimilée à la nature, se dissout dans la nature. Elle est également « légitimée » par le renvoi à la mythologie greco-romaine en tant que répertoire de héros universels.

Confrontons cet extrait à l'ébauche d'une scène d'amour physique :

Кормчий сползает со скамьи, рука его подобна путнику, блуждающему по холмам и долинам, вплоть до золотого осеннего леса, где прячется рубиновая раковина с таинственным горячим гротом внутри. И там, где путник оставляет свой след, все расцветает, преисполняется крепостью, силой, желанием. Девственно-невинное тело мое оживляется, как Галатея, распрямляющая онемевшие члены и жаждущая еще и еще той ласки, которая влила в нее жизнь. Мое изумление перед чудом, совершающимся во мне, сменяется восхищением и нетерпением. Когда лицо Дика с требовательно молящим, замутненным взглядом, с жестоким и страшным ртом склоняется надо мною, оно не отталкивает, а притягивает меня. Я приподымаюсь на локтях, откалдываю шею и раскрываю свои губы для поцелуя...

Так вот что значит поцелуй! По сравнению с тем, что я знала раньше, это все равно что теплая вода и жгучий, сладкий напиток. Поцелуй – неиспытанное обжигающее сладострастие, пронизывающее с ног до головы, заливающее завистью к целуемым губам – другие, красные и влажные, как мухоморы, опрыснутые дождем, которые лес прячет во мху.

Я задыхаюсь... Поцелуй длится нестерпимо долго... Дик расстегивает пуговицу на моем плече (пугливая мысль: может быть, не надо... остановить... стыдно... нет... еще и скорей!). Полосатого шелка больше нет на его бедрах, и на мгновение я вижу могучее орудие природы, заряженное семенем жизни, дуло которого направлено на меня... Я закрываю глаза.

⁶¹⁸ А comparer avec l'hymne chanté au corps : «Тело человека дивно! Музыка его – бессмертна, равной нет на земле... Я полна восторга, если бы я могла петь – я спела бы о том ликования и торжественном благоговении, какое внушает тайна слияния, тайна зачатия, неиссякаемый, сокровенный источник нежности к жизни...». *Ibid.*, p. 281.

[...] Силы покидают меня, немеет тело, я готова молить о пощаде, но война не знает пощады, мой победитель не выпускает добычи; ураган огня – и снова и снова я без удержу пью себя-блаженство, себя-безумие, себя отраву, себя в другом, другого – в себе⁶¹⁹

Ce qui agace la critique, c'est la nomination des parties « honteuses », du sexe féminin et du sexe masculin – « une grotte mystérieuse et chaude », « une conque couleur rubis », « berceau vermeil⁶²⁰ », « l'arme puissante de la nature », « obélisque violacé qui se dresse dans les jungles obscures et défendues⁶²¹ », et la description du plaisir et de la jouissance féminine décomplexée, conçue avec un manque de pudeur incontestable. Comme nous pouvons le voir, le renvoi à l'Antiquité ainsi qu'à la mythologie grecque est récurrent : cette fois-ci il s'agit de la belle Galatée animée, rendue vivante par Aphrodite. De même, le parallélisme corps de femme / nature (forêt, vallées, grotte, océan, conque, rose, escargot...) persiste et trouve son prolongement. Le rapport homme / femme est décrit dans les termes de la guerre : l'homme est désigné en tant que vainqueur qui a capté sa belle proie⁶²².

Comme nous l'avons vu plus haut, certains critiques littéraires évoquaient *Le Chant des chants* et rejetaient toute comparaison possible entre le « document humain » de Bakounina et cet éternel hymne à l'amour. Pourtant, si au niveau poétique, en effet, le texte de Bakounina n'a pas la puissance du texte biblique, avec ses rythmes, sa prosodie, ses reprises et ses métaphores, au niveau thématique, par contre, on pourrait dire que *Le Corps* s'inspire de ce « texte voluptueux » et va dans le sens de son « symbolisme du jardin et du verger⁶²³ », développant le parallélisme entre le corps d'une femme et la nature (fleurs,

⁶¹⁹ *Ibid.*, p.279-280.

⁶²⁰ С. Вакунина, *Le Corps*, *op.cit.*, p. 90 (« таинственный горячий грот », « рубиновая раковина », « алая люлька », p. 278).

⁶²¹ *Ibid.*, p. 95. (« могучие орудие природы », « лиловато-багряный обелиск, возвышающийся в темных заповедных дебрях », p. 279, p. 280).

⁶²² А comparer avec l'image d'un poulpe dévorant sa proie :

Вот, объята мощным потоком,
Изнываю в борьбе,
А потом властелином жестоким
Я тебя ощущаю в себе.

Это миг бессмертия сладкий.
Замывается круг.
Со звериною, ловкою хваткой
Ты терзаешь, как впившийся спрут.
Е. Вакунина, « Sprut », dans *Stihi*, *op.cit.*, p. 162.

⁶²³ « Le Chant des chants », dans *Les Cinq rouleaux* (trad. de H. Meschonnic), Paris, Gallimard, 1986, p. 24.

arbre, animaux)⁶²⁴. Or l'écriture de Bakounina était à tel point « profane », vulgaire, de « dame » que toute mise en parallèle, même lointaine et approximative, était strictement interdite.

Ainsi peut-on conclure que tout le travail de Bakounina contredisait le canon littéraire – pensons à son exclamation au sujet de *Claude* de G. Fauconnier : « On a envie de tout renverser et de mettre tout sens dessus-dessous ! » – son héroïne principale, cette *baba* crieuse, le sujet abordé, le lexique retenu. Oui, ces images et comparaisons ne sont pas novatrices (d'ailleurs, elle le dit elle-même : « Peut-être ai-je lu quelque part cette comparaison ? ») ; oui, certaines images peuvent être taxées de maladresse⁶²⁵ ; oui, son style manque d'élaboration rhétorique et ce qui est peut-être plus important de respiration et de silences. Néanmoins, si ses textes ont suscité autant de critiques violentes, c'est qu'ils sont doués d'une force critique et ont frappé là où il ne fallait pas frapper.

Il nous paraît important d'évoquer à ce sujet la réaction de deux femmes écrivains russes de la même génération que Bakounina, à savoir : Nadezhda Gorodetskaïa et Zinaïda Chakhovskaïa, à la publication de la traduction du *Corps* en français. Voici ce qu'écrit Z. Chakhovskaïa :

J'ai lu ce livre en russe ; je l'ai relu en français. Le seul mérite que j'ai pu discerner dans cette œuvre est que l'auteur sait manier la composition littéraire ; en russe le style est quelconque, la sincérité est fausse, la thèse est une *pure pornographie*. Il me semble surtout que c'est une pornographie calculée et basée sur les possibilités économiques d'écouler sa marchandise. Ce livre « marchera » malgré toutes les crises du monde. [...] *On ne trouvera dans la littérature russe aucun point auquel on puisse rattacher Le Corps*. Et une preuve encore plus grande : j'ai ressenti un malaise en lisant ce livre en russe, car la *langue russe se prête mal à une*

⁶²⁴ 5

« Tes deux seins pareils à deux faons jumeaux
d'une biche

Qui vont aux champs parmi

les roses »

12

« Un jardin fermé ma sœur épouse
Une fontaine fermée une

source scellée »

Ibid., p. 37, p. 38.

⁶²⁵ C. Kelly est impitoyable dans sa critique du protagoniste masculin du *Corps* : « But the male character, an Englishman with whom the heroine eventually achieves a two-page orgasm in a rowing boat, is the sort of faceless male inflatable doll or walking dildo that peoples the pages of Anaïs Nin, equipped with a might organ, but little else ». C. Kelly, *A History of Russian Women's Writing*, *op.cit.*, p. 271.

*hardiesse de détail et la fait tomber facilement dans le mauvais goût. Plus souple et plus fine, la langue française atténue les choses crues*⁶²⁶.

Et voici une autre réflexion, celle de Gorodetskaïa, plus indulgente, moins sévère mais qui va malgré tout exactement dans le même sens :

Il ne convient pas de juger ce roman, *Le Corps* de Mme Catherine Bakounine, comme on serait tenté de le faire d'après *quelques pages trop osées* et qui nous semblent, ainsi que certaines pages du romancier anglais Lawrence, un *manque de goût*.
Notons d'ailleurs à ce propos que le roman a gagné à la traduction. *La langue russe supporte difficilement les descriptions trop naturalistes ou physiologiques* auxquelles une oreille française est assez habituée⁶²⁷.

Nous reconnaissons très vite le renvoi au français et à la littérature française qui, grâce à Zola (et nous pourrions évoquer tant d'autres écrivains encore !), peuvent inventer des tableaux langagiers « hardis » pleins de détails naturalistes et physiologiques. A la différence du russe. Ce qui est plus frappant encore, c'est que *Le Corps* n'est même pas reconnu en tant que texte *russe*, puisqu'il est complètement rejeté en dehors de la littérature russe avec, en appui, les signes caractéristiques que nous connaissons déjà : pornographie, mauvais goût/manque de goût, scandale. Les deux femmes écrivains s'accordent pour dire que *Le Corps* est presque illisible et que ce n'est même plus du tout de la langue russe « correcte » (puisque Chakhovskaïa a « ressenti un malaise en lisant ce livre en russe » et Gorodetskaïa a remarqué que « le roman a gagné à la traduction »).

Il faudrait signaler entre parenthèses que Piotr Pil'skij a formulé le même type de jugement après avoir lu le roman *De l'amour pour six* :

Должно быть, русскому языку вообще не свойственно передавать приторные и щекочащие тонкости эротики. Французам это удастся. Вот язык, не царапающий слуха и не оскорбляющий эстетики даже тогда, когда речь идет о грешном, запрещенном и опасном для

⁶²⁶ Z. Schakhowskoy, « Quelques livres. *Le Corps*, éds Stock », dans *Thyrse*, 1934, t.XXXI, p. 351. C'est nous qui soulignons.

⁶²⁷ N. Gorodetzky, « Un livre russe », dans *L'Intransigeant*, 1934, 5 août, p. 6. C'est nous qui soulignons.

передачи. [...] Красота и важность русского языка – в его прямоте и силе. Для гривуазных тем он слишком размашист⁶²⁸.

Notons que selon Pilski, le langage est plein de *dangers* et tout ne peut pas être dit. Cela violerait non seulement les règles de l'esthétique, mais perturberait l'ordre social et contribuerait à la corruption des mœurs. De plus, Pilski russifie l'adjectif français « grivois » comme s'il n'y avait pas assez de mots en russe pour aborder la question.

Donc, les romans de Bakounina écorchent l'oreille⁶²⁹ de ses lecteurs et violent le russe... et pourtant, ces livres ont bien été écrits en russe. Où le nœud du problème se trouve-t-il ?

Le problème, c'est que Chakhovskaïa et Gorodetskaïa, tout comme Pilski, essentialisent le russe et la littérature russe et confondent la culture et la langue, en transposant les habitudes et caractéristiques culturelles au « génie » de la langue. Citons Meschonnic :

Ame, caractère, génie (qui étymologiquement désigne la langue comme une nature, non comme une culture alors qu'elle est toute culture), *mentalité, sang* ou *race*, autant d'interchangeables qui signifient que la langue est un être d'êtres, transcendant aux individus comme à l'histoire. Un absolu⁶³⁰.

Chakhovskaïa et Gorodetskaïa mobilisent tout le système culturel d'interdits et imposent ses exigences à la langue russe. D'ailleurs, en France les grands noms de la littérature russe et les valeurs de la pensée russe incarnée par Gogol, Tourguenev, Tolstoï et Dostoïevski étaient mises en relief par Melchior de Vogüé et son célèbre livre *Le Roman russe*⁶³¹. Il employait le mot « race » pour dire « âme », habitude, tradition culturelle russe,

⁶²⁸ P. Pil'skij, « Lûbov' stareûših. O novom romane E. Bakuninoj *Lûbov' k šesterym* », dans *Segodnâ*, 1935, n°200, p. 3.

⁶²⁹ Insistons sur l'emploi de cette formulation dans l'article de Pil'skij : « Литературное искусство хочет и обязано щадить наш слух ». *Ibid.*, p. 3.

⁶³⁰ H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, *op.cit.*, p. 39.

⁶³¹ Voir à ce sujet : J.-L. Backès, « Introduction », dans E.-M. de Vogüé, *Le Roman russe*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 7-70 ; C. Géry, « Les Classiques face aux pouvoirs ou une petite histoire de la construction, de la déconstruction et de la reconstruction du canon littéraire russe », art.cité, p. 287-301.

et confrontait le naturalisme français à la « spiritualité et religiosité⁶³² » de la littérature russe.

Ainsi, en écrivant ces comptes rendus en français, les deux auteures pouvaient-elles s'appuyer non seulement sur l'histoire canonique de la littérature russe, qui acquérait un statut particulier en exil, mais aussi sur *Le Roman russe*, qui servait d'introduction à la littérature russe pour les lecteurs français qui découvraient les noms de Tolstoï et de Dostoïevski.

Donc, nos auteures ne voyaient qu'une série d'interdits « éternels » et infranchissables (la langue russe est hautement pudique et spirituelle, moins « souple » et moins « fine » que le français) là où il ne s'agissait que de l'histoire, et d'une découverte singulière : il est possible de tout dire et de tout écrire en russe, le russe étant aussi souple et fin que le français. Simplement, ce n'est pas la langue russe qui ne le supporte pas et « se prête mal à une hardiesse de détail », ce sont bien les oreilles des critiques et l'héritage culturel qui n'acceptent pas et fustigent toute « hardiesse de détail ». Comme le remarque avec justesse Henri Meschonnic :

C'est par une réciprocité du rationnel et du social, que telle langue est supposée riche, et une autre, pauvre. [...] Et comme la langue et la culture se portent l'une l'autre, le sentiment de la beauté ou la répulsion s'étendent à tous les éléments de la langue. Les mots⁶³³.

Les valeurs « négatives » véhiculées par les textes de Bakounina ébranlent la grille d'évaluation d'un texte littéraire (goût, mesure, type féminin-masculin de l'écriture) et renouent avec le présent, avec notre aujourd'hui à nous. Comme le disait Valeria Narbikova en 1990 :

...в XIX веке русской литературе до эротики не было дела, писателей в основном интересовали отношения между душой и Богом, а не между душой и телом. Было много проблем, и эротический план представлялся писателю роскошью, для которой еще не пришло время⁶³⁴.

⁶³² C. Géry, « Les Classiques face aux pouvoirs ou une petite histoire de la construction, de la déconstruction et de la reconstruction du canon littéraire russe », art. cité, p. 291.

⁶³³ H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, op.cit., p. 47, p. 49.

⁶³⁴ Cité dans : B. Ogibenin, « O russkoj slovesnosti i poëtike nepristojnogo âzyka », dans *Slavica Helvetica, Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle*, op.cit., p. 212.

Nous y reviendrons.

C'est peut-être aussi pour cette raison que Youri Felzen pensait que *Le Corps* de Bakounina était non seulement un livre « sincère », ce qui s'inscrit bien dans le programme esthétique de la jeune génération, mais aussi infiniment « courageux » :

Книга Бакуниной – одна из самых искренних и бесстрашных, какие приходится читать. Это – сплошное медленное усилие превратить «крик отчаяния» в осторожные, точные, конкретно-правдивые слова. В душевной добросовестности, в отсутствии легких, иллюзорных утешений – современность и сила автора⁶³⁵.

Le courage suppose le risque, la recherche et l'invention d'un chemin inconnu. Felzen voyait la modernité de l'auteure dans son désespoir et sa lucidité pessimiste privée d'illusions. Or nous pourrions dire que sa modernité réside aussi dans son émancipation du canon littéraire et l'ancrage de la question du sexe et de l'érotique au sein du discours littéraire. La valeur « négative » du travail de Bakounina secouait le système de valeurs « positives » propre au canon littéraire ainsi qu'à la culture russe.

I.4. Ekaterina Bakounina et la presse française

Comme beaucoup d'écrivains de l'émigration, Bakounina participait à la vie littéraire franco-russe⁶³⁶. Son roman *Le Corps* a été traduit en français et publié chez Stock dans la même collection que les textes de Sigrid Undset, Ivan Bounine et Stefan Zweig... La correspondance avec Evreïnov nous apprend ses inquiétudes au sujet de la traduction de son deuxième roman, *De l'amour pour six*, en français...

Même si nous n'avons pas de documents qui préciseraient les sources d'inspiration françaises de Bakounina, il nous semble important d'attirer l'attention sur certains livres français de l'époque qui auraient pu influencer sur son travail.

⁶³⁵ Ū. Fel'zen, « Ekaterina Bakounina. *Telo* », dans *Čisla*, 1933, n°9, p. 217.

⁶³⁶ Voir L. Livak, « K izučeniū učastiâ ruskoj èmigracii v intellektual'noj i kul'turnoj žizni mežvoennoj Francii », dans *Russkie pisateli v Pariže. Vzglâd na francuzskuū literaturu : 1920-1940*, Moskva, Russkij put', p. 200-214.

Si les parallèles entre les romans de Bakounina et ceux de Céline (*Voyage au bout de la nuit*) et de Lawrence (*L'Amant de lady Chatterley*, 1932 pour la traduction en français) ont été à plusieurs reprises mentionnés par les critiques de l'époque et les chercheurs contemporains⁶³⁷, toute une série de textes français inventant une héroïne « transgressive » reste dans l'ombre. Nous pensons à cette phrase de Bakounina qui dit : « A l'époque où la littérature a bruyamment, comme avec Samson, ébranlé l'édifice de la famille jusqu'à le détruire aujourd'hui – Claude rêve de la réparation du toit de sa maison par de vieilles tuiles⁶³⁸ ». Il existe un autre témoignage d'une autre protagoniste littéraire de l'émigration russe – Elena Izvolskaïa. Dans une lettre inédite (1926) adressée à Anna Kachina-Evreïnova, épouse du dramaturge, elle remarque :

А второе, о чем я уже писала – это половой вопрос. Видите ли, для Франции все романы любви давно [неразб.] исписаны, пересказаны, и [неразб.] их не удивишь. Современные авторы давно ушли от этой литературы и описывают всякие извращения, raffinements, психологические и патологические осложнения, и т.д. Изобразить любовь двух здоровых людей – влюбленность девочки, первая любовь, белые ночи, сирень и т.д. – это положительно ни к чему!⁶³⁹

Ce qui nous intéresse ici, c'est la perception de la littérature française par les auteures russes. Même si Bakounina et Izvolskaïa ne citent pas les noms, nous pourrions supposer qu'il s'agit d'un large éventail de questions soulevées par les textes comme : *Monsieur Vénus* (1884) et *La Jongleuse* (1900) de Rachilde ; *Claudine* (1900), *Claudine en ménage* (1902) et *La Vagabonde* (1910) de Colette ; *Marie, fille-mère* (1908) de Lucie Delarue-Mardrus ; *Mon corps et moi* (1925) de René Crevel que nous avons déjà évoqué ; et encore aux romans de Victor Marguerite *La Garçonne* (1922) et *Ton corps est à toi* (1927)⁶⁴⁰...

Si nous voulons dresser une brève ébauche comparatiste du discours amoureux russe et français, il sera intéressant d'évoquer un article publié récemment par Lidia Sazonova, qui compare l'invention de la « carte du Tendre » à la russe et à la française. Elle remarque que les traductions en russe d'*Amores* et d'*Ars amatoria* d'Ovide, qui nourrissaient le discours

⁶³⁷ Voir, par exemple, M. Rubins, *Russkij Monparnas*, op.cit., p. 39, p. 286-287.

⁶³⁸ «В эпоху, когда литература, как Самсон, с грохотом расшатала и рушит семейное здание – Клод мечтает о починке крыши своего дома старой черепицей». E. Bakounina, «Geneviève Fauconnier. Claude», art cité, p. 296.

⁶³⁹ RGALI, fonds 982, dossier 1, unité n°406, p. 35.

⁶⁴⁰ Au sujet des modèles féminins/masculins transgressifs, voir l'ouvrage collectif fort passionnant : *Fictions modernistes du masculin-féminin : 1900-1940*, Rennes, PUR, 2016.

amoureux en Europe, apparaissent seulement au XVIIIe siècle. Tandis que la découverte des romans courtois français par les lecteurs russes a lieu dans la deuxième moitié du XVIIe siècle et celle de *Clélie*, roman précieux de Madeleine de Scudéry, date du XVIIIe siècle. Donc, nous pouvons constater un important écart poétique et temporel entre les deux littératures.

La non-compréhension par les traducteurs russes de la poétique des textes en question apparaît comme une des conséquences de cette non-coïncidence culturelle. Par exemple, dans le cas de la littérature précieuse, les traducteurs étaient embarrassés par son langage élégant, codifié et hautement métaphorique. En même temps, cette confrontation à l'Autre a permis à la littérature russe de s'enrichir d'une autre expérience culturelle, de former un noyau lexical lié à l'amour galant, de cumuler tout un faisceau de motifs, de procédés rhétoriques et de formules poétiques appartenant au langage amoureux.

C'est aussi certainement pour cette raison que Vassili Trediakovski – en tant que traducteur du *Voyage de l'Isle d'amour* de Paul Tallement – se considérait comme « le premier corrupteur de la jeunesse russe⁶⁴¹ », et Evgueni Baratynski écrivait à Piotr Viazemski au sujet de sa traduction du roman *Adolphe* : « Je suis profondément intrigué par la traduction de l'*Adolphe* mondain, métaphysique, finement sensuel en notre langue brute⁶⁴² ».

Ainsi avec son roman courtois (Thomas, Bérout, Chrétien de Troyes), ses romans précieux (abbé d'Aubignac, Tristan l'Hermitte, Madeleine de Scudéry), son élégante tradition du roman libertin (Vivant Denon, Rétif de la Bretonne, Marquis de Sade, comte de Mirabeau), son « école » naturaliste et la naissance littéraire, sous la plume de Colette, Rachilde et Marguerite, de la « femme nouvelle », la littérature française possédait-elle une autre historicité du discours corporel que la littérature russe. Ce qui, dans un certain sens, explique l'accueil favorable réservé au *Corps* par la critique française.

De ce point de vue, l'opinion de Piotr Pilski est fort intéressante car il confronte la lecture faite par la critique russe à la réception des lecteurs français : « Je ne sais vraiment pas pourquoi *Le Corps* a eu beaucoup de succès à l'étranger. [...] et [le livre] a tout arraché, tous, certainement les derniers, les voiles – a arraché à tel point qu'il n'y a plus rien à

⁶⁴¹ « первый развратитель русской молодежи ». Cité dans : L. Sazonova, « *Lúbovnyj leksikon A.V. Hrapovickogo i ego francuzskij original Dictionnaire d'amour Dreux du Radier* », dans *Franzuskie i frankoâzyžnye rukopisi v Rossii (XVIII – načalo XXv.)*, Moskva, IMLI, 2019, p. 21.

⁶⁴² « Для меня чрезвычайно любопытен перевод светского, метафизического тонко-чувственного “Адольфа” на наш необработанный язык ». Cité dans : E. Dmitrieva, « *Èrotika èpohi Prosvešeniâ : meždu ènciklopedizmom, libertinством i pastišem : slovar' Dreux du Radier (trudnosti perevoda)* », dans *Franzuskie i frankoâzyžnye rukopisi v Rossii (XVIII – načalo XXv.)*, op.cit., p.173.

arracher »⁶⁴³. Comme nous l'avons déjà vu, certains critiques russes mobilisent les notions de honte, de dé-mesure et de pornographie afin de déterminer la valeur du roman de Bakounina. La reprise du verbe « arracher », renforcée par l'insistance de la précision les « derniers voiles », témoigne à la fois des limites esthétiques et morales du canon littéraire de l'époque, et caractérise la démarche de Bakounina comme ultime dégat, ultime attaque à la grande littérature russe – attaque que le critique déplore sans conteste.

En ce qui concerne la presse française, le concept d'âme (race, génie) propre à telle ou telle nation (ou langue) était profondément ancré dans le discours critique français des années 1920-30. Nous pouvons penser à des ouvrages de caractère nationaliste-militant, ouvertement hostiles et agressifs vis-à-vis des étrangers comme, par exemple, le livre de Camille Mauclair *La Farce de l'art vivant II. Les mètèques contre l'art français* dont le titre est plus qu'éloquant⁶⁴⁴. Ou, bien au contraire, les ouvrages qui vont à la rencontre de l'Autre avec pour objectif de répertorier les traits caractéristiques de tel ou tel peuple⁶⁴⁵. C'est exactement le cas de Bakounina.

Nous pouvons distinguer deux groupes d'articles consacrés à la réception du *Corps* par la presse française : le premier se concentre plus sur les traits typiques de l'« âme slave » et rattache donc le roman à la production littéraire typique pour la « race » russe ; le deuxième groupe propose une lecture plus universelle, en inscrivant *Le Corps* dans la littérature mondiale, notamment française.

Ainsi les critiques des revues *L'Esprit*, *Bulletin des Lettres* et *La Nouvelle Revue Française* explorent-ils les profondeurs du « génie slave⁶⁴⁶ », de « l'âme slave⁶⁴⁷ », du

⁶⁴³ «Почему-то “Тело” обрело хороший успех за границей. [...] и [книга] сорвала теперь все, самые последние, покровы, – сорвала так, что больше уже нечего срывать». Р. Pil'skij, « Lûbov' stareûsîh. O novom romane Ekateriny Bakuninoj Lûbov' k šesterym », art.cité, p. 3.

⁶⁴⁴ Nous laissons de côté l'histoire de ces notions ainsi que le sens accordé à ses concepts par Madame de Staël, Hippolyte Taine, Maurice Barrès ou Charles Maurras. Voici la réflexion de Mauclair au sujet des poètes russes : « Des bandes de poèteaux furieux jouent les apaches en amateurs, et démolissent un bar qui leur déplaît. [...] [ils] se sont installés chez nous pour réformer le goût français » ; « [des mètèques] s'installent chez nous pour juger nos artistes sans posséder le sens intime de notre race, et y mettent plus d'audace que de mesure ». C. Mauclair, *La Farce de l'art vivant II. Les Mètèques contre l'art français*, Paris, Nouvelle revue critique, 1930, p. 43-44, p. 111 respectivement.

⁶⁴⁵ *L'Ame russe* (librairie Blond & Gay, 1927), *L'Ame anglaise* (Boivin, 1927, 1947), *L'Ame allemande* (Flammarion, 1933), *L'Ame italienne* (Flammarion, 1934)... Voir H. Meschonnic, *La Rime et la vie, op.cit.*, p. 40 et p. 448.

⁶⁴⁶ P.-H. Simon, « *Le Corps* », dans *L'Esprit*, 1935, I, p.969. « Pour suggérer une certaine nuance de détresse en même temps physique et morale, l'horreur des âmes qui étouffent dans la misère des corps, je crois que le génie slave nous rendra toujours des points ».

⁶⁴⁷ « Romans et nouvelles », dans *Bulletin des lettres*, 1934, n°31, p. 210. « Ce n'est pas son image qu'elle y voit – du moins s'en défend-elle, mais avec les Russes, sait-on jamais ? – c'est l'image d'une femme russe de l'émigration, une parmi tant d'autres. Elle évoque sa déchéance et sa vie de misère, avec le cynisme, le besoin de se salir soi-même et avec l'orgueil aussi, qui sont traits caractéristiques de l'âme slave ».

« discours un peu trop russe⁶⁴⁸ », en postulant que les Russes savent bien peindre la détresse et la souffrance, « l'horreur des âmes⁶⁴⁹ », qui sont imprégnés de romantisme, de cynisme et d'orgueil. Nonobstant, il s'agit d'un texte fort intéressant, véridique, « où il y a beaucoup de littérature⁶⁵⁰ ».

Sans négliger l'inspiration russe du roman de Bakounina, les critiques de *La Grande Revue* et de *Comœdia* trouvent que ce livre « n'est point que Russe, et c'est ce qui donne à cette œuvre une valeur exceptionnelle⁶⁵¹ ». Ce qui permet aux auteurs des articles d'évoquer les romans de Lawrence (*L'Amant de lady Chatterley*), de Flaubert (*Madame Bovary*) et de Daniel Rops (*Mort, où est ta victoire ?*).

Ce qui est flagrant, c'est que la sortie du contexte russe était tout à fait bénéfique à la lecture et la réception de l'œuvre de Bakounina. Dans le cadre du canon littéraire russe, le texte de Bakounina ne pouvait bénéficier que d'un seul sens et d'un seul statut possible (quasi-littérature, texte de dame, texte de bonne femme). Tandis que dans le contexte français, l'œuvre s'ouvrait à une multitude de lectures possibles : de l'« exotisme » russe (style – passions – souffrances – traits de caractère russes) et les débordements de l'« âme slave » à l'invention d'un audacieux portrait de « la chair de la femme, la physiologie de la femme⁶⁵² ». De plus, la lecture accomplie par des critiques français débouchait sur une perspective comparatiste et inscrivait le texte de Bakounina sur la carte de la littérature européenne, qu'il s'agisse de ses contemporains (Yvonne Chabas et son roman *Portrait de jeune fille*, Daniel Rops, Lawrence) ou de ses prédécesseurs (Flaubert, art de l'Antiquité⁶⁵³).

Cette mise en parallèle était très flatteuse et permettait de repenser la valeur du travail de Bakounina. La comparaison d'Elena, héroïne principale du *Corps*, avec « une Madame Bovary des steppes⁶⁵⁴ » suggérait une image hautement littéraire et fort valorisante de Bakounina. De plus, l'inscription du travail littéraire de l'auteure dans le panorama français et européen légitimait le sujet abordé : Flaubert (qui vécut le procès intenté contre *Madame Bovary* en 1857), Lawrence (dont le livre fut interdit aux Etats-Unis pendant une longue

⁶⁴⁸ J. Lanoë, « Le Corps », dans *La Nouvelle revue française*, 1934, XLIII, p. 919. « *Le Corps* est une œuvre brûlante (la traduction de Mme Ergaz en est très belle) où monte par moments l'écume d'un discours un peu trop romantique, un peu trop russe, mais dont l'atmosphère, le détail, le ton sont puissamment véridiques, impérieusement évocateurs ».

⁶⁴⁹ P.-H.-Simon, « *Le Corps* », art.cité, p. 969.

⁶⁵⁰ « Romans et nouvelles », art.cité, p. 210.

⁶⁵¹ C. Barjac, « A travers tout l'Imprimé », dans *La Grande revue*, 1934, CXLV, p. 515.

⁶⁵² E. Marsan, « Les deux extrémités », dans *Comœdia*, 1935, 8004, p. 3. « Je ne crois pas que la chair de la femme, la physiologie de la femme, ait jamais été dans un roman plus audacieusement ni plus naïvement (je veux dire plus infailliblement) atteinte et rendue ».

⁶⁵³ « Le visage de marbre d'une Aphrodite du IVE siècle avant J.-C. est sans doute seule capable de répondre à ce discours écrasant par son silence et son air de tristesse sereine ». J. Lanoë, « *Le Corps* », art.cité, p. 919.

⁶⁵⁴ E. Marsan, « Les deux extrémités », art.cité, p. 3.

période, de 1929 à 1959), Chabas (qui peint l'histoire d'une jeune femme émancipée et riche qui tombe enceinte avant le mariage et se suicide, ne trouvant pas d'issue à ses souffrances) d'une manière ou d'une autre abordent tous les questions liées au corps, à l'adultère et aux interdits moraux. Finalement, l'évocation du mot « steppes » montre bien que cet élément est perçu comme russe par excellence. Ce qui, dans un certain sens, signifie qu'aux yeux de certains critiques français le texte de Bakounina incarnait la « russité » : pensons à *La Steppe* de Tchékhov, les descriptions des étendues russes peintes par Bounine ainsi qu'à cette pensée du marquis de Custine : « Mais faut-il vous l'avouer ? peut-être n'aurais-je jamais entrepris ce voyage s'il n'y avait pas de steppes en Russie⁶⁵⁵ ».

Ainsi, aux yeux des lecteurs français, Bakounina a-t-elle écrit un « beau et pathétique roman⁶⁵⁶ » (« un roman en règle⁶⁵⁷ »), pleine de « vérité douloureuse⁶⁵⁸ ». Ce qui sans doute aurait fait rire un critique russe comme Khodassevitch...

Pour conclure ces chapitres consacrés à l'héritage sans importance de Bakounina, au statut de « n'importe-quoi » attribué à son œuvre, il faudrait dire que, sans s'en douter – elle a été horrifiée par la réception de ses textes⁶⁵⁹ et a finalement arrêté d'écrire après la publication de *De l'amour pour six* – Bakounina a su inventer son lecteur. Sa principale découverte est plutôt de nature critique : poser un problème, s'attaquer aux limites du dicible non seulement thématiquement, mais aussi poétiquement. Elle a osé prolonger cette direction qui introduit le discours corporel dans un texte littéraire, elle a osé trouver les mots pour écrire le désir, et son héroïne principale était une simple *baba* comme les autres.

Adamovitch écrivait qu'elle était « pire » encore que Verbitskaïa, mais à vrai dire l'œuvre de Bakounina a peu de choses en commun avec celle de Verbitskaïa, mis à part la question générale de l'émancipation et de la liberté des femmes. Une fois de plus, cette comparaison est très approximative, la mesure de Bakounina ne correspondant pas à celle de Verbitskaïa. Finalement, cette violence du discours critique a été provoquée par l'attaque sur le « rythme culturel rhétorique » que l'émigration se sentait obligée de préserver à tout prix. C'est pour cette raison que les romans de Bakounina ont souvent été taxés de démesure ou d'outre-mesure⁶⁶⁰.

⁶⁵⁵ Il faudrait remarquer qu'Olivier Rolin choisit cette citation comme épigraphe (et la dernière phrase de conclusion) pour son livre *En Russie* (Seuil, 1997).

⁶⁵⁶ E. Marsan, « Les deux extrémités », art.cité, p. 3.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p.3.

⁶⁵⁸ C. Barjac, « A travers tout l'Imprimé », art.cité, p. 515.

⁶⁵⁹ E. Bakounina écrivait au sujet du *Corps* : « Я слышу столько осуждений своей книжки, которые переносятся и лично на меня, что сама ужасаюсь содеянному ». Voir l'annexe n°8, p. 291.

⁶⁶⁰ « чрезмерность ». P. Pil'skij, « Lûbov' stareûših. O novom romane E. Bakuninoj *Lûbov' k šesterym* », Segodnâ, 1935, n°200, p. 3.

Pour compléter le portrait de Bakounina, il faut dire qu'elle participait à la dynamique de son époque : elle correspondait avec Evreïnov (et tant d'autres ! même si, pour l'instant, nous n'avons pas trouvé d'autres traces de correspondance), publiait ses textes en français et en russe, était bien accueillie par certains critiques de l'émigration ainsi que par la presse française. De toute cette activité hétérogène et parfois contradictoire, l'histoire de la littérature a retenu l'ironie acerbe de Vladislav Khodassevitch méprisant l'écriture de Bakounina et toutes les questions qu'elle posait.

Nous souhaitons maintenant examiner le travail et l'héritage culturel d'une autre fille d'émigration – Nadezhda Gorodetskaïa. Elle aussi a été caractérisée comme une auteure des romans de dame. Même si l'opinion des critiques sur son œuvre était moins violente, son travail littéraire est tombé complètement dans l'oubli et peu de chercheurs essaient de le relire à la lumière de la modernité.

Chapitre II. Nadezhda Gorodetskaïa : entre l'oubli et la modernité

II.1. « L'insatisfaction de la solitude⁶⁶¹ » : encore ce roman de « dame »

Si l'aura de scandale et d'indécence accompagnait et accompagne toujours l'œuvre de Bakounina, celle de Gorodetskaïa vit sous le signe de l'oubli. Comme nous l'avons déjà vu dans la deuxième partie, à l'époque, les livres de Gorodetskaïa (et ceux d'Odoevtseva) faisaient partie de la catégorie des textes de femme (et parfois même – de dame). A priori, l'héritage littéraire de cette femme écrivain se trouverait plutôt du côté de *ce qui n'importe pas*. Ce qui d'ailleurs semble être confirmé par la réflexion de certains chercheurs d'aujourd'hui : il s'agit d'une « écrivaine aujourd'hui oubliée », « pas une seule ligne de son héritage littéraire n'a été publiée en Russie jusqu'à ce jour » ; son parcours « semble être au premier abord moins brillant que celui de ses compatriotes réputées⁶⁶² » ; sa vie est passée « inaperçue⁶⁶³ ». Sa collègue de l'Université de Cambridge Elisabeth Hill écrit que :

В конечном счете ее литературная работа не имела большого влияния. Ее читали как талантливую молодую писательницу, но средний читатель легкой литературы не находил для себя ничего нового или радостного в слишком хорошо ему знакомом, иногда малоприятном содержании романов. Лишь немногие видели глубокий подтекст, скрытый за внешне непринужденной интонацией. Но ее книги представляют интерес для историков и социологов⁶⁶⁴.

Derrière cette envie de « réhabiliter » et de faire revivre l'œuvre de sa collègue (une jeune femme écrivain de talent incomprise par le lecteur moyen), Elisabeth Hill semble, bien au contraire, la priver d'emblée d'un avenir littéraire et l'inscrit plutôt dans le domaine socio-historique. Irina Kaspè, Annick Morard, Maria Roubins ne parlent pas du tout du travail littéraire de cette auteure. Comme si, en effet, sa vie était passée « inaperçue »...

⁶⁶¹ « неудовлетворенность одиночества ». Е.К., « *Ženšiny-pisatel'nicy russkoj èmigracii* », art.cité, p. 8.

⁶⁶² « забытая сегодня писательница », « ни строчки из ее литературного наследия до сих пор не появлялось в России », « [ее путь] кажется менее ярким, чем у многих ее известных соотечественниц ». А. Лубомудров, « Nadežda Gorodeckaâ. Očerki žizni i tvorčestva », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, op.cit., p.5, p. 6, p. 36 respectivement.

⁶⁶³ « На своем незаметном жизненном пути... ». Е. Hill, « Nadežda Gorodeckaâ : izučenie i osušestvlenie kenosisa », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, op.cit., p. 770.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 763.

Il n'y a qu'Alekseï Lubomoudrov qui essaie de relire son héritage littéraire et de l'inscrire dans la vie de son temps et dans celle d'aujourd'hui : « Belles-lettriste de talent, essayiste, journaliste, elle jouait un rôle notable dans la vie culturelle du Paris russe⁶⁶⁵ ». Catriona Kelly, elle aussi, en évoquant la jeune génération des écrivains, parle rapidement d'une « importante protagoniste⁶⁶⁶ » russe.

Alors pourquoi a-t-elle été oubliée ? Comment lire ses textes aujourd'hui ? Quelle valeur faudrait-il accorder à son travail ? Est-il encore un peu du côté de *ce qui importe* ? Ou est-il complètement englouti par l'histoire ?

Nadezhda Gorodetskaïa (1901-1985) arriva à Paris en 1924. Tout au long de sa vie en France (1924-1934) elle collaborait au journal *La Renaissance (Vozrozhdenie)* et fut soutenue par Khodassevitch⁶⁶⁷. Elle participait également aux réunions du groupe « Campement » inspiré par Mark Slonim⁶⁶⁸, mais fut déçue et s'éloigna de ses participants. Elle s'investit beaucoup dans le travail du Studio franco-russe⁶⁶⁹ (1929-1931) à côté d'un de ses principaux organisateurs, Wsevolod de Vogt, « ami proche et complice de N. Gorodetskaïa⁶⁷⁰ ». Enfin une autre des facettes de cette femme-orchestre est son engagement religieux : elle s'impliqua dans le travail de l'Académie de philosophie religieuse russe fondée par Nikolaï Berdiaev, avec lequel elle entretenait une correspondance ; elle soutint le mouvement L'Action chrétienne des étudiants russes ; avec Marcel Péguy et Wsevolod de Vogt, elle participa à la vie de la paroisse orthodoxe de Paris, sous l'égide du prêtre Lev Gillet, qui resta un de ses amis les plus chers et les plus aimés. En 1934, elle quitta la France et s'installa en Angleterre (1934-1985) où elle entama « une

⁶⁶⁵ « Талантливый беллетрист, очеркист, журналист, она играла заметную роль в культурной жизни русского Парижа ». А. Лубомудров, « Литературное, богословское и педагогическое наследие Н. Городецкой в православном контексте », dans *Russkaâ literatura v pravoslavnom kontekste*, Izdatel'skij centr Stavropol'skoj pravoslavnoj duhovnoj seminarii, vypusk 2, 2014, p. 120. A comparer avec : « Молодую писательницу привечают и поддерживают мэтры [...]. Романы Городецкой удостоиваются рецензий маститых критиков русского зарубежья... ». А. Лубомудров, « Nadežda Gorodeckaâ. Očerok žizni i tvorčestva », art.cité, p. 13.

⁶⁶⁶ « notable female membe[r] ». С. Kelly, *A History of Russian Women's Writing*, op.cit., p. 255.

⁶⁶⁷ «...ее талант ценит Владислав Ходасевич, с 1927 года возглавлявший литературный отдел газеты Возрождение ». А. Лубомудров, « Nadežda Gorodeckaâ. Očerok žizni i tvorčestva », art.cité, p. 13.

⁶⁶⁸ Voir l'article de Gorodeckaâ « Kočev'e », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, op.cit., p. 692-694.

⁶⁶⁹ Voir *Le Studio franco-russe 1929-1931*, textes réunis et présentés par L. Livak, Toronto, Toronto Slavic Library, 2005. Notamment « Charles Péguy et son œuvre par Nadejda Gorodetskaïa », p. 471-487.

⁶⁷⁰ « близкий друг и единомышленник Н. Городецкой ». Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, op.cit., p. 743.

brillante carrière universitaire⁶⁷¹ » à l'Université d'Oxford et plus tard à l'Université de Liverpool.

Gorodetskaïa a écrit trois romans (*En biais / Neskvoznaïa nit*)⁶⁷², *Mara* (1931), *L'Exil des enfants* (1936)) et une multitude de récits et de nouvelles qui embrassent la période de 1926 à 1935. Après son installation en Angleterre, elle arrêta d'écrire les textes littéraires et se consacra entièrement au travail et à la recherche universitaires.

En ce qui concerne la réception de son travail par la critique de l'époque, il faudrait dire que dans la plupart des cas son œuvre littéraire a été rangée dans la catégorie peu gracieuse des écrits de femme/dame. Néanmoins certains critiques trouvaient dans son écriture un élément « positif » et valorisant, celui de la simplicité.

En effet, si nous regardons les remarques critiques de plus près, nous voyons bien qu'elles convergent dans la même direction, et pointent les « défauts » d'une écriture de femme/dame. Après la parution en russe en 1929 du premier roman de Gorodetskaïa, *En biais*, nombreux étaient les critiques qui affirmaient que ce texte était trop « simple » et « fade » : « Son roman est écrit de façon simple, peut-être même trop simple, se lit facilement et laisse l'impression de quelque chose d'évanescent, de triste et de touchant⁶⁷³ ». Ou encore : « tout est comme il faut, mais fade et sans mouvement⁶⁷⁴ » ; il s'agit d'un « petit récit tout simple⁶⁷⁵ ».

Un autre « défaut », le plus grave selon certains critiques, se resumait à l'invention d'une structure narrative évanescente et d'un mauvais titre russe pour le roman – *Neskvoznaïa nit* :

...главный недостаток романа охарактеризован в его названии – «Несквозная нить»⁶⁷⁶ ;

Но главным недостатком молодой писательницы является отсутствие четкости, точности (в этом отношении очень характерно нечеткое и неправильное название романа) и не только малая оригинальность,

⁶⁷¹ *Le Studio franco-russe 1929-1931, op.cit.*, p. 597.

⁶⁷² Son premier roman *Neskvoznaïa nit*' (1929) a été traduit en français par Gorodeckaâ sous le titre *Les Mains vides* (la traduction date de 1931).

⁶⁷³ «[Ее роман] написан просто, быть может слишком просто, читается легко и оставляет впечатление чего-то зыбкого, печального и милого ». N., « Neskvoznaïa nit' », dans *Vozroždenie*, 1929, n°1402, p. 3.

⁶⁷⁴ « все очень прилично, но серо и неподвижно ». M. Slonim, « Literaturnyj dnevnik. Molodye pisateli za rubežom », dans *Volâ Rossii*, 1929, X-XI, p. 114-115.

⁶⁷⁵ « простенькая повесть ». M. Gofman, « Neskvoznaïa nit' », dans *Rul'*, 1929, n°2550, p. 4.

⁶⁷⁶ M. Cetlin, « Neskvoznaïa nit' », dans *Sovremennye zapiski*, 1929, n°39, p. 533.

но и неопределенность, расплывчатость в образах героев (кроме Веры)⁶⁷⁷.

Pourquoi le (mauvais) choix du titre était-il aussi crucial ? Comme nous l'avons déjà remarqué dans la deuxième partie, le personnage traditionnel de la littérature russe est avant tout un héros idéologique, porteur d'une mission et d'un faisceau d'idées. Ce qui, selon Sergeï Zenkine, a contribué à la « naturalisation de la figure fictive du personnage ». A ce personnage porteur d'idées devait correspondre une « structure narrative », tel un programme à accomplir, qui renvoyait à son tour « à un développement dynamique d'une certaine "histoire" préexistant au texte⁶⁷⁸ ». Autrement dit, la (haute) mission du héros littéraire devait structurer la fable, lui conférer du sens et déboucher sur toute une série d'actions et d'événements qui permettraient justement de mettre en relief la nature « héroïque » du personnage principal.

Or le titre de Gorodetskaïa, vague, imprécis et peu clair, reflétait et trahissait la fragilité de la structure narrative :

Но только такая единая нить сюжета или построения, судьбы или характера отличают художественное произведение от случайного рассказа о случайном⁶⁷⁹.

Ou encore :

Кажется, будто автор [...] имел иные причины для того, чтобы не "разворачивать" сюжета. Как выиграл бы роман, если бы Кирилл и Вера встретились!⁶⁸⁰

Ainsi Gorodetskaïa a-t-elle écrit un texte « fondé "sur rien" », sans « événements suffisamment intéressants⁶⁸¹ » qui de ce fait n'avait même pas le droit d'être nommé « roman ».

⁶⁷⁷ M. Gofman, « Neskvoznaâ nit' », art.cité, p. 4.

⁶⁷⁸ «Натурализация фиктивной фигуры персонажа», «к динамическому разворачиванию некоей "истории", предсуществующей тексту». S. Zenkin, « Geroičeskaâ paradigma v sovetskom literaturovedenii », art.cité, p. 395, p. 396 respectivement. A comparer avec la réflexion suivante : « В понятии сюжет подразумевается существование внутренне полной, осмысленной и независимой от авторской воли эстетической инстанции – воображаемого художественного мира, в котором живут персонажи и который благодаря своей смысловой полноте способен самостоятельно развиваться... » (p. 396).

⁶⁷⁹ M. Cetlin, « Neskvoznaâ nit' », art.cité, p. 533.

⁶⁸⁰ N., « Neskvoznaâ nit' », art. cité, p. 3.

Finalement, si nous ajoutons à ces caractéristiques deux autres critères, générique et thématique, – journal intime⁶⁸² tenu par une femme et « l'insatisfaction de la solitude » / « tourments émotifs de femme » – nous aurons tous les signes d'un « typique roman de “dame”⁶⁸³ ».

Il est vrai que E. K. (Ekaterina Kouskova, comme le suppose Rachit Janguirov, spécialiste du cinéma russe en exil⁶⁸⁴) n'était pas critique littéraire et ne maîtrisait certainement pas toute la finesse et la profondeur des théories de la littérature. Néanmoins son avis est fort précieux puisqu'il nous renvoie, comme un reflet de miroir, les clichés et stéréotypes propres à l'écriture des femmes, et ancrés dans la conscience collective. Ce dont témoigne la notion de roman de dame prise au sens large, sans aucune référence au modèle initial représenté par les textes de Verbitskaïa, comme nous l'avons déjà vu dans la deuxième partie du travail. Il s'agit d'une valeur plutôt « négative » établie par la critique littéraire et ancrée dans la collectivité des émigrés. Dans ce contexte, le choix d'un titre atypique ne pouvait être interprété autrement que de façon sémiotique, comme un signe attestant d'un manque d'expérience et de travail littéraire de la part de l'auteure.

Certes, Gorodetskaïa est moins critiquée que Bakounina, elle est même comparée – même si ce n'est qu'une comparaison par défaut et à moitié – à Tchekhov⁶⁸⁵. Pourtant c'est toujours la même grille de critères, une grille de nature sémiotique, qui est appliquée à la lecture de ses textes, la réception d'un texte signé par une femme étant hautement codifiée : manque d'élaboration stylistique et narrative, imprécision générique (roman, journal intime), personnage féminin en quête d'amour... Nous retrouvons les mêmes « défauts » que ceux indiqués par Khodassevitch dans son article « Les poèmes de femme » (« Zhenskie stikhi »).

Cette lecture sémiotique, fort codifiée, ne prenait pas en considération ce qu'il pouvait y avoir de singulier, et par conséquent de poétique, dans les recherches individuelles de chaque écrivain.

Si nous revenons au premier roman de Gorodetskaïa, *En biais*, il faudrait dire que déjà Galina Kouznetsova attirait l'attention sur l'absence d'analyse approfondie du titre de ce texte :

⁶⁸¹ « роман, основанный “ни на чем” », « нет достаточно интересных событий ». *Ibid.*, p. 3.

⁶⁸² « И нам начинает казаться, что это, быть может, чей-то дневник, искренний и грустный; для романа в нем нет ни достаточно интересных событий, ни, главным образом – формы ». *Ibid.*, p. 3.

⁶⁸³ « неудовлетворенность одиночества », « эмоциональные женские переживания », « к типично “дамским” романам относятся романы Н. Городецкой – “Несквозная нить” и “Мара” ». E.K., « *Ženšiny pisatel'nicu russkoj èmigracii* », art.cité, p. 8.

⁶⁸⁴ Voir son article « Telo i otrazennyj svet », dans *NLO*, n°86, 2007, p. 183-206.

⁶⁸⁵ Voir M. Slonim, « Literaturnyj dnevnik. Molodye pisateli za rubežom », art.cité, p. 114-115.

При мне на «вечере устной рецензии» критиковали только что вышедший роман молодой писательницы Городецкой – «Несквозная нить» – и никто не задумался над заглавием: что оно, в сущности, значит? И можно ли так сказать по-русски? Конечно, критика была очень суровая, бесцеремонная, с отсутствием всякого плана и логики⁶⁸⁶.

Comme nous pouvons le deviner, l’auteure a emprunté ce terme au domaine de la couture. Voici ce qu’elle écrit dans le roman :

Захватив работу, она вышла на крылечко: подрубала сквозной строчкою чье-то будущее белье, то грубое, то из тонкого полотна. / Темная сарпинка, которой было завешено окно, просвечивала мелкими квадратами; внизу, справа, шла узловатая несквозная нить⁶⁸⁷.

Ici, le droit fil est opposé au biais, ce qui crée l’image de quelque chose de compliqué et de tortueux. Comme la vie de Véra, protagoniste principale du roman, qui se marie, tombe amoureuse, trompe son mari, perd son mari de vue, tombe amoureuse de nouveau, change de pays et de décor...

Selon l’idée de Gorodetskaïa, le roman ne suivait pas une progression linéaire obéissant à un schéma préétabli (le couple parfait formé par Kirill et Véra et le bonheur familial en récompense pour toutes les souffrances), mais justement un développement instable et quelque peu chaotique, aboutissant au final à une fin ouverte. Ce fil qui passe en biais, plein de nœud, n’est rien d’autre que la métaphore de la vie. De la vie d’une femme émigrée. D’un être en exil tout court, perdu, égaré, malheureux et solitaire. Or certains critiques ont vu dans cette vision et invention personnelle un défaut, une impossibilité de s’exprimer comme il faut.

⁶⁸⁶ Lettre de G. Kuznecova à L. Zurov (29.03.1929), dans *I.A. Bunin. Novye materialy*, Moskva, Russkij put’, 2004, vyp.1, p. 251.

⁶⁸⁷ N. Gorodeckaâ, « Neskvoznaâ nit’ », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, op.cit, p.103, 150 respectivement. Dans la traduction en français, l’antagonisme *droit fil / en biais* est moins évident : « Elle prenait son ouvrage, et allait sur le perron tirer les fils d’un ourlet à jour dans une toile tantôt rugueuse tantôt fine selon la lingerie qu’elle faisait » ; « L’étoffe sombre, dont la fenêtre était tendue, laissait transparaître de petits carrés ; en bas, à droite, passait un fil noueux qui s’interrompait ». N. Gorodetzky, *Les Mains vides*, Paris, Saint-Michel, 1931, p. 151, p. 295 respectivement. Il faudrait remarquer que le titre français escamote l’opposition droit fil / en biais qui nourrit tout le roman. Gorodeckaâ opère ici une transposition métaphorique en résumant le bilan de la vie de Vera : elle vit les mains vides.

Il est vrai que du point de vue poétique, ce premier roman, plein de dialogues, n'est pas très puissant. Or le titre du roman et la construction narrative, qui semble partir dans tous les sens, morcelée, sont hautement symboliques et modernes. A ce propos nous aimerions citer V. Weidlé qui a pointé l'un des signes caractéristiques de la modernité – le « procédé de narration hâchée » :

Здесь не только роман, здесь как бы самое воображение романиста разорвано в клочки, разбито на отдельные проблески, озарения, вспыхивания молний. Человеческие судьбы раздроблены войной, человеческие души потеряны в опустошенном мире, и такое же надтреснутой, разъятой, как они, стала художественная форма, призванная их выразить⁶⁸⁸.

Sans aucun doute, le travail littéraire de Gorodetskaïa ne peut pas être comparé aux créations littéraires de Dos Passos, Alfred Döblin et Hermann Broch dont parle Weidlé, mais il s'inscrit parfaitement bien dans les recherches esthétiques de son temps et, de plus, reflète la perte des repères vécus par les émigrés :

Когда же была такая свобода. Раньше читаешь книжку, знакомишься с людьми – и все заранее известно. Ну, там, полюбил, разлюбил, – а рамки все те же. А теперь мы точно в море без компаса – плывем по звездам. Все от нас самих зависит⁶⁸⁹.

B. Zaitsev et P. Pilski étaient d'accord pour dire que Gorodetskaïa puisait son inspiration dans les « sources très personnelles et celles de la littérature de “femme”⁶⁹⁰ ». Ils évoquaient tous les deux l'intérêt qu'elle portait à la description de la vie des femmes, la simplicité sincère de ses histoires et de son style, remarquaient qu'il n'y avait pas de « crises d'hystérie⁶⁹¹ ». Ce qui comptait pour les deux critiques, c'est le fait que les romans

⁶⁸⁸ « прием разрубленного повествования ». V. Veidle, « Nad vymyslom slezami obol'ûs'... », art.cité, p. 227.

⁶⁸⁹ N. Gorodeckaâ, « Neskvoznaâ nit' », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, op.cit, p. 134. A comparer avec l'image créée par Bakunina : « Я из России, перевернувшейся вверх дном. Живя – утопая, захлебываясь, я растеряла весь тот груз, который дает человеку устойчивость. Стыд, долг, Бог, нравственный закон – все, с чем пускаются в плавание, пошло ко дну, а я всплыла, как бочка, с которой сорваны обручи и которую распирает изнутри ». E. Bakunina, *Lûbov' k šesterym*, op.cit., p. 246-247.

⁶⁹⁰ « из истоков очень личных и “женской” литературы ». B. Zajcev, « Leonov i Gorodeckaâ », dans *Dnevnik pisatelâ*, Moskva, Russkij put', 2009, p. 137.

⁶⁹¹ « Истерик нет ». P. Pil'skij, « N. Gorodeckaâ. Neskvoznaâ nit' », dans *Segodnâ*, 1929, n°94, p. 8.

et les personnages de Gorodetskaïa étaient « écrits », ils existaient – ce qui est « le plus important pour un romancier⁶⁹² ».

Certes, B. Zaïtsev et P. Pilski proposaient une lecture « positive » et valorisante des romans de l’auteure : ils étaient captivés par le charme d’un « récit silencieux sur une vie silencieuse⁶⁹³ ». De plus, Boris Zaïtsev soutenait l’honnêteté littéraire et l’engagement artistique de Gorodetskaïa : dans son article « Leonov et Gorodetskaïa », il regrettait l’engagement politique de Leonov, écrivain fort talentueux, qui a pu produire un roman comme *La Rivière* (*Sot’*, 1930). Néanmoins leur logique s’appuie sur le même système d’évaluation inébranlable – « littérature de femme », amour, simplicité, solitude, hystérie (ou son absence)...

Pour conclure cette rapide présentation des avis critiques, il faudrait constater que, du point de vue historique, il existe toujours plusieurs lectures et interprétations possibles quant aux œuvres signées par les femmes écrivains. Comme avec Bakounina, l’histoire de la littérature ne retient qu’une seule voie et une seule lecture possible, celle qui ramène tout à la sensibilité féminine de l’auteure, à la littérature de femme/dame, privée de valeur et d’intérêt. Même les critiques les plus favorables n’arrivaient pas à se « décentrer » complètement et à voir d’autres « signes » poétiques que ceux qui étaient communément admis. Il est vrai que les deux premiers romans de Gorodetskaïa ont une verve sentimentale ; il est vrai que ses personnages féminins parlent souvent de l’amour et de la solitude ; il est vrai qu’elle écrit bien, « comme il faut », comme disait Mark Slonim, mais son travail littéraire ne débouche pas sur l’invention d’une manière littéraire au sens fort, conceptuel, du terme⁶⁹⁴. Mais ce qui est vrai aussi, c’est qu’elle a essayé, de façon consciente ou non, d’apporter une touche personnelle, ne serait-ce qu’avec l’imprécision du titre de son premier roman, qui n’est ni « masculin » ni « féminin » ; ce qui est vrai aussi, c’est que très peu de critiques parlent de l’évolution de son travail, du changement de ses thèmes de prédilection. A notre connaissance personne, à l’exception d’Alekseï Lubomoudrov⁶⁹⁵, n’a essayé d’ébaucher le portrait de Gorodetskaïa en tant qu’écrivain. C’est ce que nous essaierons de faire.

⁶⁹² Au sujet du roman *Mara* : « она написана, она есть : важнейшее для романиста ». В. Зајцев, « Leonov i Gorodeckaâ », art.cité, p. 137.

⁶⁹³ « тихий роман о тихой жизни ». P. Pil’skij, « N. Gorodeckaâ. Neskvoznââ nit’ », art.cité, p. 8.

⁶⁹⁴ Voir G. Dessons, *L’Art et la manière*, op.cit.

⁶⁹⁵ Voir *supra*, p. 28.

II.2. « Vous, les autres Russes solitaires⁶⁹⁶... »

Nous examinerons d'abord les romans et récits de Gorodetskaïa publiés en russe entre 1929 et 1935 et nous nous concentrerons ensuite sur son roman écrit directement en français, *L'Exil des enfants* (1936). Notre objectif ne réside pas dans la description complète et exhaustive de tous les textes de l'auteure – ce qui demanderait un autre type d'approche et de travail – mais dans la précision de certains éléments indispensables pour la compréhension de son œuvre.

II.2.1. *L'héroïne principale*

Les romans de Gorodetskaïa sont des romans traditionnels, avec, dans la plupart des cas, la focalisation zéro et le regard d'un narrateur omniscient. Il est vrai que Véra du roman *En biais* et Liza et Mara du roman éponyme sont plongées dans une quête douloureuse de l'amour, de l'apaisement et du bonheur familial⁶⁹⁷. Véra comprend que son mariage est plutôt un échec et se sent mal à l'aise dans sa belle famille. Elle tombe amoureuse d'un officier, Kirill, et entame un lien adultère avec lui. Il faudrait dire que l'épisode de l'amour charnel est complètement absent du livre. Le lecteur devine ce qui s'est passé mais le texte ne dit rien, la description de la scène étant remplacée par une ellipse :

Понемногу в доме наступила тишина. Капитан вошел неслышно, только щелкнул запираемый ключ. Вера села и, как бы защищаясь, прижала руки к груди.

⁶⁹⁶ « вы, другие одинокие русские ». N. Gorodeckaâ, « Stroki », dans N. Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, *op.cit.*, p. 457.

⁶⁹⁷ « Вера вдруг почувствовала, что она действительно одинокий и уже взрослый человек... » (p. 77), « А если это – любовь? Я жду ее всю жизнь » (p. 88), « Большой любви к мужу у нее не было, - но ведь он был муж » (p. 106), « Никогда еще одиночество не было ей так мучительно » (p. 132), « Может быть, и мне бы легче было, если бы меня кто-нибудь ждал. Я-то ведь совсем одна. Пока был муж, мне часто бывало неприятно. А вот теперь – ну, просто тяжело. И жить не хочется » (p. 132), « Однако так сильно недоставало ей семьи, близкого... » (p. 142). N. Gorodeckaâ, *Neskvornaâ nit'*, dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, *op.cit.*

« Сколько их у меня перебывало! Все несчастливы в браке, и верите ли, свыше сорока процентов понятия не имеют о страсти » (p. 34), « Ночью Лиза принадлежала мужу. Душа спорила с возможностью разрыва. Но тело предугадывало одиночество... » (p. 143), « Но Лизе хотелось плакать от жалости к матери – она вдруг вникла в ее размеренную и тоже одинокую семейную жизнь » (p. 150). N. Gorodeckaâ, *Mara*, Pariž, Moskva, 1931.

Расставаясь, он спросил:

- Верочка, может быть, ты все-таки осталась бы у моих? Я переведусь, я что-нибудь придумаю.

[...]

Собирая все силы, чтобы не закричать и не разрыдаться, она сказала:

- Андрей, не целуй меня. Я не могу – я изменила тебе⁶⁹⁸.

Si on lit ces pages rapidement, sans attention, il est tout à fait possible de ne pas comprendre le véritable sens des événements. D'ailleurs, apparemment c'était le cas de P. Pilski qui écrivait dans son article : « Toutes les relations sont simples, comme simple est le ton de ce livre. Il n'y a même pas un brin d'intimité physique qui surviendrait par hasard⁶⁹⁹ ». Ce qui est assez frappant, ce n'est pas tellement cette inattention du critique littéraire, mais son envie de rattacher les scènes de l'amour charnel à quelque chose de compliqué et d'encourager cette simplicité, pure et platonique. Remarquons en passant que le critique du journal *La Renaissance* reprochait à Gorodetskaïa la comparaison des épouses aux « filles de leurs époux⁷⁰⁰ », qu'il trouvait impudique et presque vulgaire. Il était dangereux donc non seulement de chercher les mots afin de nommer l'« innommable » mais de songer à des comparaisons bouleversant la hiérarchie et les rapports matrimoniaux.

Dans le tourbillon de la Révolution et de la guerre civile, Véra perd son mari, se retrouve seule à l'étranger, obligée de gagner sa vie, et poursuit sa quête du bonheur personnel.

Mara, diseuse de bonne aventure, a plusieurs amants mais reste seule et malheureuse :

Мара переворачивалась, потягивалась, толкала и мяла подушку.

Ненависть к телу, над которым она теряла власть, доводила ее до злых, необлегчающих слез.

- Мне тридцать лет. Жизнь уходит. Так нельзя вечно⁷⁰¹...

Si dans le roman *En biais* le désir n'a pas été vraiment évoqué, ni verbalisé, dans *Mara* Gorodetskaïa se transforme en « féministe⁷⁰² » convaincue et essaie de peindre la solitude

⁶⁹⁸ N. Gorodeckaâ, *Neskvornaâ nit'*, dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, *op.cit.*, p. 91-92, p. 93 respectivement.

⁶⁹⁹ « Все отношения просты, как прост тон этой книги. Ни у кого не возникает даже случайной физической близости ». P. Pil'skij, « N. Gorodeckaâ. Neskvornaâ nit' », art.cité, p. 8.

⁷⁰⁰ « “жены... – дочери мужей”. Зачем такая неразборчивость, граничащая с пошлостью? ». N., « Neskvornaâ nit' », art.cité, p. 3.

⁷⁰¹ N. Gorodeckaâ, *Mara*, *op.cit.*, p. 58.

conjugale à laquelle beaucoup de femmes mariées étaient confrontées. Néanmoins il est toujours aussi difficile de chercher les mots pour parler de l'amour physique :

Несомненно говорят – или думают – о тех интимных отношениях, которые вскоре возникнут между ней и Василием Петровичем. В каких выражениях они заговорили о таких вещах? Вероятно, обоим не по себе⁷⁰³.

Nous voyons bien que la question des rapports intimes intéressait les « filles d'émigration », qu'il s'agisse des textes de Kouznetsova, de Berberova, de Bakounina ou de Gorodetskaïa. Simplement, personne n'est allé aussi loin que Bakounina dans l'exploration et la verbalisation du désir féminin et la recherche de ces « expressions » qui dérangent et déstabilisent les lecteurs. Il faudrait dire également que P. Pilski a trouvé dans la phrase « La nuit Liza appartenait à son mari » – une des rares qui renvoient aux rapports intimes – « quelque chose de très jeune, d'inexpérimenté et de naïvement précipité⁷⁰⁴ ». Ce qui dans le contexte de l'article « Le féminin et le fémino-masculin » était considéré plutôt comme un défaut.

A la différence de Véra, face à la solitude et aux turpitudes de la vie, Mara n'a trouvé aucune autre solution que de se suicider. Avec les années, ce type de personnage féminin disparaît ou plus exactement se transforme et évolue au fil des pages écrites par Gorodetskaïa. Le cycle de récits sur la vie de Katia Belosselskaïa, *De la vie de Katia Belosselskaïa*⁷⁰⁵, en est un bon exemple.

Katia se dédouble : elle est à la fois Kiti Belle, « soliste d'un music-hall parisien », – « les ongles des mains et des pieds sont sanguinolents, la tête est teinte de couleur dorée,

⁷⁰² « Сколько их у меня перебивало! Все несчастливы в браке, и, верите ли, свыше сорока процентов понятия не имеют о страсти.

- Ну, слушайте, врут.

- Вам врут, а не мне. У меня плачут. Спросишь: а муж ваш знает об этом? Да нет, как я ему скажу, стыдно. Это наша дикость, русская. Французы на такие положения очень здраво смотрят»; « Не легко ей давалось самоукрощение. Именно потому что все видели в ней человека, а женщину – отстраняли – как раз женское-то ее самолюбие и страдало. Удерживать мужа, оберегать его от вредных страстей было равносильно отказу от личного счастья, переходу на положение друга и сиделки ». *Ibid.*, p. 34, p. 82 respectivement.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁰⁴ « есть что-то очень молодое, неопытное и наивно стремительное... ». P. Pil'skij, « Ženskoe i žensko-mušskoe », art.cité, p. 3.

⁷⁰⁵ Le cycle *Iz Žizni Kati Belosel'skoj* comprend neuf récits qui ont été publiés dans le journal *Vozroždenie* entre 1932 et 1935. Ce cycle a été intitulé par A. Lûbomudrov, commentateur de la première réédition des textes en russe.

sur les tempes – bouclettes sophistiqués⁷⁰⁶ » – et Katioucha Belosselskaia, une fille réservée, sans artifices.

Tout le cycle est construit sur l'opposition des deux visions du monde, deux modes de vie – celui de Kiti avec sa vie parisienne, bruyante et artificielle, avec des chansonnettes divertissantes et celui de Katioucha qui vit à Paris « dans une solitude bruyante », pense aux « déchirantes, passionnantes, sanglotantes mélodies⁷⁰⁷ » russes et cherche une âme sœur. Gorodetskaïa n'est pas du tout séduite par le « style art déco » dont parle Maria Roubins ni par son incarnation féminine – la garçonne⁷⁰⁸. Vitesse, accélération, vie urbaine, vie nocturne, voitures, lumières phosphorescentes des enseignes publicitaires et des music-halls, séduction, désir, ivresse – tout est rejeté par l'auteure. Et son héroïne également choisit la voie de la foi et des recherches spirituelles : Katia Belosselskaia prend le voile et devient religieuse.

Cette problématique spirituelle est également évoquée dans d'autres récits en dehors du cycle, notamment « Le bonheur » (« Schastie », 1932), « Geneviève » (« Zhenevieva » 1933), « Le serment éternel » (« Vechnyj obet », 1933), « La patrie » (« Rodina », 1934). Ainsi que dans l'article consacré à Eve Lavallière, comédienne célèbre qui devint plus tard une religieuse (« De la scène au couvent. La conversion d'Eve Lavallière », 1933).

Geneviève Boisel de Marney, héroïne du récit éponyme, possède tous les attributs d'une femme « art déco » : jeune, riche, belle, indépendante, elle conduit une automobile, mène une vie nocturne entourée de ses innombrables admirateurs, danse, en tortillant des hanches. En lisant cette phrase au tout début du récit – « Parfois elle invitait les garçons à faire un tour en voiture et atteignait sur des routes étroites, tortueuses et glissantes une telle vitesse qu'ils avaient le souffle coupé » – comment ne pas penser à ce tableau de Tamara de Lempicka « Autoportait dans la bugatti verte » (1927). Néanmoins nous pouvons supposer que la belle et jeune Geneviève est en pleine quête spirituelle, et non amoureuse (!), et que, comme sa sœur aînée, elle aussi deviendra une religieuse : « Il n'a pas osé désobéir, et c'est seulement en tournant au coin de la rue qu'il a vu Geneviève retourner vers l'église,

⁷⁰⁶ « солистка из парижского мюзик-холла », « ногти рук и ног кровавые, голова окрашена в золотой цвет, на висках – замысловатые кудерьки ». N. Gorodeckaâ, « Iz žizni Kati Belosel'skoj », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, *op.cit.*, p. 282.

⁷⁰⁷ « в шумном одиночестве », « тяжкие, страстные, плачущие мелодии ». *Ibid.*, p. 293, p. 285 respectivement.

⁷⁰⁸ Voir M. Rubins, *Russkij Monparnas*, *op.cit.*, p. 141-203 (partie III « Literatura ar-deko »).

hésitante et pensive⁷⁰⁹ ». La gaieté et l'insouciance manifestées par Geneviève n'étaient donc qu'un masque camouflant le vide, les doutes et les angoisses.

Dans le récit « La neige » (1933), Monique part avec son frère François pour faire un séjour dans les montagnes, dans une station de ski. En jeune femme libre et émancipée elle « était amoureuse du médecin comme de tous ceux avec qui elle a dansé, de tous ceux que ses yeux heureux et avides croisaient sous les sons de jazz ou sur une pelouse blanche ensoleillée⁷¹⁰ ». Tandis que Monique croit que c'est de cette façon que « les riches demoiselles » se comportent, François lit « le fameux roman anglais, dans lequel de façon persistante et nauséabonde, se relayaient les mots “sexe, sperme, conception”⁷¹¹ ». Le lecteur reconnaît facilement le renvoi au livre de Lawrence *L'amant de lady Chatterley*.

Séduite par un professeur de ski, Monique rentre chez elle, malheureuse et effrayée, et son frère lui répète en ultime consolation et caresse : « Petite sottie, petite sottie⁷¹² ».

Plongée dans la religion et la vie de la paroisse orthodoxe⁷¹³, attirée par les interrogations de la littérature française d'inspiration catholique⁷¹⁴, Gorodetskaïa a trouvé sa réponse à la solitude et aux défis de l'existence dans la spiritualité et dans la foi. Ce n'est donc pas étonnant que la séduction et les plaisirs de la chair aboutissent à une impasse spirituelle et méritent une condamnation morale. Comme nous l'avons vu, elle n'a pas soutenu le travail mené par Bakounina dans *Le Corps* et a prononcé un jugement mi-philosophique, mi-religieux, parlant des « ténèbres du matérialisme » et d'« un pauvre corps humain promis à la vieillesse et à la mort⁷¹⁵ ».

Ainsi, au début des années 30, l'œuvre et la réflexion de Gorodetskaïa subissent-elles un changement radical et se trouvent à l'opposé des recherches de Bakounina. Malgré cela certains critiques, comme E.K., par exemple, en 1935, au moment de son installation en Angleterre, continuent à rattacher ces deux auteures aussi différentes à la catégorie des récits de dame. Il est évident que les critiques n'ont retenu que les deux premiers romans de

⁷⁰⁹ « Он не посмел послушаться и, только сворачивая в боковую улицу, видел, как несмело и задумчиво Женевьева возвратилась в храм ». N. Gorodeckaâ, « Ženev'eva », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva, op.cit.*, p. 437.

⁷¹⁰ « Она была влюблена в доктора, как во всех, с кем она танцевала, во всех, кого под звуки джаза или на белой солнечной лужайке встречали ее счастливые жадные глаза ». N. Gorodeckaâ, « Sneg », dans *Ostrov odinočestva, op.cit.*, p. 431.

⁷¹¹ « богатые барышни », « знаменитый английский роман, где настойчиво и тошнотворно сменялись слова “пол, сперма, зачатие” ». *Ibid.*, p. 431.

⁷¹² « - Дура, дура ». *Ibid.*, p. 432.

⁷¹³ En 1934, Gorodeckaâ traduisit en russe le livre de Lev Gillet *IIsus Nazarânin po dannym istorii* (Paris, 1934).

⁷¹⁴ Voir N. Gorodeckaâ, « Katoličeskaâ literatura », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva, op.cit.*, p. 685-687 ; « Charles Péguy et son œuvre par Nadejda Gorodetskaïa », dans *Le Studio franco-russe 1929-1931, op.cit.*, p. 471-487.

⁷¹⁵ N. Gorodetzky, « Un livre russe », art.cité, p. 6.

l'auteure, dans lesquels, en effet, la quête spirituelle n'était pas vraiment présente, et ont complètement négligé la progression de la pensée de Gorodetskaïa.

Ce n'est pas par hasard que Lubomoudrov analyse son héritage littéraire dans le contexte orthodoxe⁷¹⁶ et suppose qu'elle envisageait peut-être elle-même de devenir une religieuse⁷¹⁷.

En tout cas, toutes ses pensées se dirigeaient vers cet idéal :

А ведь помимо борьбы за существование и писания есть и главное – жизнь вообще, книги, люди, Бог⁷¹⁸;

Но всякому из нас (какими бы общественными делами мы себя не зажимали) пути нашей души важнее всех мировых событий⁷¹⁹;

Служить соседу – можно и нужно. Но без высшего образования это становится не служением, а услугой⁷²⁰;

Тянет к новым сюжетам, к вопросам души и духа, – и просыпается чувство ответственности, без которого поистине трудно мыслить русского писателя⁷²¹.

Pour elle, la littérature n'était qu'un élément de la vie et elle voulait « servir » son prochain, lui être utile, ce qui la prédestinait peut-être à un tout autre métier que celui d'écrivain. Notons en tout cas sa vision traditionnelle du rôle de l'écrivain et de sa haute mission dans la société.

Les deux romans de Gorodetskaïa écrits en russe ne formaient qu'une petite partie de tout ce qui a été fait par cette femme-orchestre plus tard. Outre les récits évoqués rapidement, il serait judicieux de mentionner les deux grands ouvrages écrits en anglais et consacrés aux questions de nature religieuse, philosophique, historique et littéraire – *The Humiliated Christ in Modern Russian Thought* (1938) et *Saint Tikhon Zadonsky Inspirer of*

⁷¹⁶ Voir : A. Lûbomudrov, « Literaturnoe, bogoslovskoe i pedagogičeskoe nasledie N. Gorodeckoj v pravoslavnom kontekste », art. cité ; A. Lûbomudrov, « Problema hristianstva i literatura na zasedaniâh franko-russkoj studii (1929-1931), dans *Hristianstvo i russkaâ literatura. Vzaimodejstvie ètnokul'turnyh i relegiozno-ètičeskikh tradicij v russkoj mysli i literature*, Sankt-Peterburg, Nauka, 2010, p. 440-465.

⁷¹⁷ « В прозе возникает и неоднократно звучит тема пострига. Принятием монашеского образа заканчивается и полная приключений история Кати Белосельской. Очень возможно, что и сама Городецкая примеряла к себе такую будущность ». A. Lûbomudrov, « Nadežda Gorodeckaâ. Očerki žizni i tvorčestva », art.cité, p. 22.

⁷¹⁸ N. Gorodeckaâ, « O sebe » (1934), dans *Nadežda Gorodeckaâ, Ostrov odinočestva, op.cit.*, p. 38.

⁷¹⁹ N. Gorodeckaâ, « So dna pamâti » (1935), dans *Ibid.*, p. 41.

⁷²⁰ N. Gorodeckaâ, lettre à N. Berdâev (1931), dans *Ibid.*, p.741.

⁷²¹ N. Gorodeckaâ, « Kočev'e », dans *Ibid.*, p. 694.

Dostoevsky (1951) ; son article « The Literature of Questions » (1968) analysé précédemment ; et les deux ouvrages pédagogiques destinés aux étudiants anglophones *Lev Tolstoy. Selections* (1959) et *Anton Chekhov. Six stories* (1963).

Dans son ouvrage *The Humiliated Christ*, elle se penchait sur l'analyse des tendances kénotiques⁷²² propres à la culture russe, et affirmait avec E. Soloviev-Andréévitch : « l'idée principale de la littérature russe était religieuse et morale ; elle se basait sur la conception du caractère sacré de la personnalité humaine et de la vie humaine de façon générale⁷²³ ».

Avec les années, Gorodetskaïa est devenue non seulement une penseuse chrétienne et philosophique, mais également une ardente défenseuse du canon et de l'histoire de la littérature russe qui, pour elle, incarnait la « littérature de questions », morales, religieuses, existentielles. De ce point de vue, elle rejoignait la pensée de Boris Zaïtsev qui écrivait :

Литература эмиграции выросла на почве христианской культуры. Для нее слова: Бог, человек, душа, бессмертие – что-то значат. Для нее слова: природа, красота, любовь – тоже есть нечто. Божий мир полон, глубок, трагичен, грозен, иногда непонятен, но он не есть пошлость и не есть плоскость⁷²⁴.

Vingt ans plus tard, parlant de l'œuvre de Tchekhov, Zaïtsev remarquait qu'au cœur de ses préoccupations se trouvait « la vivante âme humaine, très russe, en continuité avec la lignée de la grande littérature russe du XIXe siècle – la plus chrétienne de toutes les littératures du monde⁷²⁵ ».

Ce qui est étonnant, c'est que la Grande littérature russe, « la plus chrétienne de toutes les littératures », n'a gardé aucune trace de ce fidèle hommage qui lui était systématiquement rendu par Gorodetskaïa. Oui, elle travaillait à Oxford et à Liverpool et écrivait en anglais ; oui, à l'époque de l'URSS les œuvres des émigrés ne pouvaient pas être vraiment explorées, ni étudiées ; oui, elle n'était qu'une parmi tant d'autres qui écrivaient, inventaient, traduisaient... En même temps, les premiers jugements critiques, comme les

⁷²² « Hence, meekness, self-abasement, voluntary poverty, humility, obedience, “non-resistance”, acceptance of suffering and death would be the expression of the “kenotic mood” ». N. Gorodezky, *The Humiliated Christ in Modern Russian Thought*, London, Society for promoting Christian knowledge, 1938, p. IX.

⁷²³ « the basic idea of Russian literature was a religious and a moral one ; it was based on the conception of the sanctity of human personality and human life in general ». *Ibid.*, p. X-XI.

⁷²⁴ B. Zajcev, « Dela literaturnye » (1931), dans B. Zajcev, *Dnevnik pisatelâ, op.cit.*, p. 156.

⁷²⁵ « ...живая человеческая душа, очень русская, продолжающая линию великой русской литературы XIX века – христианнейшей из всех литератур мир ». B. Zajcev, « “Творчество из ничего”. Vnov' Čehov », dans B. Zajcev, *Sobranie sočinenij v 5 tomah*, Moskva, Russkaâ kniga, 1999, t.5, p. 494.

clichés, ont la vie dure, et l’auteure de romans de dame ne pouvait absolument pas être au service de la grande littérature russe. Très peu de critiques ont vu que l’héroïne principale avait changé, et sa créatrice avec elle...

II.2.2. *L’impuissance de s’exprimer*

Nadezhda Gorodetskaïa avait une vision critique de son propre travail littéraire. En 1931, elle écrivait à Berdiaev : « Je ne peux tout de même pas considérer l’écriture de livres médiocres comme l’objectif de ma vie⁷²⁶ ». C’est peut-être pour cette raison qu’elle se considérait, à l’instar de l’« écrivain non-écrivain » de Bakounina, non comme un écrivain à part entière, mais plutôt comme un témoin de l’histoire et de la vie des émigrés. D’ailleurs, elle a toujours gardé ce regard critique envers son passé et nommait son travail la « rédaction de petits textes », et dans une lettre destinée à un éditeur anglais, elle remarquait :

Les revues françaises parlent de la fiction que j’ai écrite dans ma première jeunesse. Le regard posé sur ce tas de vieilles affaires me fait penser combien les choses de ma vie étaient sens dessus-dessous. Quand *L’Exil des enfants* paraissait, j’ai eu la possibilité de partir en Angleterre pour faire mes études – et je suis toujours ici⁷²⁷!

Elle ne développe pas sa pensée, mais nous pourrions supposer qu’elle ne voyait dans ses textes littéraires français que les « égarements du cœur et de l’esprit » de la « première jeunesse », travail qui n’a pas été repris à l’âge mûr. En effet, les œuvres écrites en France sont considérées comme un tas de « vieilles affaires » sans aucun rapport avec le travail d’aujourd’hui. De plus, dans cette lettre, Gorodetskaïa jette un regard quelque peu triste et ironique sur toute sa vie, comme si ce n’était pas elle qui décidait de ce qu’il fallait faire : l’expression « tout était sens dessus-dessous dans ma vie », renforcée par la phrase

⁷²⁶ « Ведь не могу же я, в самом деле, считать целью своей жизни писание посредственных книжек ». N. Gorodeckaâ, lettre à N. Berdâev (1931), dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, *op.cit.*, p. 741.

⁷²⁷ « The French [reviews – Y. M.-S.] are on the fiction I wrote in early youth. [...] Looking at this old stuff made me think how upside down were things in my life. For just when *L’exil des enfants* was coming out, I had a chance of going to England to study – and here I still am!». F. Arch. Z. Gorod., boîtes 21-28, document 24(25), lettre à M. Pollinger du 14 novembre 1964. Voir l’annexe n°23, p. 306.

exclamative finale « et je suis toujours ici ! », fait renaître l'image de la navigation sur la mer sans boussole, image utilisée dans son roman *En biais*, pour symboliser la perte des repères et la solitude de l'exil.

Ce n'est pas par hasard que souvent ses personnages qui exercent le métier d'écrivain sont des écrivains ratés, médiocres, qui se cherchent : qu'il s'agisse du personnage du récit « Neurasthénie » (1928), écrivain déchiré et souffrant, celui de « Débris » (1932, « Viouzhine, écrivain d'un âge moyen aux capacités moyennes⁷²⁸ ») ou de ceux du récit « Roman » (1934) dans lequel une jeune femme écrivain savait que « personne ne devinerait son impuissance à exprimer » son « heureuse contemplation ». Elle meurt après avoir écrit une seule phrase : « Je vivais⁷²⁹ ». Même dans le récit « Geneviève », l'ami et le confident de la jeune femme est un étudiant qui « essaie d'écrire lui-même⁷³⁰ ». Bref, ce sont tous des écrivains-amateurs qui pourraient dire avec la narratrice de « Sonetchka » (1935) : « Et comme pour moi la voix humaine compte beaucoup – plus que le visage et les mots eux-mêmes, qui souvent sont imprécis et exprimés avec maladresse – j'ai, veuillez m'en excuser, prêté l'oreille à leur conversation⁷³¹ ».

C'est aussi peut-être pour cette raison que dans ces récits – la narration se fait dans la plupart des cas à la première personne – la narratrice douée des traits biographiques de Gorodetskaïa (une étrangère, une émigrée qui écrit et qui s'appelle parfois « madame Nadia⁷³² ») n'est pas tellement quelqu'un qui écrit une histoire, mais plutôt quelqu'un qui voit une histoire se dérouler, pour la fixer et la décrire après. Ce n'est pas un écrivain, mais plutôt un témoin : « J'étais un témoin involontaire – et très bienveillant – de leur charmant amour »; « Moi, une étrangère, un témoin de hasard, je pensais... »; « Ainsi où que tu ailles la vie nous change en spectateurs des drames et des comédies⁷³³... ». Donc, tout au

⁷²⁸ « Вьюжин, писатель средних лет и средних способностей ». N. Gorodeckaâ, « Oblomki », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva, op.cit.*, p. 390.

⁷²⁹ « никто не угадает ее бессилия выразить », « счастливое созерцание », « Я жила ». N. Gorodeckaâ, « Roman », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva, op.cit.*, p. 527, p. 530 respectivement. A comparer avec l'exclamation du personnage principal du récit « Nevrasteniâ » : « – О чем писать? Если бы я еще сначала был проще, – мне бы о бабушке какой-нибудь рассказывать, о котенке... А это разве можно выразить словами! Историю болезни, и ту вы напишете лучше меня ». *Ibid.*, p. 355.

⁷³⁰ « сам пытается писать ». *Ibid.*, p. 434.

⁷³¹ « И так как для меня голос человеческий значит много, – больше, чем лицо и самые слова, которые часто неточны, неумело выражены, – то каюсь, я прислушалась к их беседе ». N. Gorodeckaâ, « Sonečka », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva, op.cit.*, p. 547 ».

⁷³² « мадам Надя ». N. Gorodeckaâ, « Čužie strasti », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva, op.cit.*, p. 410.

⁷³³ Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva, op.cit.*: « Я была невольной – и очень благожелательной – свидетельницей их прелестной любви » (« Svad'ba » (1933), p. 439) ; « Я, иностранка, случайный свидетель, думала... » (« Na doroge » (1933), p. 483) ; « Так на каждом шагу жизнь делает нас зрителями драм и комедий... » (« Plěnka » (1934), p. 512). A comparer avec d'autres extraits : « Чужой человек, случайный свидетель, я знала, что... » (« Načalo sléz » (1932), p. 403) « нет, наоборот, это величавое

long des années, Gorodetskaïa écoutait et enregistrait la vie des autres afin de conserver des traces de la vie et de la solitude collectives. D'ailleurs, elle a poursuivi ce travail dans une série d'articles consacrée à la vie des émigrés, notamment la vie des femmes : « La femme russe à Paris », « Les filles », « Les étudiants parisiens », « Les étudiants russes », « Le chômage. (La première question de notre vie quotidienne)⁷³⁴ »...

Dans ses textes littéraires, Gorodetskaïa abordait souvent la question de la solitude. Elle était elle-même, dans la vie, seule et solitaire : « Je pensais que tout au long de la vie nous souffrons de la solitude, de l'impossibilité de partager notre expérience intérieure⁷³⁵ ». L'emploi des pronoms personnels à la première personne du pluriel (nous, notre) renvoie à une communauté de gens rongés par le même mal. Le récit « Des lignes » (« Stroki », 1933) rend peut-être le mieux toute la douleur de l'exil et de la solitude ainsi que la difficulté d'écrire. Au moment de son départ en Angleterre, en 1934, elle était considérée comme une auteure de dame, qui chantait les malheurs des femmes. Ce récit démontrera que ses intentions étaient beaucoup plus vastes et plus tragiques.

Ce texte est construit selon le principe de la mise en abyme, et tout n'est qu'un jeu de miroirs. La narratrice s'installe dans un hôtel à Nice et trouve, par hasard, dans un tiroir un journal intime, « journal rimé », tenu et oublié par une femme russe. Elle se met à lire ce journal, dans lequel on entend des voix de poètes les uns inconnus les autres célèbres : Tsvetaeva, Akhmatova, Dante, Byron, Claudel... D'un côté, on est tenté de dire avec les critiques de l'émigration qu'il s'agit encore une fois d'une histoire de femme : un journal intime, histoire d'amour, « amour romantique⁷³⁶ »... En même temps, cette histoire personnelle d'une femme, bien évidemment banale, est portée par la voix des poètes, ce qui transforme une petite histoire romantique en légende épique traversant les siècles.

De plus, la narratrice lit ce journal sur son lit, en face d'une armoire dont la glace lui renvoie son reflet :

незыблемое бытие словно поддерживало меня, давало и мне право выслушать, воспринять, впитать в себя чужое горе, забывая о себе...» (« Čužie strasti » (1932), p. 411) ; « стойкая старая девочка в куцем платье, даже не подозревающая, что кто-то с неуклюжим сочувствием следит за ее жизнью » (« Starost' » (1934), p. 509); « А вблизи нее, рядом, как случайный свидетель, как незнакомый друг, я мучаюсь невозможностью постучать в ее стену, сказать...» (« Sonečka » (1935), p. 549).

⁷³⁴ Voir la section « Očerki » du livre Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, *op.cit.*, p. 577-682.

⁷³⁵ «Я думала о том, что всю жизнь мы страдаем от одиночества, от неразделенности нашего внутреннего опыта ». N. Gorodeckaâ, « So dna pamâti » (1935), dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, *op.cit.*, p.40. A lire également son aveu concernant sa solitude personnelle : « Там, на лесной опушке, в испуге и восторге первой влюбленности я поняла, что путь мой – одинокий путь...» (p. 41); « Семья не удалась. Это все отчасти хорошо » (p. 741).

⁷³⁶ « рифмованный дневник », « романтическая любовь ». N. Gorodeckaâ, « Stroki », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, *op.cit.*, p. 455.

Стоило мне поднять глаза, как я натыкалась на собственное отражение, непривычное для меня. Я прожила свыше года без большого зеркала, к тому же загар и по-новому зачесанные волосы меня изменяли, и я казалась себе не то незнакомкой, не то двойником⁷³⁷.

Ce motif de dédoublement « moi et mon reflet dans le miroir » – je suis une inconnue pour moi-même, *je est un autre* – est bien connu. Il est amplifié ici par le parallélisme qui s’installe entre la narratrice et la diariste : la narratrice devient le double de la diariste, en lisant et en réénonçant son journal intime, dans lequel la diariste a recopié les poèmes en réénonçant la voix des poètes... Cette architecture narrative permet d’instaurer non seulement la comparaison entre la narratrice et la diariste (la narratrice répète en écho les mots du journal « – Solitude, solitude »), mais entre tous les émigrés, errants et solitaires :

Мне казалось, что хожу не я а вы, неизвестная путешественница, и вы, другие одинокие русские которые, ходите по Берлину и Праге и будете ходить по Парижу, по всем странам и городам, которые становятся нашим городом, страной и домом, как только мы вымоемся, отразимся в чужом зеркале и положим на стеклянную полочку зубную щетку и грим, и разрежем французский или английский роман дешевого издания, который потом не жалко выбросить⁷³⁸.

Le parallélisme sentimental réunissant les deux femmes solitaires est englobé par le portait collectif des émigrés, ce qui instaure le procédé de dédoublement à plusieurs niveaux : le reflet dans le miroir est le double de la narratrice (qui joue son rôle d’exilée, porte son masque) ; la narratrice est le double de la diariste (femme qui lit et écrit) ; par l’intermédiaire de la diariste, la narratrice est le double de tous les émigrés. Ce qui débouche sur le fameux constat de Shakespeare « Le monde entier est un théâtre... » et permet de désentimentaliser le discours de Gorodetskaïa.

Il est important de préciser que Gorodetskaïa citait les poèmes de la diariste et, en même temps, construisait son propre discours en s’appuyant sur les textes des autres. Ce

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 453.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 457.

qui, d'une certaine façon, fait apparaître cette « impuissance » de s'exprimer, de trouver les mots justes et précis pour écrire la vie. C'est peut-être pour cette raison qu'elle a décidé de renoncer à l'écriture littéraire et se consacrer entièrement à la recherche et à l'écriture académique.

II.3. Nadezhda Gorodetskaïa et la presse française

En ce qui concerne l'accueil par la critique française, il faut constater qu'une métamorphose s'est produite, comparable à celle qui était réservée à la réception des textes de Bakounina.

Au début des années 1930, Gorodetskaïa travaillait en collaboration étroite avec Vsevolod de Vogt, fondateur du Studio franco-russe. C'est lui qui fut le premier traducteur de ses textes en français, notamment *Les Ailes blanches*, *Neurasthénie*, *Chimère* (la traduction du roman *Mara*). Ensuite, elle a traduit elle-même en français son roman *Les Mains vides* (1931) et a écrit directement en français *L'Exil des enfants* (texte écrit en 1933-1934 et publié en 1936). Voici comment elle expliquait le changement de langue d'écriture :

Заканчиваю роман. Названия еще не выдумала. Герои – третье поколение эмиграции в Париже, те, кому сейчас лет 18-20. Боюсь, что в силу практических условий книга появится сначала по-французски. (Если вообще удастся: кризис в издательствах ужасный). Обидно, вещь чрезвычайно русская, – наша эмигрантская быль⁷³⁹.

Il ne s'agit donc pas du rejet de sa langue maternelle, ni de la volonté d'abandonner définitivement le lectorat russe, mais plutôt de facteurs commerciaux. En effet, comme le remarque Leonid Livak, l'année 1934 fut cruciale pour le monde éditorial en France à cause d'une grande crise économique. Ce qui est encore plus intéressant, c'est le fait que même pendant la période de la crise et malgré les difficultés matérielles, Gorodetskaïa a pu publier

⁷³⁹ N. Gorodeckaâ, « <O sebe> » (<1934>), dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, op.cit., p. 37.

son roman en français, et non en russe. Ce qui atteste non seulement de sa collaboration active avec les éditeurs et de son intégration dans leur réseau, mais également illustre que le travail de la jeune génération et leurs connaissances du milieu littéraire français étaient fort appréciés du monde éditorial en France dans la deuxième moitié des années 1930⁷⁴⁰.

Le roman *L'Exil des enfants* englobe plusieurs récits de Gorodetskaïa écrits et publiés en russe dont « Le début de la vie » (1932), « Un cœur simple » (1933), « Francesca » (1932), « La tendresse » (1931). Le nœud du conflit est l'amitié qui relie Boris et Nina, deux enfants d'émigrés russes, qui choisissent des chemins opposés. Boris devient un « Russ[e] européen[é] », sans « nuance slavophile⁷⁴¹ », il reçoit, non sans fierté, le soutien financier d'une Anglaise, qui veut bien payer ses études, fréquente un ami français, fort distingué, Jean-Louis de Laforé, et ne songe pas au retour en URSS. Tandis que Nina, petite-fille d'un prêtre russe, *batiouchka* Ivan, père Ivan, lié à son pays et à ses champs « par le sang, la chair, le cœur⁷⁴² », n'aime pas les amis de Boris⁷⁴³, et décide de retourner dans son pays d'origine :

Elle ignorait que sa répulsion à l'égard des formes toutes faites venait de son tempérament russe, de sa parfaite santé, de sa vigueur même, et de ce lien du sang – du sang spirituel, pourrait-on dire – qui l'unissait à la partie du monde où se développerait l'expérience d'une vie nouvelle⁷⁴⁴.

Certains critiques français parlaient de la neutralité de la posture de Gorodetskaïa en proclamant qu'elle avait posé le problème « sans en donner la solution⁷⁴⁵ ». Même si elle ne s'est pas prononcée ouvertement sur le chemin à suivre, nous pouvons conclure qu'elle soutenait la voie choisie par Nina. En effet, avec l'attachement spirituel de Nina à sa patrie, renforcé par la passion de son grand-père pour la Russie, avec son goût pour la catastrophe, la perte, la mort, son intérêt prononcé pour la littérature russe⁷⁴⁶ – tous ces éléments font

⁷⁴⁰ Voir L. Livak, « K izučeniû učastiâ russkoj émigracii v intellektual'noj i kul'turnoj žizni mežvoennoj Francii », art.cité, p. 208-210.

⁷⁴¹ N. Gorodetzky, *L'Exil des enfants*, Paris, Desclée de Brouwer, 1936, p. 67.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 145.

⁷⁴³ Les amis de Nina ne se ressemblent pas du tout à ceux de Boris : « Mais ces amis-là ne portaient pas de cravate, étudiaient les langues orientales, fréquentaient parfois la paroisse orthodoxe française ou se rendaient dans les quartiers populaires pour s'entretenir du communisme chrétien avec la jeunesse de Belleville ». *Ibid.*, p. 91.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁴⁵ P.M., « Romans », dans *La Revue bleue*, 1936, 20 juin, p. 429.

⁷⁴⁶ En décrivant les méditations de Nina sur un des poèmes de Puškin, le narrateur précise : « N'est-ce pas le trait le plus russe de Nina, cette attente amoureuse de la catastrophe et de l'immortalité qui en sera le fruit ? »,

partie de l'engagement spirituel de Gorodetskaïa elle-même. Nous ne pouvons pas affirmer qu'elle aussi voulait retourner en URSS, mais nous pouvons dire qu'elle inscrit ce geste dans l'histoire de la culture et de la littérature russe : à commencer par le titre d'un des chapitres « A Moscou ! A Moscou ! » et jusqu'aux tendances kénotiques, qui occuperont toutes ses pensées pendant les longues années d'étude et de travail en Angleterre :

Elle [Nina – Y.M.-S.] ignorait le temps qui s'écoula ainsi. Dans cet intervalle, elle perçut tout ce qu'on aurait pu nommer les jours ouvrables du sacrifice. Car ils existent ces jours ouvrables du sacrifice, comme existent les jours ouvrables de la sainteté. C'est en ceux-ci que réside toute force véritable : ce n'est plus l'image posthume entourée d'un nimbe étincelant, mais c'est la sueur du travail quotidien, ce sont les genoux couverts de durillons, traces de la prière nocturne, et c'est ignorée de tous, la répression des révoltes intimes⁷⁴⁷.

Vers la fin du roman le mot « sacrifice » est répété à plusieurs reprises, c'est également le mot qui conclut le roman, en mettant l'accent sur « le sacrifice insensé d'une jeune fille⁷⁴⁸ ».

Ainsi, une fois de plus, Gorodetskaïa fait-elle preuve de son attachement profond aux grandes valeurs de la littérature russe, à ce qu'elle appellera plus tard la « littérature de questions » : problèmes existentiels, religion et foi, engagement, responsabilité, sacrifice. Cette réflexion est également appuyée par les grands classiques russes, tels Pouchkine ou Tchekhov. Quant à Nina, héroïne principale du roman, elle perpétue la galerie des personnages féminins idéalisés. Remarquons qu'elle cherchait le soutien de Boris, lui faisait confiance et voulait partir en URSS avec lui. Or Boris n'a même pas eu le courage d'avouer à Nina « qu'il n'était jamais allé à l'ambassade⁷⁴⁹ » pour demander un visa soviétique.

Ce roman nous fournit un indice supplémentaire quant à la nature du travail littéraire de Gorodetskaïa : elle ne peut pas porter cette étiquette de « romancière de dame », car elle éprouve le besoin de perpétuer les valeurs traditionnelles propres à la culture russe, travail qu'elle accomplira en Angleterre.

(p. 179). Voir également le passage qui décrit l'envoûtement de Nina par le mot « guibel »: « Nina, de plus, était hantée par la Russie. Il lui arrivait de tomber amoureuse de tel ou tel mot russe. A un moment donné, c'était le mot "guibel", qui signifie perte, désastre, ruine », (p. 178-179).

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 280.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 296.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 262.

Quant à la réception de l'œuvre de Gorodetskaïa par la critique française, il faut dire que l'accueil réservé à ses textes était très favorable. La critique a élaboré deux grands schémas de lecture de ses romans (*Les Mains vides*, *L'Exil des enfants*). La première lecture se nourrissait de la rencontre entre l'identité et l'altérité : entre les « logiques cartésiennes⁷⁵⁰ » et les « consciences slaves⁷⁵¹ », la « race slave », « cette autre tradition classique de l'Orient⁷⁵² », « cette terre lointaine⁷⁵³ ». Ce qui, comme dans le cas de Bakounina, débouchait assez souvent sur l'affirmation des traits de caractère typiquement russes comme l'orgueil et la fierté : « L'orgueil national, si puissant chez le Russe, vient s'allier chez eux à la fierté du pauvre hérissé contre des humiliations trop fréquentes⁷⁵⁴ ». Ou encore sur le « conflit entre les deux forces russes : la "mission" et la "perte"⁷⁵⁵ ».

La deuxième lecture, étroitement liée à la première, est plus sensible à « un étrange charme », aux « images neuves⁷⁵⁶ », à une « imagination dostoïevskienne⁷⁵⁷ » amplifiée par « l'exquise justesse d'un Tchekhov⁷⁵⁸ ».

En même temps, la « simplicité » du style, tant reprochée à Gorodetskaïa par la critique russe, a été perçue par les lecteurs français comme une qualité indéniable : « La simplicité : tel est peut-être le don majeur de Madame Gorodetzky, mais une simplicité pleine de lumière et de nuances⁷⁵⁹ ». L'auteur de l'article, Jean-Pierre Maxence, va même plus loin et voit dans cette simplicité une sorte de remède contre l'ornementation stylistique des romans de femme : « Nous sommes loin de l'accent fragile d'une littérature féminine trop jolie pour être puissante⁷⁶⁰ ».

Ce qui est très intéressant, c'est que l'accueil enthousiaste du travail de Gorodetskaïa était motivé non seulement par la découverte de l'altérité, d'un pays lointain, mais provoqué également par les qualités purement stylistiques de son œuvre. Comme nous l'avons déjà vu plus haut, certains critiques français comparaient les textes de Gorodetskaïa

⁷⁵⁰ « Les livres. *L'Exil des enfants* », dans *Sept*, avril 1936, p. 12.

⁷⁵¹ R. Lalou, « *L'exil des enfants* par Nadejda Gorodetzky », dans *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 1936, 17 octobre, p. 5.

⁷⁵² R.V., « Les livres », dans *Réaction*, janvier-février 1932, n°8-9, p. 55, p. 56 respectivement.

⁷⁵³ C. Mauriac, « La Russie intérieure. Nadejda Gorodetzky », dans *Le Jour*, 1936, n°201, p. 2.

⁷⁵⁴ J.N. « Quelques livres sur la Russie », dans *Russie et chrétienté*, 1936, t.III, p. 108.

⁷⁵⁵ A. Lebois, « *L'Exil des enfants* », dans *Nouvelle revue critique*, 1936, n°95, p. 473.

⁷⁵⁶ R.V., « Les livres », art.cité, p. 56.

⁷⁵⁷ « Les livres. *L'Exil des enfants* », art.cité, p. 12.

⁷⁵⁸ J.-P. Maxence, « Les livres de la semaine », dans *Gringoire*, 1936, n°411, p. 4.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 4. A comparer avec les affirmations suivantes : « Le livre de Madame Gorodetzky est empreint des qualités qui nous semblent essentielles : la sensibilité et la simplicité » (*Réaction*, p. 56).

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 4.

à ceux de Dostoïevski, Tchekhov et Pouchkine⁷⁶¹ en l’inscrivant ainsi dans la grande tradition de la littérature russe. Tandis que d’autres dressaient des parallèles avec la littérature européenne, en mentionnant les œuvres de Georges Bernanos⁷⁶² et de Charles Péguy, celles de Vicki Baum, Virginia Woolf et Catherine Mansfield⁷⁶³, ainsi que celles de Mary Webb⁷⁶⁴ et de Rosamond Lehman⁷⁶⁵.

Même si cette lecture était très hétérogène, et parfois plus intuitive que bien argumentée, elle sortait les textes de Gorodetskaïa du carcan du canon littéraire russe et de la seule voie de lecture possible. Comme dans le cas de Bakounina, son œuvre française s’ouvrait à une multitude de lectures possibles. Qui étaient de plus, dans la plupart des cas, très encourageantes, se trouvant à l’opposé des jugements de nombreux critiques russes.

Nous comprenons mieux ce regret d’Irina Odoevtseva qui disait : « Je ne me suis pas mise à écrire en français. Gueorgui Ivanov s’est opposé à cela – qu’un écrivain russe n’écrive pas en russe ? Il concevait cela comme une sorte de trahison. Je l’ai écouté, même si à l’époque je le regrettais⁷⁶⁶ ». Nous pouvons supposer qu’Odoevtseva, qui connaissait bien la structure hiérarchique du monde littéraire de l’émigration, aspirait non seulement à la publication de ses textes, comme c’était le cas de Gorodetskaïa, mais aussi à une autre évaluation et interprétation possible. Comme nous l’apprend Maria Roubins, la traduction en anglais de son *Ange de la mort* a connu un véritable succès et a obtenu des échos très flatteurs de la part des critiques anglais et américains⁷⁶⁷.

La fabrique du roman *La Jeunesse rouge d’Inna* est à ce titre riche d’enseignements. Elle met en avant deux auteures, Elena Izvolskaïa et Anna Kachina-Evreïnova, et témoigne ouvertement de cette volonté des « jeunes » écrivains russes de s’affirmer dans le milieu littéraire français, et de partir à la conquête de la capitale. La correspondance issue de

⁷⁶¹ « Ce beau roman vaut par [...] les lueurs des poèmes de Pouchkine ». A. Lebois, « *L’Exil des enfants* », art.cité, p. 473.

⁷⁶² « un Bernanos sans éloquence, humblement et magnifiquement simplifié » (*Gringoire*, p. 4) ;

⁷⁶³ « Ce beau roman vaut [...] par la pureté d’une langue apprise dans Péguy et qu’on jurerait maternelle; par l’art de récit à la Vicki Baum [...]; par un sens de l’enfance et des adolescences, qui pose Madame Gorodetzky non loin des Virginia Woolf et des Mansfield » (*Nouvelle revue critique*, p. 473).

⁷⁶⁴ « Aux meilleurs pages, l’art de Madame Gorodetzky nous fait penser – compte tenu des différences de climat – au magnifique « Sarn » de Mme Mary Webb » (*Réaction*, p. 56).

⁷⁶⁵ Voir la comparaison entre Gorodeckaâ et le travail des romancières anglaises, Lehman et Mansfield, dans l’article cité de J.-P. Maxence (*Gringoire*, p. 4).

⁷⁶⁶ « Но я не стала писать по-французски. Георгий Иванов воспротивился этому – чтобы русский писатель писал не по-русски? Он считал это чем-то вроде измены. Я послушалась его, хотя тогда я и жалела об этом ». I. Odoevseva, *Na beregah Nevy*, op.cit., p. 286.

⁷⁶⁷ Voir « Iz otklikov anglijskoj i amerikanskoj pressy na anglijskij perevod romana “Angel smerti”, dans Irina Odoevtseva, *Zerkalo. Izbrannaâ proza*, op.cit., p. 629-630.

documents d'archive inédits entre ces deux protagonistes nous permet de comprendre la coulisse, les préparatifs, les préméditations orchestrées pour séduire le public français.

II.4. Partir à la conquête de Paris

Nous aimerions nous pencher sur l'analyse de l'héritage littéraire des deux auteures plus ou moins oubliées aujourd'hui : il s'agit d'Elena Izvolskaïa et d'Anna Kachina-Evreïnova. *La Jeunesse rouge d'Inna* (1928), roman écrit par ces deux femmes, est un livre sur la révolution bolchévique et les conséquences de cet événement. Il s'agit donc d'un témoignage littéraire qui révèle certains aspects de la vie post-révolutionnaire.

Ce qui nous intéresse le plus dans cette collaboration littéraire, ce sont les mobiles qui ont poussé les deux femmes à travailler ensemble ; c'est aussi la question de comment écrire sur la révolution et ses conséquences afin de séduire le public français. Car ce texte a été écrit en français et s'adressait tout d'abord au lectorat français. Les deux auteures n'avaient aucune intention de publier ce texte en russe. Ainsi, souhaitons-nous aborder la question de l'élaboration des stratégies d'écriture pour la conquête des lecteurs français.

Elena Izvolskaïa (1896-1975) fut la fille d'Alexandre Izvolski, ministre des affaires étrangères sous Nicolas II et ambassadeur russe à Paris (1910-1917). Avant et après la Révolution, Izvolskaïa était à Paris avec ses parents, elle ne connut donc pas la tempête révolutionnaire, ni la réalité soviétique. Afin de préciser le métier qu'elle exerçait, nous pourrions dire qu'elle était une traductrice, une essayiste, une journaliste. Elle avait également des activités littéraires. Izvolskaïa collabora à la création du roman *Les Rois aveugles* (1925) de Joseph Kessel, en lui fournissant de précieux documents historiques⁷⁶⁸. Elle traduisit également – et plus précisément : récrivit – en français le roman *La Jeunesse rouge d'Inna* rédigé en russe par son amie Anna Kachina-Evreïnova.

Anna Kachina-Evreïnova (1899-1981) fut actrice, et l'épouse de Nicolas Evreïnov, dramaturge, théoricien et historien du théâtre. Outre *La Jeunesse rouge d'Inna*, Anna

⁷⁶⁸ Cette collaboration a suscité l'intérêt de la critique littéraire française. Voir notamment *Le Figaro* du 19 juin 1925 (article d'Henri de Régner), le journal *Candide* du 25 juin 1925 (article de Marie de Heredia signé « Gérard d'Houville »), *L'Ere nouvelle* du 26 juin 1925 (article de Pierre Bonardi). Pour la liste complète des comptes rendus critiques se référer à : Léonid, Livak, *Russian émigrés in the intellectual and literary life of interwar France : a bibliographical essay*, op.cit., p. 160.

Kachina signa également un livre sur Fiodor Dostoïevski intitulé *Le Sous-sol d'un génie. Etude psycho-analytique sur Dostoïevsky* (1923), et le roman *Je veux concevoir* (1930) écrit en français. Les Evreïnov quittèrent définitivement la Russie soviétique en 1925⁷⁶⁹.

En ce qui concerne les étapes du travail liées à la création du roman *La Jeunesse rouge d'Inna*, la plupart du temps Izvolskaïa et Kachina travaillaient par correspondance : les lettres commencent à circuler entre Pau (ville où vivait Izvolskaïa), Paris et, plus tard, New-York et d'autres villes américaines (itinéraire des Evreïnov) dès la fin de l'année 1925⁷⁷⁰. Du moins c'est ce qui nous reste comme trace de cette fructueuse collaboration conservée aux Archives d'Etat de Russie d'art et de littérature (Moscou). Il est important de préciser que les deux premiers dossiers sont presque entièrement consacrés au processus de l'invention et de la rédaction de ce roman. En 1926, le futur éditeur du roman, les Editions de France, a formulé un avis défavorable à la publication du roman⁷⁷¹. En janvier 1927, les deux femmes se sont réunies à Pau pour la réécriture de certains chapitres et passages ; le roman a été publié au cours du printemps 1927 par la *Revue de France*⁷⁷² et il a paru définitivement en format livre en 1928.

Il nous paraît important d'insister sur le fait que la correspondance entre ces deux femmes (plus précisément les lettres d'Elena Izvolskaïa adressés à Anna Kachina), ainsi que leurs réflexions en vue de l'écriture et de la production du roman – Kachina envoyait à Izvolskaïa des extraits en russe, et celle-ci les récrivait en français – sont plus intéressantes que le roman lui-même, qu'on peut qualifier sans hésiter d'échec.

L'action du roman se déroule dans les années 1919-1920 ; le roman raconte la « jeunesse rouge » d'Inna, une jeune orpheline et élève de l'ex-Institution des jeunes filles nobles, qui tombe amoureuse d'un commissaire rouge, se fait avorter et, après toute une

⁷⁶⁹ A. Kachina-Evreïnova décrit brièvement ce départ dans son livre *N.N. Evreïnov v mirovom teatre XX veka* (Paris, Editeurs réunis, 1964).

⁷⁷⁰ Le premier dossier, dont nous disposons, couvre la période qui va du 26 novembre 1925 au 30 décembre 1926. RGALI, f.982 Evreïnov, cat.1, d.406. En tout, il existe six dossiers (n°406-n°410) contenant uniquement les lettres d'Izvolskaïa adressées à Kašina. Cette correspondance s'étale sur de nombreuses années (1925-1953).

⁷⁷¹ La correspondance ne nous permet pas de cerner avec exactitude la nature des corrections demandées. Néanmoins nous pourrions supposer qu'il s'agissait, par exemple, de la réécriture des scènes d'introduction (pour mettre en relief davantage le personnage d'Inna), ainsi que du développement plus éloquent et pittoresque du flirt des commissaires rouges avec Inna. Le roman attendu par l'éditeur semblait être moins descriptif que narratif, l'essentiel étant de créer une belle intrigue amoureuse avec des personnages hauts en couleur plutôt que de peindre l'ambiance de la vie à Petrograd de façon générale.

⁷⁷² «Он просто написал, что роман принят в Revue de France и les Editions de France. Это великолепно, так как для Revue я даже не просила!». F.982, cat.1, d.407, p. 34. Il s'agit d'Horace de Carbuccia, fondateur de la *Revue de France* et directeur des Editions de France. Cette lettre date du mois d'avril 1927. H. de Carbuccia est connu comme un nationaliste, anti-communiste, collaborateur. Il a fondé également l'hebdomadaire politique et littéraire *Gringoire* (1928).

série d'épreuves, retrouve son séducteur, avec qui elle pourrait finalement recommencer une nouvelle vie.

Le roman présente une narration traditionnelle à la troisième personne, avec, dans la plupart des cas, un narrateur omniscient et la focalisation zéro. Le narrateur donne une vue complète sur l'histoire et les pensées de ses personnages : le changement d'instance énonciative est systématiquement marqué par l'emploi du tiret ou du deux-points et des verbes appropriés. C'est sans doute l'angle de vue adopté qui fait la singularité de ce roman : il s'agit d'un regard féminin porté sur ce bouleversement historique majeur. Izvolskaïa et Kachina mettent l'accent sur les rapports hommes/femmes et l'émancipation des sexes, en montrant qu'il ne reste plus rien des relations amoureuses d'autrefois. C'est donc ce « matériau sensationnel »⁷⁷³, relatif à la facette sentimentale de la vie soviétique, qui était mis en avant par nos protagonistes littéraires.

D'ailleurs, c'est exactement cette facette qui a été mise en avant par les éditeurs français, qui évoquaient cette période :

où les vainqueurs, persuadés qu'ils étaient des Titans, voulaient recommencer la Création, forger l'Amour et le Mariage sur l'enclume rouge. Le roman a donc la valeur d'un document et même d'un document unique, puisqu'il est le journal, tenu par une jeune femme, d'une révolution sentimentale, et d'une révolution qui a échoué⁷⁷⁴.

En tout cas, les changements dans la vie sentimentale en Russie soviétique suscitaient une certaine curiosité des Français : « Le sujet du roman ne manque pas d'intérêt, ne fût-ce qu'à cause de la nouveauté »⁷⁷⁵. C'est exactement cette cible que nos protagonistes voulaient atteindre, et c'est aussi pour cette raison qu'elles voulaient travailler ensemble : Kachina avait besoin de l'expérience et du réseau français de son amie, tandis qu'Izvolskaïa, qui n'avait pas connu la réalité soviétique, avait besoin de renseignements sur ce sujet.

Elena Izvolskaïa et Anna Kachina ont essayé de rendre cette nouvelle vision de l'amour et des rapports entre les sexes en opposant aux « soupirs, larmes, rêvasseries au

⁷⁷³ « сенсационный материал ». *Ibid.*, p. 44.

⁷⁷⁴ « L'Actualité littéraire », dans *Revue de France*, 1928, 15 juin, p. 717-718.

⁷⁷⁵ J. Legras, « Bibliographie », dans *Le Monde slave*, 1928, VIII, p. 314. A comparer avec la phrase employée par le critique de la *Revue de France* (1928, 15 juin, p. 718) : « On peut croire que le livre sera lu avec une extrême curiosité, puisqu'il est à peu près le seul, comme disent les érudits, qui traite de "la matière", et qu'il sera ardemment discuté, puisqu'il renverse une idole parmi les dieux rouges ».

clair de lune⁷⁷⁶ » un amour charnel et quelque peu bestial⁷⁷⁷ ; un mariage qui fait penser plutôt à un contrat d'affaires⁷⁷⁸ ; une « longue déclaration d'amour parsemée de citations de Lénine et même de Marx⁷⁷⁹ ».

Ces réflexions visaient les articles et les romans d'Alexandra Kollontaï, engagée dans le « féminisme », comme nous le dirions aujourd'hui, désireuse de libérer les femmes du lourd poids qu'elles portaient. La scène de la séduction d'Inna est décrite dans le chapitre portant le titre « La loi de la ruche », qui est une allusion au roman de Kollontaï *L'Amour des abeilles ouvrières* (1923). Dans le texte dactylographié conservé au RGALI, ce même chapitre s'intitulait au début « La loi de la Jungle »⁷⁸⁰. Ce titre en dit long sur l'attitude des deux auteures envers les théories de Kollontaï. Izvolskaïa en parle d'ailleurs dans ses lettres : « Qu'y a-t-il de nouveau en Russie ? Toutes sortes de théories sur le sexe, Kollontaï, le communisme de l'amour et des bêtises de ce genre !⁷⁸¹ ». Ou encore : « Je lis un roman de Kollontaï – c'est vulgaire, mais le matériau est vraiment très riche, surtout, par exemple, pour le début de la vie commune d'Inna et de Razvitchev⁷⁸² ».

Pour nos deux auteures, c'est le Komsomol qui incarnait le mal absolu, l'esprit libertin et débauché qui englobait les jeunes filles russes : « Ici on peut présenter un tableau sur le vif de la jeunesse. Inna, contaminée par l'«esprit de komsomol», se donne à lui d'autant plus facilement ». Ou encore : « Je pense beaucoup au Komsomol. C'est *indispensable*, à présent les journaux anglais en parlent beaucoup⁷⁸³ ».

Comme nous l'avons déjà dit, Elena Izvolskaïa n'a pas vécu les événements révolutionnaires en Russie, elle ne connaissait pas du tout les mœurs, ni la réalité

⁷⁷⁶ H. Iswolsky, A. Kachina, *La Jeunesse rouge d'Inna*, Paris, éd. de France, 1928, p. 219.

⁷⁷⁷ « - Finies, les amours bourgeoises, reprenait Razveev, en s'étirant avec béatitude : finis, la psychologie, le fatras sentimental, l'idéologie dévergondée, dont on remplit les livres. L'amour est un acte que nous impose notre organisme. Notre devoir est de lui obéir ... ». *Ibid.*, p. 127.

⁷⁷⁸ « Le mot de "brave fille" fit sourire Inna.

- C'est drôle, dit-elle : tu m'offres le mariage comme un contrat d'affaires. Et l'amour ? qu'en fais-tu ?

- L'amour ?

Razveev devint songeur.

- Je ne sais pas au juste ce que c'est que l'amour. Je voudrais que tu sois toujours auprès de moi, et que tu sois heureuse. Oui, je voudrais que tu sois ma compagne. Pour le reste...je ne sais pas. Les soupirs, les larmes, les rêvasseries au clair de lune, ce n'est pas mon affaire. La guerre, la révolution ont balayé tout ça ». *Ibid.*, p. 219.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁷⁸⁰ F.928, cat.1, d.406, p. 76.

⁷⁸¹ « Что же есть нового в России? Это всякие половые теории, Коллонтай, коммунизм любви, и тому подобная чепуха! ». F.928, cat.1, d.406, p. 35.

⁷⁸² « Читаю роман Коллонтай – это пошлость, но богатейший материал, например, для начала совместной жизни Инны и Развичева ». F.928, cat.1, d.408, p. 29. Au début, le nom du personnage principal était bien Razvitchev et non Razveev.

⁷⁸³ « Тут можно дать стихийную картину молодежи. Инна, зараженная "комсомольским духом", тем более легко отдается Развичеву » ; « Я очень думаю о Комсомоле. Это *необходимо*, и сейчас в английских газетах усиленно об этом пишут ». F.928, cat.1, d.406, p. 58, p. 45 respectivement.

soviétique. Elle travaillait plutôt instinctivement en lisant la presse internationale, en interrogeant les émigrés russes installés en France, en demandant à Anna Kachina de lui fournir le plus de détails pittoresques possibles sur la vie de tous les jours en Russie soviétique⁷⁸⁴. Autrement dit, elle essayait de capter l'air du temps, d'être dans le vent, de choisir les thèmes et sujets à la mode, pertinents. C'est pour cette raison qu'Izvol'skaïa faisait référence à la presse anglaise : elle voulait absolument suivre l'actualité et étonner les lecteurs français par la « monstruosité » des mœurs soviétiques. Donc, le processus de création de ce roman ressemble à un montage quelque peu artificiel et hétérogène de plusieurs éléments : sujet, personnages, style.

« Vous verrez bien “Nous, allons conquérir Paris !!!”⁷⁸⁵ », cette devise inventée par Izvol'skaïa témoigne de l'énergie créatrice, du désir de produire quelque chose d'intéressant, de dire quelque chose de nouveau. Ce n'est pas seulement les trois points d'exclamation qui traduisent cet élan, mais aussi la virgule qui sépare, de façon fantaisiste et incongrue, le sujet du prédicat : la virgule introduit un effet pausal et accentue davantage le verbe *conquérir*, qui résonne comme une forme d'impératif.

Izvol'skaïa et Kachina voulaient écrire un roman « de choc » – « souvenez-vous que nous écrivons un roman “de choc” »⁷⁸⁶ – au niveau du contenu (travail avec « le matériau sensationnel ») et au niveau du système des personnages (spécifiquement soviétiques, engendrés par le monde nouveau).

Pour le système des personnages, les auteures avaient plusieurs sources d'inspiration. Un des modèles à suivre était la jeune Christine-Alberte, « d'un type actif »⁷⁸⁷, du roman d'Herbert Wells *Le Père de Christine-Alberte* : « Christine-Alberte est plongée dans une vague communiste en Angleterre – assez détachée des traditions familiales et religieuses, de la morale et de toute espèce d'instances régulatrices »⁷⁸⁸.

Ce qui encourage ici nos auteures, c'est le fait qu'un écrivain connu relie ensemble les conditions historico-sociales, les idées politiques et une libération à la fois sexuelle et morale vécue par une jeune femme. Ce n'est pas par hasard qu'Elena Izvol'skaïa, qui appartenait en même temps au monde européen et à la Russie « blanche » d'autrefois, notait

⁷⁸⁴ «Кроме того, когда я буду в Париже, устрой interview с Вашей сестрой, так как мне *необходимы* яркие бытовые подробности, и их у Вас часто не хватает, все по той же причине – недостаток времени». F.928, cat.1, d.406, p. 38.

⁷⁸⁵ «Вот увидите “Мы, покори́м Париж!!!” ». *Ibid.*, p. 50.

⁷⁸⁶ « Помните, что мы пишем “ударный” роман ». *Ibid.*, p. 27.

⁷⁸⁷ H. Wells, *Le Père de Christine-Alberte*, Paris, Albin Michel, 1939, p. 34.

⁷⁸⁸ « Кристина Альберта переживает коммунистическую волну в Англии – вполне раскрепощена от семейных и религиозных традиций, от морали и вообще от каких-либо задерживающих центров ». F.928, cat.1, d.406, p. 14.

avec ironie dans une de ses lettres : « Pour nous, les vieux bourgeois, elle est d'un *type extrêmement saisissant* »⁷⁸⁹.

A monde nouveau – acteurs nouveaux ! Telle était la logique de Nicolaï Evreïnov qui suggérait à nos deux protagonistes que : « Inna doit dire quelque chose de nouveau, pas de scènes d'amour, pas de tendresse alanguie, il n'y a pas, il n'y aura pas et ne peut pas y avoir de place pour cela dans sa vie. Elle est toute faite de réalité »⁷⁹⁰.

Et c'est cette nouvelle « réalité » qu'Izvolskaïa et Kachina voulaient reproduire, remplir de vie pour des lecteurs français. Une des caractéristiques principales de cette nouvelle vie, d'après nos auteures, étaient l'agitation et le dynamisme⁷⁹¹, c'est pour cette raison qu'Izvolskaïa évoque la dichotomie *poétique* (nous pourrions ajouter : romantique, appartenant au passé) / *dynamique* (soviétique, moderne) en parlant d'Inna : « Elle n'est pas poétique, au vieux sens du mot, mais dynamique, comme les poèmes de Pasternak »⁷⁹². Cette caractéristique, *dynamique*, n'appartient pas non plus complètement à l'imaginaire créatif d'Izvolskaïa : elle fait référence à l'article de Konstantin Motchoulski sur Pasternak intitulé « Sur la dynamique du vers »⁷⁹³.

Quant au « dynamisme » de Razveev, le séducteur d'Inna, il incarnait le *jeune premier* à la soviétique : « Cela doit être (pour Razvitchev) une espèce de théorie de Kollontaï sur le rapprochement des sexes au nom de la commune »⁷⁹⁴.

Comme nous pouvons le voir, Izvolskaïa et Kachina cherchaient des appuis pour ancrer Inna et Razveev dans la « réalité » soviétique. Les deux auteures ont choisi comme point de repère un ensemble bien hétéroclite constitué d'écrits de Kollontaï, enrichi par l'effet esthétique produit par la poésie de Pasternak, l'expérience de travail en Russie « rouge » d'Evreïnov et l'influence d'Herbert Wells.

En ce qui concerne leur manière d'écrire, la construction d'ensemble et la facette générique, ici aussi, Izvolskaïa et Kachina avaient des modèles à suivre. C'est la prière d'insérer (1928) conservée au RGALI qui nous informe de l'aboutissement de leur projet :

⁷⁸⁹ « Для нас, старых буржуев, она [Inna – Y.MS] поразительно яркий тип ». *Ibid.*, p. 68.

⁷⁹⁰ « Инна должна сказать нечто новое, ни любовных сцен, ни томных умилений, в ее жизни нет и не будет и не может быть. Она вся соткана из реальности ». *Ibid.*, p. 14.

⁷⁹¹ « Она [Inna – Y.MS] динамична, активна, беспокойна, как беспокойна современная жизнь ». *Ibid.*, p. 14.

⁷⁹² « Она не поэтична в старом смысле этого слова, а динамична, как стихи Пастернака ». *Ibid.*, p. 14-15.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁹⁴ « Это должно быть (со стороны Развичева) нечто вроде теории Коллонтай о сближении полов во имя коммуны ». *Ibid.*, p. 27.

*La Jeunesse rouge d'Inna Gorskaia*⁷⁹⁵ est un *témoignage*. Il nous a été apporté par un être jeune, absolument sincère, qui non seulement a vu cette école rouge, mais qui y a vécu. [...] Cette analyse, c'est l'un des auteurs qui l'a fournie, ayant elle aussi approché ces milieux des écoles rouges, les ayant observés avec angoisse et déchirement. Car elle a vu, elle aussi, se dérouler le grand drame de 1917-1920. [...] Enfin, sa collaboratrice a cherché à mettre à la portée du public français ce précieux *document humain*, encore tout palpitant de vie tragique. C'est ainsi que nous avons réussi à donner quelque chose de plus qu'un *reportage* – un *roman de mœurs*, qui malgré certaines transpositions demeure un *tableau rigoureusement exact*⁷⁹⁶.

Si nous lisons attentivement la prière d'insérer, nous pouvons en conclure que *La Jeunesse rouge d'Inna* est un texte bicéphale, à la fois documentaire et fictionnel. Autrement dit, il s'agit d'un roman de mœurs, mais qui aurait le statut et la valeur d'un témoignage. Comme le système des personnages, ce roman de mœurs s'appuie sur les manières d'écrire et des théories de création appartenant aux autres. Pour son côté romanesque, Izvolskaïa et Kachina ont repris les méthodes de travail de Joseph Kessel (*romancer*) et de Nicolaï Evreïnov (*théâtraliser*):

Все полученное от Вас из Америки, я буду переводить усиленно. Но приходится не только переводить, но и адаптировать и иногда развивать. То что мой сотрудник Кессель называл «romancer», так как часто живое и выпуклое по русски выходит мертво и плоско по французски⁷⁹⁷;

ou encore:

Зато я развила и удлинила разговор – офицеров – и опять стилизовала, театрализовала. [...] Я помню: Кессель также поступал с моим материалом. Я у него научилась, и книга удалась⁷⁹⁸.

⁷⁹⁵ Le Nom et le prénom ont été écrits à la main sur ce tapuscrit.

⁷⁹⁶ F.982, cat.1, d.408, p. 15-16. C'est nous qui soulignons.

⁷⁹⁷ F.928, cat.1, d.406, p. 25.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 36. C'est nous qui soulignons.

Ces deux stratégies d'écriture, la « romancisation » ainsi que la théâtralisation – « « théâtralisation » captivante »⁷⁹⁹ – servaient à la reconstitution de l'ambiance, plantaient le décor, fournissaient les détails précis et éloquents quant à la vie soviétique en Russie rouge.

Pour son côté documentaire, factuel, Izvolskaïa et Kachina tenaient aux genres de témoignage, document humain et reportage. Il existe néanmoins une tension entre le caractère réfléchi, construit des personnages, entre les stratégies d'écriture bien précises et cette envie de témoigner, de donner une description fidèle de la vie en Russie soviétique. Pourquoi les deux auteures ont-elles opté pour cette voie ? En effet, cet être « jeune, absolument sincère », dont parle la prière d'insérer, ainsi que le compte rendu publié dans la *Revue de France*⁸⁰⁰, n'apparaît jamais dans la correspondance d'Izvolskaïa, il ne s'agit à aucun moment du « journal » tenu par une jeune femme. Bien au contraire, les lettres d'Izvolskaïa à Kachina témoignent, à plusieurs reprises, du manque de faits précis concernant la description de la vie soviétique :

Я признаюсь, очень боюсь второй части. Если бы вы согласились, мы могли бы дать массу подробностей о военном коммунизме, о жизни театров, о ваших воспоминаниях. – Все это может составить само по себе прекрасный роман, цельный и интересный. [...] Я говорю, что боюсь второй части, потому что ее не чувствую, и до сих пор не очень ясно понимаю современный советский быт⁸⁰¹.

Probablement ce « journal » n'a jamais existé ou du moins ne pouvait pas fournir de renseignements précieux. Donc, tout était à construire. Afin de toucher le public français et « conquérir Paris », Izvolskaïa adopte des stratégies qui ont déjà porté leurs fruits dont, par exemple, la « romancisation » de Kessel : elle souligne bien l'idée de la réussite des *Rois aveugles* due à l'écriture de Kessel. Il est important de signaler qu'Elena Izvolskaïa était sensible au côté pratique des affaires éditoriales, elle remarque : « J'attends avec impatience votre lettre et rappelle qu'il est indispensable de trouver un pseudonyme. Excusez-moi, j'ai

⁷⁹⁹ « заманчивая “театрализация” ». *Ibid.*, p. 34. L'emploi des guillemets indique bien l'intrusion dans le discours d'Izvolskaïa d'un terme emprunté. C'est Evreinov qui a conceptualisé le terme « théâtralisation ». Voir, par exemple, ces livres : *Teatr kak takovoj (Obosnovanie teatral'nosti v smysle položitel'nogo sceničeskogo iskusstva i žizni)* (Péttersbourg, éds N.I. Butkovskaâ, 1912), *Le théâtre dans la vie* (Paris, Stock, 1930).

⁸⁰⁰ Voir la note de bas de page 773.

⁸⁰¹ F.982, cat.1, d.406, p. 36. Les lettres d'Izvolskaïa sont pleines de demandes de lui fournir plus d'information sur la vie soviétique (dossier 406 : p. 18, p. 19, p. 34, p. 38) ; en même temps, Izvolskaïa insistait sur le côté factuel de son travail et précisait qu'elle rencontrait et interrogeait des témoins des événements dont elle parlait (dossier 406 : p. 30, p. 35, p. 38, p. 58, p. 63).

mis mon nom d'abord – c'est indispensable en France, vu le succès des *Rois aveugles*. J'ai vraiment honte. Mais c'est de la publicité, rien à faire !⁸⁰² ».

Elle remarque également, au sujet de la vie de Mikhaïl Bakounine qu'elle envisage d'écrire : « J'ai peur que les biographies ne soient plus à la mode »⁸⁰³ ; ou encore en parlant d'une autre collaboration littéraire possible : « Attention, ma chère, pense au livre, sinon nous pouvons manquer le moment propice »⁸⁰⁴. Cela ne veut pas dire que son intérêt était purement pragmatique : la correspondance atteste d'un travail continu, sérieux et nourri au moment de la réécriture en français de *La Jeunesse rouge d'Inna*. Cela signifie simplement qu'Izvol'skaïa faisait partie du milieu littéraire franco-russe à Paris et était parfaitement bien renseignée sur le fonctionnement de certains mécanismes littéraires et éditoriaux.

Enfin, les deux côtés de leur texte, romanesque et documentaire, avaient le même objectif : séduire, impressionner par des exemples frappants et, dans le même temps, renseigner le public français sur ce qui se passait en URSS. Ainsi la véridicité proclamée apparaît-elle plutôt comme une stratégie éditoriale, qui visait à attirer le plus de lecteurs possibles, afin de les informer sur le monde naissant des « Titans rouges ».

Le roman *La Jeunesse rouge d'Inna*, écrit à quatre mains par Elena Izvol'skaïa et Anna Kachina, a plutôt une valeur historico-culturelle – en tant que roman qui dresse une ébauche du monde post-révolutionnaire – qu'une valeur littéraire. Il faut préciser tout de suite que l'image du monde soviétique a été soigneusement construite et élaborée par les deux auteures, qui voulaient à tout prix produire un texte-témoignage « authentique » et actuel. Leur livre fait penser davantage au fruit d'une stratégie d'écriture et d'édition élaborée à l'avance que d'une œuvre littéraire écrite selon l'inspiration.

Du point de vue poétique, ce livre apparaît également comme un roman d'inspiration et de sources multiples. Izvol'skaïa et Kachina ont volontairement respecté et valorisé les trouvailles d'autres artistes. Il apparaît qu'elles ont plutôt travaillé comme des « abeilles » littéraires, qui collectaient et préservaient à travers leurs écrits certains éléments de la vie socio-historique de la Russie, ainsi que des goûts et des façons de lire propres à un milieu littéraire spécifique franco-russe. Reste à dire que l'analyse du premier état du texte traduit et réécrit par Izvol'skaïa, avant l'intervention des rédacteurs français, pourrait apporter un autre éclairage sur le projet initial de nos deux auteures.

⁸⁰² «С нетерпением жду письма и напоминаю о необходимости найти русский псевдоним. Простите, что подписалась первая – это для Франции необходимо ввиду успеха *Rois aveugles*. Мне просто стыдно как-то. Но реклама! ». F.982, cat.1, d.406, p. 102.

⁸⁰³ « Я боюсь, что мода на биографии может пройти ». F.982, cat.1, d.407, p. 82. Son livre *La Vie de Bakounine* paraîtra en 1930 publiée par la maison d'édition Gallimard.

⁸⁰⁴ « Смотри, дорогая, думай о книге, а то мы пропустим выгодный момент ». F.982, cat.1, d.408, p. 50.

L'étude nuancée et approfondie de ce versant français du travail littéraire des « jeunes » auteures permettrait d'avoir plus de renseignements sur leurs façons d'écrire et leurs stratégies d'écriture, sur les enjeux et les objectifs de leur travail littéraire, ainsi que sur les liens qui les rattachaient au monde éditorial français. Nous pouvons supposer que l'écriture et la traduction dans d'autres langues leur permettaient de quitter le contexte littéraire russe, avec sa grille de lecture figée, et de se retrouver dans une autre réception plus ouverte à la pluralité des lectures.

II.5. *Zénaïde Volkonsky : princesse de légende : une autre moi-même en miroir*

Nous souhaitons poursuivre notre réflexion consacrée au plurilinguisme de nos protagonistes littéraires et étudier, cette fois-ci, le livre sur la princesse Zinaïda Volkonskaïa, écrit, et réécrit à plusieurs reprises, par Nadezhda Gorodetskaïa en français et en anglais.

Avec l'analyse de ce manuscrit resté inédit⁸⁰⁵, nous semblons nous écarter du cadre temporel de notre travail : la première version de ce livre écrit en Angleterre date, en effet, de 1958. En plus de la question de la gestation d'une œuvre, qui peut avoir ses points de départ de nombreuses années avant, nous ne pouvons pas nous empêcher de rapprocher l'existence de la princesse Volkonskaïa à celle de Gorodetskaïa, notamment dans sa période française. C'est sans doute une certaine similitude des parcours de vie, des parcours artistiques qui motive Gorodetskaïa à vouloir éditer un ouvrage sur une personne du siècle passé, qui a elle-même cherché une réception sans réel succès... Les périodes s'entrecroisent, mais traitent toujours du même aspect de l'existence d'un auteur. Le travail sur le livre consacré à la vie de la princesse Zinaïda Volkonskaïa nous ramène vers les questions théoriques et existentielles qui préoccupaient son auteure tout au long de sa vie, à savoir : écriture et littérature, parcours d'une femme artiste, exil et émigration, religion⁸⁰⁶.

⁸⁰⁵ Tous les matériaux analysés dans ce chapitre proviennent des archives personnelles de Gorodeckaâ conservées à la Bodleian Library (Weston Library) de l'Université d'Oxford.

⁸⁰⁶ Aleksej Lûbomudrov propose une lecture plus religieuse de ce parallélisme : « Тип личности Волконской, в которой автор усматривал черты христианского мистика, очевидно, был духовно близок самой Городецкой, – она также вела одинокую аскетическую жизнь, также была увлечена диалогом культур, оставаясь, однако, в границах Православной церкви ». А. Lûbomudrov, « Nadežda Gorodeckaâ. Očerok žizni i tvorčestva », art. cité, p. 34.

Il faudrait commencer par dire que Zinaïda Volkonskaïa (1791-1862) était une femme artiste en exil : poétesse, musicienne, cantatrice, amatrice d'arts, passeur culturel au XIXe siècle, elle vécut, rayonna et fut admirée en Europe et en Russie. Elle quitta son pays, se convertit au catholicisme et finit ses jours à Rome en 1862.

Qu'y a-t-il de si important et de nouveau dans ce travail de Gorodetskaïa sur la vie de Volkonskaïa ?

Nous savons bien que Nadezhda Gorodetskaïa a écrit la première version de son texte en français vers 1958. Dans ses archives, nous avons trouvé une lettre d'André Mazon, directeur de l'Institut d'études slaves de Paris, qui date du 14 décembre 1958, dans laquelle il se prononçait au sujet du livre et de son éventuelle publication.

Grâce à la correspondance qu'elle entretenait avec les éditeurs anglais, nous apprenons qu'elle a terminé la traduction de cet ouvrage en anglais vers 1959-1960. Ensuite, tout au long de sa vie, jusqu'à sa mort survenue en 1985, elle n'a cessé de chercher des moyens afin de publier cet ouvrage en anglais. Sans résultat ! En 1975, quand elle était déjà à la retraite et bénéficiait du statut de professeure émérite de l'Université de Liverpool, dans une lettre informelle elle réfléchissait pour savoir s'il fallait oublier ou continuer ce travail, sa « réponse était "écrire absolument"⁸⁰⁷ » !

Pourquoi Gorodetskaïa a-t-elle manifesté autant de persévérance⁸⁰⁸ ? Pourquoi n'a-t-elle pas réussi à publier son livre ? Pourquoi un tel échec ? S'agit-il d'un échec ?

Pour résoudre cette énigme, nous proposerons trois pistes de réflexion : processus et étapes de la traduction du livre du français en anglais ; réception du texte par les éditeurs et agents de promotion anglais ; valeur et modernité du travail de Gorodetskaïa.

Pendant sa période française, elle a fait des traductions et a traduit certains de ses textes du russe en français comme, par exemple, son roman *Les Mains vides* ou encore son récit *L'Etoile du berger* (1932). Cette question mériterait une étude à part, ici nous dirons simplement que dans ses traductions elle négligeait systématiquement la (petite) poésie de son texte russe. Ce qui comptait pour elle, c'était la fluidité et la lisibilité du texte français. Autrement dit, elle faisait plus attention au sens, aux structures sémantiques de son texte qu'à sa poésie. La beauté de la phrase française l'emportait sur la phrase russe.

⁸⁰⁷ « The answer was "do write" » (lettre du 14 décembre 1975). Weston Library, F. Arch. Z. Gorod., boîte 29-34, document 34(3).

⁸⁰⁸ En 1978, Gorodeckaâ écrivait au Révérend Père Charles Indekeu : « Je pense qu'il vous est clair que, concernant Z.V., je ne poursuis aucun avantage personnel et aucun but lucratif. Les recherches intermittentes que j'ai consacrées à la personne de Z. Volkonsky et à son milieu se proposaient de faire connaître et peut-être aimer cette âme en quête de la vérité ». F. Arch. Z. Gorod., boîtes 1-3, document 3(7), p. 2. Voir l'annexe n°22, p. 305.

En ce qui concerne l'écriture de la biographie de la princesse Volkonskaïa, nous pouvons repérer au moins quatre étapes de travail.

La première étape est marquée par la création du livre en français et débouche sur un avis favorable de principe de Mazon à la publication de l'ouvrage, qui trouvait que Gorodetskaïa avait su évoquer le sujet « avec science, esprit et piété ». Il écrivait : « Cependant nos éditeurs sont timides. Zinaïda intéresse certes les russisants, mais combien sont-ils en Occident? on ne peut envisager qu'un tirage restreint et une vente à longue échéance⁸⁰⁹ ».

Comme Gorodetskaïa vivait et travaillait en Angleterre et était en contact avec des maisons d'édition anglaises, elle s'est donc lancée dans la traduction en anglais, encouragée par les éditeurs⁸¹⁰. En 1959-1960, elle a terminé la traduction de l'ouvrage en anglais. Et c'est à partir de ce moment qu'une permanente et longue réécriture du texte en anglais commence, au point que le livre semble être complètement réécrit vers 1963⁸¹¹.

Enfin, la dernière version du texte conservée dans les archives – le tapuscrit en anglais sans correction – date de 1969. Ce qui signifie que Gorodetskaïa a consacré plus de dix ans à la traduction et la réécriture du livre. Il est évident que nous avons affaire à un texte hybride par rapport au texte initial en français : il s'agit à la fois de la traduction ou, plus exactement d'une autotraduction-traduction littéraire ; d'une réécriture ; et d'un transfert culturel.

En effet, avec le temps ce projet a évolué. Et même si la structure du livre n'a pas changé – les chapitres sont presque les mêmes en français et en anglais – la préface et l'épilogue ont été considérablement retravaillés. Nous y reviendrons. En même temps, si nous parlons de la réception du livre par les éditeurs et les rapporteurs, qui ont nécessairement participé à l'élaboration du texte, il faut penser au travail collectif et au transfert culturel. Nadezhda Gorodetskaïa apparaissait comme la traductrice et l'intermédiaire principal. Pourtant il y avait une constellation d'intermédiaires secondaires qui l'ont aidée à faire le travail de traduction.

⁸⁰⁹ F. Arch. Z. Gorod., boîte 29-34, document 32(13). Voir l'annexe n°18, p. 301. Il existe également une réflexion de Gorodeckaâ sur la réponse de Mazon : « ... Mazon semble intéressé et bien disposé. Mais les éditeurs parisiens voient tout sous l'angle commercial. D'autre part, l'Institut d'études slaves ne dispose, pour publier, que d'un quota financier très restreint qui lui est alloué par la Caisse [sic] nationale de la recherche scientifique. Mazon pensait à trouver un éditeur en Italie, à cause de l'italianité de Zénaïde Volkonsky » (lettre du 6 février, 1959). Weston Library, F. Arch. Z. Gorod., boîte 14-20, document 20.

⁸¹⁰ « Your life of Princess Zinaïda Volkonsky sounds fascinating. Why on earth did you write it in French? However, as you have, it would be I suppose easier to place it in France » (lettre du 19 juin 1959, Marjorie Villiers – The Harvill Press LTD). F. Arch. Z. Gorod., boîte 21-28, document 21(31).

⁸¹¹ « At last I have been able to deal with my book on Zinaïda Volkonsky. It is in fact almost rewritten » (lettre du 9 septembre 1963). F. Arch. Z. Gorod., boîte 21-28, document 24 (16).

Quant à la réception de l'ouvrage, il est important d'évoquer trois problèmes majeurs : aspect générique, facette stylistique et facteur commercial.

N. Gorodetskaïa était très ferme et tenait beaucoup à l'idée, sur laquelle elle insistait dans toutes les préfaces, qu'elle avait écrit une *biographie*⁸¹², plus ou moins complète, de la princesse Volkonskaïa, car ce travail n'avait jamais été fait avant. Elle ne voulait écrire ni un livre d'histoire, ni une « biographie romancée ». C'est justement ce choix générique qui s'avère le plus fragile et malheureux, amplifié par son anglais « bizarre » et aride. En effet, les éditeurs d'ouvrages scientifiques ne voulaient pas publier son texte, parce que le livre ne s'inscrivait pas dans le genre de l'ouvrage historique (bien documenté, avec une méticuleuse recherche historique), tandis que les éditeurs qui s'orientaient vers un public plus large n'acceptaient pas son langage académique, et demandaient qu'elle enjolivât et fleurît son texte⁸¹³.

En ce qui concerne la facette langagière et stylistique, cette question était étroitement liée à la question générique : certains rapporteurs travaillant pour les maisons d'édition trouvaient son langage assez « guindé » (« stilted »), « bizarre » (« odd ») ou trop « austère » (« austere ») et arrivaient à la conclusion que « la Princesse n'est pas assez "humaine" » et que « c'est la conséquence de l'échec stylistique⁸¹⁴ ». D'autres, bien au contraire, supposaient que cette « aridité » était due à son honnêteté intellectuelle, ainsi qu'à sa recherche méticuleuse : « La Princesse n'est pas vraiment vivante, mais c'est peut-être en partie le résultat d'une précision louable de la part de l'auteure⁸¹⁵... ».

Il est vrai que Gorodetskaïa a commencé à apprendre l'anglais seulement à son arrivée en Angleterre en 1934. En même temps, au moment de la rédaction et de la réécriture de la version anglaise du livre, elle était déjà l'auteure – reconnue ! – de deux ouvrages parus en anglais en 1938 et 1951. Du point de vue de la critique génétique, cette question concernant

⁸¹² « Il n'existe de Zénaïde Volkonsky aucune biographie tant soit peu complète... » ; « Car, plutôt que de faire un livre d'histoire auquel une existence privée servirait de prétexte, il nous a paru indiqué de suivre pas à pas cette femme elle-même » (1958). F. Arch. Z. Gorod., boîte 9-11(1), document manuscrit 11(1), p. I. « This is not a historical work for which a private life has served as pretext, but the unromanticised story of [the development of an unusual + a woman], whose life is already romantic enough » (1964). F. Arch. Z. Gorod., boîtes 36-39, document 36, p.II. « The task of Zinaïda's biographer is complicated by the fact that her life was spent in three countries [...]. One is greatly tempted to romanticize the story of this unusual woman but I have tried instead to distinguish between fact and legend... » (1969). F. Arch. Z. Gorod., boîte 11 (2), document 11(2), p.III. Voir les annexes n°26 et n° 33, p. 309, p. 316.

⁸¹³ « But of course, the main problem is the whole book – I can quite see that it is "a thesis", but whether my lack of skill or my intense dislike of "biographie romancée" could be overcome remain an open question » (lettre du 7 avril 1965). F. Arch. Z. Gorod., boîtes 1-3, document 2 (3).

⁸¹⁴ « The Princesse is not quite "human" », « [it] is the result of a failure in style... » (lettre du 25 avril 1962). F. Arch. Z. Gorod., boîtes 14-20, document 19(10).

⁸¹⁵ « The Princess does not really come to life, and this is perhaps due to commendable accuracy on the part of the author... ». F. Arch. Z. Gorod., boîtes 29-34, document 33(2), p.2. Voir l'annexe n°20, p. 303.

le processus de la création du livre en anglais est fort épineuse : tout d'abord, parce que les premiers brouillons témoignant de l'état initial du texte ont disparu, et nous ne pouvons pas les consulter ; deuxièmement, certaines versions du texte sont corrigées et raturées, mais il est difficile de savoir si ces corrections appartenaient à Gorodetskaïa ou à ses lecteurs-correcteurs (sa correspondance nous confirme qu'elle en a eu plusieurs).

En ce qui concerne le facteur commercial, tout a été dit dans la réponse d'André Mazon : les éditeurs n'avaient pas envie de s'investir dans la promotion de l'ouvrage parce qu'ils étaient sûrs de ne pas pouvoir trouver assez de débouchés pour la vente du livre⁸¹⁶.

Malgré les avis extrêmement positifs et favorables de certains rapporteurs de notoriété⁸¹⁷, le livre n'a jamais vu le jour.

Ainsi les éditeurs – rapporteurs – agents de promotion ont-ils assez souvent valorisé la facette factuelle ou stylistique du travail de Gorodetskaïa : ils lisaient et interprétaient son texte soit comme une analyse historique – ratée ! – soit comme un livre romantique et d'aventure – raté lui aussi. Personne n'a vu une autre dimension, présente dans cet ouvrage, et qui occupait continuellement les pensées de son auteure.

Nous arrivons ici à la troisième piste de réflexion concernant la valeur et la modernité du travail de Gorodetskaïa. Il serait judicieux de faire appel à l'opinion d'un des éditeurs de l'époque qui disait que le livre de Gorodetskaïa n'était qu'une « note en bas de page de la grande histoire⁸¹⁸ ». Son travail apparaissait donc comme quelque chose de secondaire, d'imprécis et de marginal. Ce qui signifie que Zinaïda Volkonskaïa, avec ses poèmes, ses chants, ses voyages, occupait elle aussi une position marginale face à la grande histoire, et Nadezhda Gorodetskaïa, elle aussi, en tant qu'auteure de la biographie de la princesse, était tout à fait petite face à l'histoire et à la grande littérature.

Pourtant nous savons bien que les recherches sur le petit, le mineur, le marginal et les zones périphériques de la culture font partie de notre aujourd'hui. De ce point de vue, le travail de Gorodetskaïa retrouve son sens et s'inscrit bien dans la modernité et les

⁸¹⁶ « A reader said it is a salon book for salon people » (lettre du 25 avril 1962). F. Arch. Z. Gorod., boîtes 14-20, document 19(10); « I believe it would be difficult for a publisher to count on a sufficiently large sale to meet the fairly substantial outlay » (lettre du 7 novembre 1963). F. Arch. Z. Gorod., boîtes 21-28, document 24(12); « It is one of those books which appeals to a limited market... » (lettre du 12 juin 1964). F. Arch. Z. Gorod., boîtes 29-34, document 33(2), p. 2 ; « This seemed to us a very difficult book to sell in worthwhile quantities, and one which would not greatly strengthen our list » (lettre du 22 juillet 1966). F. Arch. Z. Gorod., boîtes 21-28, document 24(23).

⁸¹⁷ F. Arch. Z. Gorod., boîtes 29-34, document 33(2), p.1-2. Rapport de M. Pollinger (juin 1964) qui était considéré comme un des meilleurs agents d'auteur à l'époque. Voir les annexes n°19-20, p. 302-303.

⁸¹⁸ « a footnote to history ». F. Arch. Z. Gorod., boîtes 14-20, document 19(9). Lettre de J. Todd (mai 1962).

recherches contemporaines. La valeur de son travail réside justement dans le fait qu'elle réfléchit sur la valeur, le petit et le mineur.

C'est pour cette raison qu'elle a réécrit à plusieurs reprises la préface et l'épilogue de son texte en anglais, qui sont bien différents de ceux de son ouvrage en français. La réflexion sur la valeur d'une œuvre littéraire (une œuvre artistique), ainsi que sur le rôle joué par Volkonskaïa dans l'histoire de la culture russe, transparait avec plus d'insistance dans les dernières versions du texte. Dans son analyse, Gorodetskaïa voulait se débarrasser des stéréotypes de la réception d'une œuvre de femme, et souhaitait cerner sa véritable valeur. Ainsi lit-on dans la préface de la version française du livre (1958):

Mais, en démêlant les détails de son histoire, en discernant le domaine des faits du domaine de la rumeur, on arrive à quelque chose de plus profond et de plus dramatique que le portrait d'une belle princesse dans un salon : on découvre un être aux dons variés, à la vitalité puissante, un être humain et une destinée humaine tels qu'il est rare d'en rencontrer⁸¹⁹.

Ce qui ne correspond pas tout à fait à l'image d'une vie perçue comme une petite note en bas de page...

Cette réflexion a été également nourrie par les articles consacrés à la princesse Volkonskaïa dans *La Revue des études slaves* (1953), *La Revue de la littérature comparée* (1953) et *Oxford Slavonic Papers* (1954)⁸²⁰ ainsi que par des recherches personnelles dans les bibliothèques et archives⁸²¹. Même tout au long de son livre français elle ne cessait de

⁸¹⁹ N. Gorodetzky, *Zénaïde Volkonsky : princesse de légende*, F. Arch. Z. Gorod., boîtes 9-11(1), document 11(1), p. IV. A comparer également avec la préface en anglais (*The Changing World of Princess Zinaïda Volkonsky*, 1964) : « By distinguishing between fact and legend, and in spite of what must remain unsolved we arrive at something deeper and more dramatic than the two-dimensional image of a beautiful Princess in a salon: we discover |a + talented woman of great vitality, |~~endowed with many talents~~ and an independent character, + in many way a pioneer | at times an eccentric and throughout an exceptional human being with an exceptional destiny ». N. Gorodetzky, *The Changing World of Princess Zinaïda Volkonsky*, F. Arch. Z. Gorod., boîtes 36-39, document 36, p.IV. Voir les annexes n°29 et n° 35, p. 312, p. 318.

⁸²⁰ Voir « Zinaïda Volkonsky. *La boue d'Odessa*. Couplets inédits », dans *La Revue des études slaves*, 1953, t.30, p. 82-86 ; « Un épisode du romantisme russe », dans *La Revue de la littérature comparée*, 1953, XXVII, p. 452-461. Voir également : « Princess Zinaïda Volkonsky », dans *Oxford Slavonic Papers*, 1954, vol.V, p. 93-107.

⁸²¹ N. Gorodeckaâ recopiait les jugements des contemporains de Vol'konskaâ et de différents critiques au sujet de son travail et de sa personnalité. Voici quelques notes : « Мне всегда хочется поклониться везде, где я встречаю талант. Но женщина с талантом имеет в себе что-то особенно привлекательное... Вот почему я с таким наслаждением говорю о наших писательницах, и вот почему я не могу объяснить себе отчего |они| до сих пор они так мало оценены в нашей литературе » (I. Kirievskij) ; « Но значение этой, можно сказать, гениальной женщины в нашей литературе, к сожалению, еще очень мало указано » (F. Staf) ; « ...глубокой скорбью будущий историк отметит, что все высокие дары, коими столь щедро надделена была покойная княгиня |прощи| не принесли для России, той пользы, какой можно

réfléchir sur la place et le rôle joué par la princesse dans la vie culturelle de son temps⁸²² : Gorodetskaïa essayait de réinventer l'image de la princesse, de montrer à la fois ses faiblesses (romantisme quelque peu naïf et exubéré dans le domaine littéraire) et ses qualités (ses multiples talents artistiques, son projet de la fondation du musée des beaux-arts à Moscou, sa charité et générosité), afin de ne pas réduire sa personnalité au portrait d'une belle et riche princesse hystérique qui ne savait pas vraiment ce qu'elle cherchait dans la vie.

De ce point de vue, l'épilogue de la dernière version du livre en anglais (1969) conservée à Oxford est très éloquent et exemplaire. Si l'épilogue de la biographie en français était plutôt succinct et se concentrait davantage sur le statut religieux de la princesse, en évoquant rapidement la publication des textes de Volkonskaïa par son fils et les quelques pages ressuscitant sa mémoire dans *Les femmes russes* de Nikolaï Nekrassov, l'épilogue de la dernière version du texte en anglais était beaucoup plus dense. Gorodetskaïa a répertorié tout un faisceau de discours évaluant l'héritage artistique de la princesse en soulignant bien les opinions contradictoires des critiques du XIXe siècle, sur l'importance de son salon littéraire et l'admiration que Pouchkine nourrissait pour elle, sans négliger l'avis du professeur Ivan Tsvetaev, fondateur du Musée des beaux-arts à Moscou :

Думала ли красавица, меценатка, европейски-известная умница, воспетая поэтами и прославленная художниками княгиня Зинаида Волконская, что ее мечту о русском музее скульптуры суждено будет унаследовать сыну бедного сельского священника....⁸²³.

было ожидать ». F. Arch. Z. Gorod., boîtes 9-11(1), documents 9(8)2, 9(8) et 9(8)5 respectivement. Voir les annexes n°14-16, p. 297-299.

⁸²² « Elle fait partie de ce nombre [...] de femmes de lettres russes du début du XIXe siècle qu'on ne lit plus. Femme de la haute société, elle a pu donner prise à l'ironie ou être accablée de compliments, mais elle n'a sûrement pas connu de critique sérieuse et constructive » (p.75) ; « Z. Volkonsky joua un rôle important dans l'histoire de l'évolution artistique et culturelle russe » (p.75) ; « Il n'est pas possible d'en réduire l'importance [conversion au catholicisme – Y. M.-S.] en supposant qu'il s'agit d'une femme hystérique » (p. 105). N. Gorodetzky, *Zénaïde Volkonsky : princesse de légende*, F. Arch. Z. Gorod, boîtes 9-11(1), document 11(1).
⁸²³ M. Cvetaeva, « Otkrytie muzeâ », dans Marina Cvetaeva, *Sobranie sočinenij v 7 tomah, op.cit.*, t.5, p. 169. Voir l'annexe n°45, p. 328. La traduction de ce passage en français est encore plus admiratif : « A-t-elle jamais pensé, la princesse Zénaïde Wolkonski, ce mécène féminin à la beauté et au génie connus par toute l'Europe, chantée par les poètes et immortalisées par les peintres, a-t-elle jamais pensé, la princesse Zénaïde Wolkonski, que son rêve d'un musée de sculpture en Russie serait, avec l'aide de Dieu, réalisé par le fils d'un pauvre prêtre de campagne... ». M. Tsvetaeva, « L'ouverture du musée », dans Marina Tsvetaeva, *Prose autobiographique*, Paris, Seuil, 2009, t.1, p. 188. Dans les archives, on trouve également quelques extraits de l'article d'Ivan Cvetaev copiés par Gorodeckaïa : « Этот проект представляет в себе многие интересные черты, не теряющие своего значения и для нашего времени. “Эстетический музей” княгини Волконской должен был заключать в себе... ». I. Cvetaev, « Pamâti Z.A. Volkonskoj » (1898), dans F. Arch. Z. Gorod., boîtes 4-8, document 8(16).

Il existe encore un élément qui rattache Gorodetskaïa à la modernité : le parallélisme des vies de ces deux femmes vivant en exil. Zinaïda Volkonskaïa peut être considérée comme un double lointain de notre auteure. La version française du livre comportait un sous-titre, qui a disparu complètement du texte anglais – *A la recherche de la vie*. Nous comprenons tout de suite qu’il s’agit d’un clin d’œil au roman de Proust, avec tout ce qui en découle, au passé français de Gorodetskaïa, à ses débuts littéraires dans un contexte transnational. En même temps, ce sous-titre résume bien le sens global de son projet : cerner les éléments vitaux, précieux de la vie. A savoir : comment parler de l’exil et de la séparation avec la Russie ? Comment parler des auteurs mineurs dans le domaine littéraire ? Comment penser la vie et le travail dans une pluralité de langues et d’espaces culturels ? Comment aborder la question du sacrifice et de la charité dans le contexte religieux ? Ce n’est pas par hasard que Gorodetskaïa écrivait au sujet de la princesse : « A l’étranger, elle restait une touriste ; en Russie, elle était en visite. [...] Et, – lacune plus tragique pour un écrivain, – connaissant plusieurs langues, elle ne vivait profondément dans aucune⁸²⁴... ». De qui vraiment parle-t-elle ? S’agit-il seulement de la princesse Volkonskaïa ?

Bien sûr, l’œuvre de Gorodetskaïa n’est pas aussi puissante que les textes de ses illustres contemporains bilingues, traducteurs, poètes et écrivains – Vladimir Nabokov, Marina Tsvetaeva... Néanmoins dans son travail, il existe une ébauche d’un métadiscours englobant à la fois la vie de Volkonskaïa et la vie de Gorodetskaïa elle-même : sa recherche comprend une réflexion, furtive et incomplète, sur le plurilinguisme, le transnational, le mineur, le parcours artistique et la vie des femmes – c’est ce qui rend notre « fille d’émigration » moderne. Elle a tenté de faire le même travail que nous : en partant de la valeur historique (donc provisoire) de l’héritage artistique et de la personnalité de la princesse, elle a voulu refaire, réinventer son portrait, afin de rendre hommage à cette femme exceptionnelle, tiraillée entre l’oubli et la légende.

C’est aussi sans doute pour toutes ces raisons qu’elle tenait tellement à la publication de cette biographie, qui est finalement devenue le livre de sa vie. Pour Gorodetskaïa, il ne s’agissait pas seulement d’une biographie, mais aussi de la description de la vie d’une femme artiste tout court, de la vie d’une femme écrivain mineure, de la vie d’une femme évoluant dans une pluralité d’espaces culturels, de la vie d’une femme en exil...

Avant de clôturer ce chapitre, nous aimerions mettre en relief deux événements d’importance.

⁸²⁴ N. Gorodetzky, *Zénaïde Volkonsky : princesse de légende*, dans F. Arch. Z. Gorod., boîtes 9-11(1), document 11(1), p. 75.

Dans les années 1950, Gorodetskaïa se rendit plusieurs fois à Rome afin de travailler avec les archives de la princesse. A l'époque c'est le baron Vassili Lemmerman qui était le propriétaire de la collection, et qui donc était très bien informé du travail mené par Gorodetskaïa.

En 1966, un certain André Trofimoff, écrivain et ami du baron Lemmerman, publia son propre livre sur Zinaïda Volkolnskaïa, sa « biographie romancée », sans qu'un seul mot soit prononcé au sujet du livre de Gorodetskaïa, écrit à la fois en français et en anglais : « Le baron Lemmerman en a confié la clé [de sa collection – Y.M.-S.] à l'homme qui pouvait le mieux en faire le *premier* inventaire. Le fruit de cette exploration préliminaire ont été le portrait de la princesse et le récit de sa vie qu'on va lire⁸²⁵ ».

Nous savons bien que Trofimoff n'était pas le premier à explorer la collection et d'en faire le premier inventaire, il n'était pas le premier non plus à formuler cette envie d'esquisser le portrait de la princesse et de parler de sa vie... Il est triste – et éthiquement condamnable – que ces trois érudits d'origine russe, Lemmerman, Trofimoff et Neuvecelle, n'aient pas soutenu Gorodetskaïa et son projet de recherche, auquel elle a consacré des années de sa vie.

En 2008, une thèse en musicologie consacrée à la princesse Volkonskaïa a été soutenue au conservatoire de Saint-Pétersbourg⁸²⁶. L'auteure de ce travail de recherche prétend être la première à avoir reconstitué la vie et le parcours artistique de Volkonskaïa. Ce qui est historiquement faux, puisque Nadezhda Gorodetskaïa avait déjà entrepris ce travail il y a soixante-dix ans...

Ce qui est prodigieux, c'est qu'avant l'essor des études de genre, Gorodetskaïa a essayé de mettre en avant l'héritage intellectuel d'une femme artiste. Elle s'est intéressée non seulement aux événements phares d'une vie, à un simple parcours biographique, mais aussi à la question du temps et de la valeur : pourquoi la princesse Volkonskaïa appartient-elle à notre époque à nous, et non au passé ?

Dans son livre, André Trofimoff a créé le portrait d'une femme romantique nomade, belle et quelque peu capricieuse, « vertueuse et volage, papillonnante et fervente⁸²⁷ ». Il a su ressusciter justement le côté légendaire, éclatant, de la vie de la princesse (bals,

⁸²⁵ J. Neuvecelle, « Préface », dans André Trofimoff, *La Princesse Zénaïde Wolkonsky. De la Russie impériale à la Rome de papes*, Rome, Staderini, 1966, p. 9. C'est nous qui soulignons.

⁸²⁶ E. Ivanova, *Zinaïda Volkonskaâ : pevica, muzykal'nyj deâtel', kompozitor*, thèse de doctorat soutenue au Conservatoire N.A. Rimski-Korsakov d'état de Saint-Pétersbourg en 2008.

⁸²⁷ André Trofimoff, *op.cit.*, p. 8. « La gerbe de lauriers dans les bras, applaudie, admirée, Zinaïda – astre inconstant comme toujours – disparaît du ciel véronais pour briller dans le ciel nordique » ; « ...je vois très bien le prince de Metternich, Monsieur de Nesselrode ou le Vicomte de Chateaubriand baigner dans le "rosso veronese" des pêches succulentes avant de se rendre à une course de chevaux ou à un feu d'artifice » (p. 64).

réceptions, richesse et splendeur de la noblesse) et n'a pas eu le projet d'ébaucher la vie de la femme vivante et tourmentée. De ce point de vue, Gorodetskaïa était une pionnière.

Aujourd'hui, son travail sur la biographie de Volkonskaïa est complètement oublié. Mais compte tenu du nombre d'années consacrées à cette recherche, vu toute la gamme des questions explorées et l'effort, démesuré, déployé pour la publication du livre, nous pouvons conclure que ce travail était essentiel pour Gorodetskaïa.

Comme nous l'avons déjà précisé, elle considérait ses écrits littéraires de la période française comme de « un tas de vieilles affaires » (« old stuff ») qui ne faisaient plus partie de sa vie. Or c'est la biographie de Zinaïda Volkonskaïa qui occupait ses pensées, jusqu'à sa mort.

Beaucoup d'événements historiques ont contribué à l'oubli total du travail de Gorodetskaïa. Nous souhaitons ici lui rendre hommage, ainsi que rétablir la part qui lui revient sur l'ouvrage consacré à la princesse Volkonskaïa.

Cet engagement personnel, qui s'est maintes fois confondu avec la recherche de reconnaissance du milieu littéraire, est ce qui caractérise le plus la dureté de l'existence de Gorodetskaïa. Et nous pourrions en dire de même pour Bakounina. A cet égard, le parcours d'Irina Odoevtseva, qui évolue dans un milieu déjà bien installé dans le tissu culturel, fut beaucoup plus heureux et propice aux explorations artistiques. C'est ce que nous proposons d'étudier dans le chapitre qui suit.

Chapitre III. Irina Odoevtseva : une « écriture de la marge » ?

III.I. Marge et marge : quelle voie adopter ?

Irina Odoevtseva est nettement plus « heureuse » que Gorodetskaïa et Bakounina. Son nom, ses mémoires, même ses photos, représentant une jolie jeune femme blonde, sont assez connus. Pour certains, l'élément non négligeable de sa biographie est le fait qu'elle était l'épouse de Gueorgui Ivanov, un des premiers poètes, sinon le premier, de l'émigration.

Odoevtseva est connue et reconnue en tant qu'auteure de deux volumes de mémoires intitulés *Sur les bords de la Néva* (1967) et *Sur les bords de la Seine* (1983). Quant à ses textes littéraires, même aujourd'hui son statut paraît être imprécis : dans le cadre du colloque *L'héritage de l'Âge d'argent dans la littérature émigrée* organisé à l'Université Lyon-3 Jean Moulin (16-17 novembre 2018), l'œuvre d'Odoevtseva était examinée dans la section « Écriture de la marge à l'Âge d'argent et dans l'émigration ». En réfléchissant sur cette notion de marge, nous pourrions opter soit pour l'affirmation, soit pour l'interrogation. Dans le premier cas, il faudrait accepter cette définition et dire que l'auteure et son œuvre sont marginales, c'est-à-dire en dehors du domaine de la grande littérature, secondaires. Tant du point de vue temporel (zones littéraires périphériques, loin de l'influence magistrale de l'Âge d'argent), que du point de vue poétique (valeur artistique du travail).

Dans le deuxième cas, il faudrait davantage se poser une question, formuler un problème – pourquoi s'agit-il de l'écriture de la marge ? quelle est la place, quelle est la valeur, quel est le statut littéraire de l'écrivain et de l'œuvre ? – et proposer une relecture de son héritage littéraire. Nous souhaitons adopter une posture interrogative.

La marginalité examinée sous l'angle affirmatif, nous rapproche davantage de ce qui *n'importe pas*, voire du *n'importe-quoi*. Nous nous retrouvons plus du côté des critiques de Khodassevitch, de Guippius et de Nabokov adressées à Odoevtseva. En effet, comme nous l'avons déjà vu, Khodassevitch taxait ses textes de médiocrité et de mauvaise qualité littéraire ; parlait d'Odoevtseva et d'Ivanov comme de la « bande d'Ivanov », ou « Odoevtseva et Cie⁸²⁸ ». Quant à Guippius, dans ses journaux, elle la surnommait systématiquement la « pie », vraisemblablement pour la référence à l'oiseau criard et

⁸²⁸ « ивановская шайка », « Одоевцева и Ко. ». R. Ângirov, « "Primer tvtologii". Zаметki o vojne Vladimira Nabokova s Georgiem Ivanovym », art.cité, p. 596, p. 598 respectivement.

bavard, elle la comparait à une femme de chambre, sans finesse, ni noblesse⁸²⁹, elle affirmait à propos d'Ivanov qu'« elle le tirait vers le bas tel un boulet⁸³⁰ ». Nabokov dans une lettre adressée à Struve écrivait : « Madame Odoevtseva m'a envoyé son livre (je ne me souviens plus du titre – *L'amour ailé ? L'aile de l'amour ? L'amour de l'aile ?*) avec la dédicace : Merci pour *Roi, dame, valet*⁸³¹... ».

Autrement dit, Odoevtseva était perçue par certains protagonistes de l'émigration russe comme une femme écrivain capricieuse, monotone et peu intelligente, productrice infatigable de romans de dame. Dans ses mémoires, Odoevtseva se souvenait de la première réaction de Bounine lisant ses récits : pourquoi veut-elle écrire si elle est déjà terriblement jolie⁸³² ?

Il faudrait rappeler que les guerres intestines jouaient un rôle crucial dans le paysage culturel de l'émigration à Paris, et Nabokov avec Khodassevitch apparaissaient comme d'éternels adversaires d'Ivanov. Il n'est donc pas étonnant qu'ils essaient de moquer Odoevtseva pour déstabiliser Ivanov. En même temps, il est évident que le milieu littéraire des émigrés a élaboré sa propre « table des rangs », son système d'évaluation et de lecture d'un texte littéraire, cette « poétique externe » dont nous avons examiné certains traits caractéristiques, qui faisait bien la différence entre un écrit de dame, de femme, et un écrit universel. Voici ce que disait Odoevtseva à ce sujet elle-même :

У меня еще не было понятия о табели о рангах, господствующей в эмиграции. Я еще думала и вела себя как в Петербурге. Теперь я стала гораздо скромнее. С меня здесь успели сбить спесь⁸³³.

Même aujourd'hui Xenia Srebrianski Harwell postule que « beaucoup de chercheurs évoquent seulement son existence ou/et l'existence de son travail⁸³⁴ ». Oleg Korostelev lui

⁸²⁹ « Какая бедна с Пигалицей и низким ее происхождением! Истинная горничная эта! ». Z. Gippius, *Dnveniki*, Moskva, NPK « Intelvak », 1999, t.2, p. 489.

⁸³⁰ « она его тянет вниз, как гиря ». *Ibid.*, p. 417. A comparer également avec cette remarque : « На возвратном пути встретили Г. Иванова и ее, она щебетала. У меня сделались зигзаги в глазах – мигрень » (p. 414).

⁸³¹ « Мадам Одоевцева прислала мне свою книгу (не помню, как называлась – «Крылатая любовь»? «Крыло Любви»? «Любовь крыла») – с надписью: Спасибо за Король, Дама, Валет... ». I. Odoevceva, *Zerkalo. Izbrannââ proza, op.cit.*, p. 652.

⁸³² I. Odoevceva, *Na beregah Seny, op.cit.*, p. 328-329.

⁸³³ *Ibid.*, p. 97.

⁸³⁴ « Many scholars merely note her existence and/or the existence of her work ». X. Srebrianski Harwell, *The Female Adolescent in Exile in Works by Irina Odoevceva, Nina Berberova, Irmgard Keun and Ilse Tielsch*, New York, Peter Lang, 2000, p. 21. Voir également p. 21-23 du chapitre «Irina Odoevtseva's *Izolda*: Shifting Identities» dans lequel elle passe en revue tous les documents consacrés à Odoevceva et à son travail littéraire.

aussi était étonné qu'il n'y ait que des « portraits littéraires » d'Odoevtseva « destinés à un lectorat très large⁸³⁵ ». Donc, dans les années 2000, Korostelev et Srebrianski Harwell, chacun de leurs côtés, soulignaient le manque d'ouvrages universitaires examinant les textes d'Odoevtseva de façon approfondie. La raison était bien évidente : la marginalité « négative » d'Odoevtseva, femme capricieuse d'un poète célèbre.

La posture interrogative résiderait moins dans le constat de la marginalité négative, sans valeur ni intérêt, du travail d'Odoevtseva, que dans la volonté de cerner et de repenser la marge, en définissant sa place au sein de la dynamique littéraire. De ce point de vue, une remarque de Boris Zaïtsev nous permet de jeter un autre regard sur son héritage littéraire : « Elle est très douée (et extrêmement... dégourdie)⁸³⁶ ». L'écrivain rappelait qu'elle s'était développée dans l'ambiance culturelle du Saint-Pétersbourg des années 1920 et était une des élèves fidèles de Nikolaï Goumilev. Comme nous le verrons plus tard, dans le chapitre suivant, nombreux étaient les critiques qui évoquaient d'une manière ou d'une autre les dons et les talents littéraires d'Odoevtseva. Il est difficile d'imaginer qu'ils avaient tous peur de la « vengeance » et de l'ironie acerbe de Gueorgui Ivanov...

Aujourd'hui, l'œuvre d'Odoevtseva est de plus en plus étudiée : outre les livres publiés par Korostelev et Srebrianski Harwell, il faudrait mentionner également les recherches ponctuelles d'Elena Proskourina « La Cinématographicité et la théâtralité du roman *Le Miroir* d'Irina Odoevceva » (2011, Russie), de Gayaneh Armaganian « Les Mnémosynes des “Rives de la Néva et des Rives de la Seine” : les mémoires d'Irina Odoevceva et de Nina Berberova » (2016, France), de Julia Mikłaszewska « La composante mélodramatique du roman *L'Ange de la mort* d'Irina Odoevtseva » (2016, Pologne) et d'Anna Woźniak « L'aspect topographique et existentiel de la ville de Paris dans les récits d'Irina Odoevtseva » (Pologne, 2019), de Dagmar Gramshammer-Hohl « Irina Odoevtseva, “dernier sourire de l'Âge d'argent” » (2018, Autriche). Quant à Maria Roubins, outre une série d'articles consacrés à Odoevtseva, elle a publié récemment un ouvrage sur le « Montparnasse russe » (2017, Angleterre), en anglais et en russe, dans lequel l'analyse des romans et des récits de notre auteure occupe une place importante. Il faut signaler que Roubins étudie non seulement les thèmes et les motifs dans l'œuvre d'Odoevtseva, comme

⁸³⁵ « литературные портреты, предназначенные для самого широкого читателя ». « *Esli čudo voobše vozmožno za granicej...* ». *Èpoha 1950-godov v perepiske russkih literatorov-ëmigrantov*, op.cit., p. 449.

⁸³⁶ « Она очень даровита (и крайне... бойкая) », dans *Vera, žena Borisa : dnevniki Very Alekseevny Zajcevoj (1937-1964)*, Moskva, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, 2016, p. 314.

c'était le cas de Srebrianski Harwell analysant son roman *Iseult*, mais aussi la poétique de ses textes.

Ce qui signifie que plusieurs chercheurs sont en train de repenser son statut, loin de l'image de la jolie blonde superficielle et rieuse, et d'attribuer de la valeur à son travail littéraire.

Comme son parcours biographique est assez connu, rappelons seulement quelques faits d'importance. Irina Odoevtseva (Iraïda Gejnike, 1895-1990), élève de Goumilev, membre du troisième « Atelier des poètes », quitta Péetrograd en 1922 avec Gueorgui Ivanov et s'installa en France en 1923. Dans l'émigration, après avoir subi plusieurs métamorphoses – de poète reconnu elle se transforma en « vilain petit canard⁸³⁷ » – elle arrêta d'écrire des poèmes et se lança dans l'écriture de la prose. Il faut dire que grâce à l'aide financière de son père, installé à Riga, elle pouvait vivre très confortablement en France jusqu'à la seconde guerre mondiale. Dans les années 1950-1970, elle publia encore deux romans (*Laisse toute espérance*, 1949 (texte écrit en français) ; *Une année de la vie*, 1953), plusieurs recueils de poèmes (*Contrepoint*, 1951 ; *Poèmes écrits au cours de la maladie*, 1952 ; *Dix ans*, 1961 ; *Portrait dans un cadre rimé*, 1976) et ses mémoires. Donc, à la différence de la période des années 1920-1940, elle arrêta d'écrire de la prose pour se consacrer à la création de poèmes. Elle retourna en URSS en 1987.

III.2. Irina Odoevtseva et la critique de l'émigration

Aux yeux de certains critiques, Odoevtseva, à l'instar de Bakounina ou de Gorodetskaïa, s'inscrivait bien dans le groupe de productrices de romans de pacotille, vulgaires et sentimentaux, destinés à divertir un lectorat peu exigeant. La nature des jugements critiques est bien prévisible et attendue, et couvre un ensemble de critères thématiques, génériques et poétiques.

Dans ses romans, qu'il s'agisse de *L'Ange de la mort* (1927), d'*Iseult* (1929) ou du *Miroir* (1939), il existe toujours une héroïne pécheresse, séduisante, égoïste et naïve. Nous pensons à la petite Luka de *L'Ange de la mort*, qui éprouve parfois de la haine pour sa sœur aînée et tombe amoureuse de son amant. Suite à une chute tragique, sa sœur, mariée et

⁸³⁷ Voir *supra*, p. 15.

enceinte, meurt en découvrant Luka dans les bras de son amant. Nous retrouvons Luka en jeune femme émancipée dans *Le Miroir* : cette fois-ci, elle tombe éperdument amoureuse de Thierry Rivoir, un réalisateur célèbre, quitte son mari qui l'adore, devient une actrice et se suicide, à la fin, quand elle comprend qu'elle est enceinte, et que Thierry Rivoir veut l'abandonner. Quant au roman *Iseult*, c'est un véritable drame criminel. Lisa et Nikolaï, abandonnés en France par leur mère, qui veut rester jeune et belle et suivre son amant, sont livrés à eux-mêmes et s'adonnent avec leurs amis adolescents à des « jeux interdits » : ils tuent un riche héritier anglais, s'aiment, se suicident.

Certains critiques ont très vite remarqué la « nature risquée du sujet⁸³⁸ » avec sa « psychologie sexuelle⁸³⁹ », son « caractère piquant des rapports entre les sexes », sa « sentimentalité à deux sous », sa « superficialité littéraire » et son « impressionnisme de mauvais goût⁸⁴⁰ ». Et Youli Aïkhenvald de conclure : « L'ange de la discrétion est encore moins présent dans le roman que l'ange de la mort. Au premier abord, la décence est respectée, mais au fond la physiologie et la pathologie jouent ici un rôle de première importance et qui est dangereux pour l'esthétique⁸⁴¹ ». Il n'est donc pas étonnant de voir que Slonim comparait le travail littéraire d'Odoevtseva aux romans de Verbitskaïa et Nagrodskaja, frivoles et sans idées.

Comme nous pouvons le voir, pour certains critiques, les passions affectives qui dominent les personnages d'Odoevtseva sont privées de sérieux et restent moralement condamnables (Aïkhenvald précisait que la mort de Véra, sœur de Luka, était motivée et justifiée par sa nature pécheresse). De plus, Aïkhenvald établit un lien direct entre le sujet abordé (adultère, éveil sexuel d'une adolescente) et la valeur artistique d'un texte. Odoevtseva n'est pas allée aussi loin⁸⁴² que Bakounina dans la description des scènes « indécentes » et l'emploi des mots « dangereux », mais elle jouait avec le feu, frôlait la frontière bien délimitée du goût et de la mesure et a mérité une mise en garde de la part de Slonim et d'Aïkhenvald.

⁸³⁸ « рискованность сюжета ». Е.К., « *Ženšiny pisatel'nicy russkoj ėmigracii* », art.cité, p. 8.

⁸³⁹ « сексуальная психология ». *Ibid.* p. 8.

⁸⁴⁰ « половая пикантность », « дешевая сентиментальность », « литературное легкомыслие », « импрессионизм дурного тона ». М. Slonim, « *Literaturnyj dnevnik. Molodye pisateli za rubežom* », art.cité, p. 114.

⁸⁴¹ « Ангел скромности еще менее присутствует в романе, чем ангел смерти. Внешне пристойность соблюдена, но по существу физиология и патология играют здесь роль большую и для эстетики опасную ». Ū. Aĭhĕnval'd, « *Literaturnye zametki. Angel smerti I. Odoevcevoj* », dans *Rul'*, 1928, n°2424, p. 5.

⁸⁴² « Но в ней пробуждается женская весна, и вот это созревание женщины изображено автором с предельной откровенностью, хотя и словами недосказанными ». *Ibid.*, p. 5. C'est nous qui soulignons. Voir *supra*, p. 182, note n°581.

Il en découle que cette « thématique naïve et sentimentale⁸⁴³ », ne pouvait déboucher sur rien d'autre que sur la production d'un roman de boulevard, d'un roman vulgaire, parfumé à cette « odeur épicée de “quasi-littérature”⁸⁴⁴ ».

Il faut noter tout de suite que tous ceux qui remettaient en cause le travail d'Odoevtseva reconnaissaient sans conteste, à l'exception de Nabokov, ses talents : même si Marc Slonim critiquait la légèreté frivole d'Odoevtseva, il la considérait en même temps comme l'écrivaine « la plus douée⁸⁴⁵ » devant Gorodetskaïa et Berberova. Ce qui signifie qu'il appréciait son écriture, son travail poétique, tout en condamnant les péripéties sentimentales évoquées. Même Aïkhenvald, ardent défenseur de la morale, écrivait qu'« il fallait avoir du talent pour attirer notre sympathie et notre attention sur de *telles* représentantes de l'humanité féminine⁸⁴⁶ ».

Une fois de plus on est confronté ici à la question de la mesure : où la mesure se trouve-t-elle ? Si aux yeux de Slonim et d'Aïkhenvald, la mesure du décent et de l'indécent, du léger et du sérieux a été dépassée, Pil'ski, bien au contraire, défendait la mesure d'Odoevtseva : « On ne trouve nulle part la démesure verbale⁸⁴⁷ », tandis qu'il affirmait au sujet de Bakounina, rappelons-le, qu'elle avait « besoin de l'outre-mesure » et critiquait son « langage bavard⁸⁴⁸ ». Ceci dit, la mesure-justice forgée par le canon littéraire de l'émigration englobait les éléments appartenant au domaine thématique, générique et lexical, et pouvait varier d'un critique à l'autre.

Les défenseurs de l'œuvre d'Odoevtseva, notamment Adamovitch et Pil'ski, mettaient en avant le « rythme et la musique⁸⁴⁹ » de ses romans, « l'“ambiance”, l'“humeur”, le ton⁸⁵⁰ » qui étaient même plus importants que la fable et les actions des personnages ; ils

⁸⁴³ « сентиментально-наивная тематика » (Sirin [V. Nabokov]). Cité dans I. Odoevceva, *Zerkalo. Izbrannaâ proza, op.cit.*, p. 633.

⁸⁴⁴ « пряный аромат “квази-литературы” ». K. Zajcev, « Geroïnâ našego vremeni. *Izol'da* I. Odoevcevoj », dans *Rossiâ i slavânstvo*, 1929, n°47, p. 5.

⁸⁴⁵ « самая одаренная ». M. Slonim, « Literaturnyj dnevnik. Molodye pisateli za rubežom », art.cité, p. 114.

⁸⁴⁶ « Нужен был талант, чтобы к *таким* представительницам женского человечества привлечь нашу приязнь и внимание ». Ū. Ajhenval'd, « Literaturnye zametki. *Angel smerti* I. Odoevcevoj », art.cité, p. 5. Voir d'autres exemples : « талант подлинный » (Aldanov, 1928); « вся эта трагическая, путанная и жалкая история написана [...] очень талантливо (Adamovič, 1929) ; « настоящее художественное дарование Ирины Одоевцевой » (Pil'skij, 1929); « Искушает рискованность сюжета что-то “свое”, что несомненно есть у Одоевцевой » (Е.К., 1935) ;

⁸⁴⁷ « Нигде нет словесной безмерности ». P. Pil'skij, *Zatumanivšijsâ mir, op.cit.*, p. 30.

⁸⁴⁸ « Ей нужна чрезмерность... », « болтливый язык ». P. Pil'skij, « Lûbov' stareûših », art.cité, p. 3.

⁸⁴⁹ « ритм и музыка ». G. Adamovič, « Literaturnye zametki. *Zerkalo* I. Odoevcevoj », dans *Poslednie novosti*, 1939, n°6541, p. 3.

⁸⁵⁰ « “атмосфера”, “настроение”, тон ». G. Adamovič, « Literaturnaâ nedelâ. *Izol'da* I. Odoevcevoj », dans *Illustrirovannaâ Rossiâ*, 1929, n°44, p. 14.

soulignaient la rapidité de son écriture, ses phrases « brèves et comme interrompues⁸⁵¹ », sa prédilection pour le point en tant que signe de ponctuation. En effet, nombreux étaient ses lecteurs-critiques qui insistaient sur son don de narratrice, capable de tenir son auditoire en haleine⁸⁵².

Si les uns justement étaient comme ensorcelés par l'élan de la phrase d'Odoevtseva, d'autres, bien au contraire, étaient agacés par la reprise des mêmes procédés verbaux, provenant de la poétique cinématographique (emploi du présent, abondance de dialogues, didascalies, syntaxe télégraphique) :

Все это написано, как говорится, “сухо”, – что почему-то считается большим достоинством, – и “короткими фразами” – тоже, говорят, достоинство (Nabokov, 1929);

Мелодрама? Может быть. Но сделано это так, что к концу испытываешь подлинное волнение, и это несмотря на всю раздражающую искусственность изобразительных средств (Janovski, 1939);

Когда читаешь Одоевцеву, всегда кажется, что она способна на большее. Есть многое в ее книгах, с чем почти невозможно согласиться; но отрицать ее талант нельзя, оставаясь сколько-нибудь объективным (Gazdanov, 1939)⁸⁵³.

Si certains écrivains et critiques littéraires, dont Nabokov, Khodassevitch, Slonim, Aïkhenvald, condamnaient le travail d'Odoevtseva (thèmes sentimentaux et édulcorés, personnages schématiques, artificiels et parfois caricaturaux, procédés stylistiques galvaudés), d'autres, notamment Adamovitch et Pil'ski, remarquaient qu'il fallait écouter la « musique » des mots qui l'emportait sur la banalité de l'intrigue et la médiocrité de certains personnages.

⁸⁵¹ « короткие, обрывающиеся ». G. Adamovič, « Literaturnye besedy. Šmel'ev – Irina Odoevceva – Dovid Knut », dans M. Rubins, *Russkij Monparnas*, op.cit., p. 632.

⁸⁵² « Слишком интересно. Слишком динамично, будто одним дыханием. [...] Вы как вцепитесь в читателя, так и катаете его в лифте вверх и вниз, не давая ему отдохнуть, прийти в себя, отложить книгу... » (I. Bunin). I. Odoevceva, *Na beregah Seny*, op.cit., p. 389; « Помимо своих художественных достоинств, она и очень занимательна, – качество все более редкое » (M. Aldanov). M. Aldanov, « Angel smerti I. Odoevcevoj », dans *Poslednie novosti*, 1928, n°2773, p. 3 ; « Точка трудна. Она многого требует. Это знак сильных. Ирина Одоевцева ею пользуется смело и уверенно. Вот почему в ее фразах и книгах нет растянутости, нет воды, нет ватных мест. Все они стянуты в тугую пружину » (P. Pil'skij). P. Pil'skij, *Zatumanivšijsâ mir*, op.cit., p. 31.

⁸⁵³ Cités dans I. Odoevceva, *Zerkalo. Izbrannaâ proza*, op.cit., p. 633, p. 638, p. 639 respectivement.

Ce qui nous semble important, c'est le fait qu'Odoevtseva a essayé d'élaborer sa propre phrase à elle, singulière et poétique, à la différence de Bakounina, qui suivait plutôt les découvertes de la jeune génération et finalement a écrit peu de textes pour que nous puissions en juger, et de Gorodetskaïa, qui s'est transformée en écrivain-témoin de son temps et a progressivement abandonné l'écriture.

Avant de clôturer ce chapitre sur le discours critique, nous souhaitons faire référence aux réflexions de Konstantin Motchoulski. Dans son article consacré aux « Poétesses russes », il remarquait justement qu'Odoevtseva possédait sa syntaxe à elle, télégraphique, qu'elle était tout d'abord un « narrateur captivant, plein d'imagination », soulignait qu'Odoevtseva « se dirige[ait] vers le genre nouveau de la prose rythmique condensée⁸⁵⁴ » et concluait : « malgré tous les manuels de théorie des belles-lettres, cette “poésie prosaïque” relève sans conteste de la littérature⁸⁵⁵ ».

Nous pensons qu'en examinant la poésie d'Odoevtseva, Motchoulski a ébauché un portrait précis non seulement de la poétesse (« poésie prosaïque ») mais aussi d'Odoevtseva-prosateur (prose poétique). Avec sa lucidité critique, il a su prédire l'évolution poétique du travail littéraire d'Odoevtseva : cette « prose rythmique » apparaît comme un des traits caractéristiques de son écriture.

III.3. Irina Odoevtseva : ce « quelque chose “à elle” »

Comme nous l'avons déjà remarqué, aujourd'hui des chercheurs entreprennent une relecture « positive » de l'œuvre d'Odoevtseva, tant au niveau thématique que poétique. Personne n'est indigné par le comportement « amoral » de ses personnages. Bien au contraire, dans les déviations « pathologiques » des héros/héroïnes d'Odoevtseva, on aperçoit aujourd'hui les signes de la modernité.

En ce qui concerne le niveau thématique, Odoevtseva était une des premières à attirer l'attention sur la vie et les pensées d'une fille qui est en train de se transformer en une jeune femme. Nous pensons aux adolescentes comme Luka (*L'Ange de la mort*) ou Lisa (*Iseult*). De ce point de vue, le monologue intérieur du personnage de Ludmila Oulitskaïa, Viktor Youlievitch, enseignant de littérature, est fort intéressant :

⁸⁵⁴ « рассказчик, занимательный, полный воображения », « идет к новому жанру сжатой ритмической прозы ». К. Моçул'skij, « Мариëтта Šаginân и Irina Odoevceva », art.cité, p. 97.

⁸⁵⁵ « эта “прозаическая поэзия”, вопреки всем учебникам теории словесности – несомненная литература ». *Ibid.*, p. 98.

Mais il y avait quand même quelque chose de bizarre dans cette magnifique littérature : elle était entièrement écrite par des hommes à propos de petits garçons. Et pour des petits garçons. Cela parlait d'honneur, de courage, de devoir. Comme si l'enfance des Russes était exclusivement masculine... Où donc était l'enfance des filles ? Quel rôle insignifiant elles avaient ! Natacha Rostov danse et chante à merveille, Kitty fait du patin à glace, Macha Mironova repousse les assauts d'un scélérat. Toutes les jeunes cousines et leurs amies dont sont amoureux les garçons sont réputées pour leurs frisettes et leurs volants. Les autres sont de malheureuses victimes, depuis Anna Karénine et Katioucha Maslov jusqu'à Sonia Marmeladov. C'était curieux, vraiment très curieux. Comment les choses se passaient-elles pour les filles ? N'étaient-elles donc que les objets d'intérêt pour les hommes ? Et où était leur enfance ? Connaissaient-elles le bouleversement intérieur qui se produit chez les garçons ? Se pouvait-il que ce soit juste quelque chose de physiologique ? De biologique ?⁸⁵⁶

En effet, où est-elle, l'enfance des jeunes filles russes ? Un peu plus tard, Viktor Youlievitch se souvient d'un des premiers récits de Boris Pasternak – *L'Enfance de Luvers*, un des rares textes russes qui parle de l'enfance et de l'épanouissement d'une fille. Avec Michel Aucouturier, nous pouvons donc dire que les romans d'Odoevtseva, tout comme le texte de Pasternak, sont des « œuvre[s] moderne[s] [...] dans leur thématique fondée sur la différence des sexes dans la formation de la personnalité et dans la vie de l'être humain⁸⁵⁷ ». D'ailleurs, Adamovitch et Varchavski étaient les premiers à constater l'apparition d'une nouvelle héroïne féminine dans la littérature russe⁸⁵⁸.

Luka de *L'Ange de la Mort* avoue à sa mère que, dans la classe, elles se battent entre filles : « nous faisons de la boxe, en essayant de nous cogner les dents pour que ça fasse encore plus mal ». Elle se moque de sa mère et de ses camarades de classe, qui ont fait leurs études dans un institut pour jeunes filles nobles, en les comparant à des « poupées de

⁸⁵⁶ L. Oulitskaia, *Le Chapiteau vert*, Paris, Gallimard, 2014, p. 75.

⁸⁵⁷ « современное произведение [...] по своей тематике, основанное на признании значения пола в становлении личности и в жизни человека ». M. Okutîr'e, « Pol i "pošlost" ». Tema pola u Borisa Pasternaka, dans *Slavica Helvetica. Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle*, op.cit., p. 113.

⁸⁵⁸ « Можно было бы указать, что такие лукаво-беспечные, наивно-жестокые, невинно-порочные подростки еще не знакомы нашей литературе и что это новая в ней тема, достойная пристального внимания... ». G. Adamovič, « Literaturnye besedy. Šmelëv – Irina Odoevceva – Dovid Knut », art.cité, p. 632 ; « Рассказ о непосредственном ощущении жизни в сознании 14-летней девочки и выступающее из этого рассказа какое-то неизвестное раньше начертание женского образа открывает нам действительно что-то новое ». V. Varšavskij, « I. Odoevceva. Izol'da, roman », dans M. Rubins, *Russkij Monparnas*, op.cit., p. 636.

soie⁸⁵⁹ ». Cette cruauté et cette masculinité d'une héroïne féminine fait également penser à une scène de cinéma, celle de *La Princesse aux huîtres* (1919) d'Ernst Lubitsch, dans laquelle les femmes font de la boxe pour gagner un homme. Ce qui fait penser non seulement au choix thématique d'Odoevtseva, mais aussi aux liens intertextuels avec le cinéma.

Maria Roubins révèle encore quelques trouvailles thématiques dans les romans d'Odoevtseva : il s'agit de l'enfance malheureuse, des « enfants terribles » et de la maternité désacralisée⁸⁶⁰. En effet, la mère de Lisa et de Nikolaï dans le roman *Iseult* (comme, par exemple, dans les récits « La fête » ou « Au bord de la mer ») préfère suivre son amant et insiste pour que ses enfants l'appellent par son prénom, et non « maman ».

Ainsi Odoevtseva ajoute-t-elle quelques touches particulières au portrait littéraire de la jeune fille russe, naïve, cruelle et sexuée, et, selon Roubins, préfigure « le comportement des nymphettes de Nabokov⁸⁶¹ ». Il faudrait remarquer que cette libération et liberté thématiques lui étaient certainement inspirées par le milieu littéraire français et l'esthétique européenne de ce que Maria Roubins appelle « art déco ». Selon la chercheuse, l'art déco est devenu un programme transnational, qui valorisait le confort matériel et la détente, promouvait l'hédonisme, la consommation et les plaisirs charnels dans un monde urbain vibrant sous les sons de la musique jazz et les feux des salles de cinéma.

Quant aux découvertes poétiques, Elena Proskourina et Maria Roubins ont à plusieurs reprises analysé la poétique cinématographique d'Odoevtseva avec « le tempo accéléré, le style elliptique, l'emploi des verbes au présent » et celui des « gestes mélodramatiques⁸⁶² ». A quoi nous pourrions ajouter « le procédé de gros plan morcelant la réalité » et « le traitement très souligné du décor, le contraste des couleurs⁸⁶³ ».

La cinématographicité des romans d'Odoevtseva est un sujet passionnant, surtout si son travail est étudié dans un cadre plus général, à savoir : les débats sur la valeur du

⁸⁵⁹ « боксируем, стараемся друг другу в зубы побольней заехать », « куклы шелковые ». I. Odoevceva, *Angel smerti*, dans I. Odoevceva, *Zerkalo. Izbrannaâ proza, op.cit.*, p. 285.

⁸⁶⁰ Voir M. Rubins, *Russkij Monparnas, op. cit.*, p. 271-296. Chapitres : « Enfants terribles : rassifrovyyaâ "ieroglify detstva" » ; « "Mysl' semejnaâ" : infanticid i desakralizaciâ materinstva v literature 1920-1930-h godov ».

⁸⁶¹ « поведение набоковских нимфеток ». *Ibid.*, p. 273.

⁸⁶² « стремительный темп, эллиптический стиль, употребление глаголов в настоящем времени », « мелодраматические жесты ». *Ibid.*, p. 175.

⁸⁶³ « прием крупного плана, дробящего реальность », « яркая декорированность обстановки, контрастность цветов ». E. Proskurina, Elena, « Kinematografičnost' i teatral'nost' romana I. Odoevcevoj "Zerkalo" », dans *Ežegodnik Doma russkogo zarubež'â*, Moskva, 2011, p. 270, p. 272 respectivement.

cinéma au sein de l'émigration russe⁸⁶⁴ ; la comparaison avec le contexte français (nous pensons, par exemple, au livre d'Irène Némirovsky *Les Films parlés* (1931-1934) et au cinéma des surréalistes) ; l'héritage de l'Âge d'argent. En effet, Odoevtseva a sans doute pu lire les articles d'Andreï Bely, comme « Le cinématographe » ou « La ville », et s'inspirer de certains motifs mis en relief par le célèbre écrivain symboliste⁸⁶⁵.

Mais ce qui nous semble encore plus important dans l'évolution de la phrase d'Odoevtseva, c'est la répétition des mots et des expressions qui, autant que nous sachions, n'a pas été vraiment commentée par les chercheurs. Tout le roman *Le Miroir* est construit sur la reprise de certains éléments de la phrase.

La poétique d'Odoevtseva explore trois pistes privilégiées : l'écriture cinématographique, la théâtralité de la parole et la réitération. Prenons pour exemple un récit intitulé « La vie de Madame Duclos » (1927) :

Темно. Поезд останавливается. Лион...

Мадам Дюкло поправляет твердую подушку под головой. «Я поймала тебя, поймала. И не выпущу. Ты спишь, ты ничего не предчувствуешь. А я еду к тебе, еду, еду. И завтра...»

В окнах солнце, круглые холмы, низкие деревья Прованса.

И вот уже море, синее, сияющее. И вот уже Марсель.

Она выходит из вагона. Как странно, что она идет, а не летит.

Вот он, Марсель, город света, город счастья.

Высокая, белая лестница сверкает. Она жмурится от блеска. Носильщик укладывает чемодан в такси.

Прямо к нему? Но как же она приедет к нему грязная, в измятом платье, с вещами? И зачем теперь торопиться? Ведь впереди вся жизнь. Она столько ждала, может и еще полчаса подождать.

В отеле слуга показывает комнату.

- Я могу предложить еще большую. Этажом выше. Из нее чудный вид на море.

Вид? Какое ей дело до вида.

⁸⁶⁴ Voir R. Ângirov, « Sinefily i antisemity : polemika russkoj èmigracii o kinematografe v 1920-h gg (Po stranicam èmigrantskoj pressy), dans *Ežegodnik Doma russkogo zarubež'â*, 2010, n°1, p. 346-362. Idem, « *Raby nemogo* ». *Očerki istoričeskogo byta russkikh kinematografistov za rubežom, 1920-1930^e gody*, Moskva, Russkij put', 2008.

⁸⁶⁵ « Синематограф – демократический театр будущего, балаган в благородном и высоком смысле этого слова ». A. Belyj, « Sinematograf » (1907), dans *Arabeski*, München, W. Fink, 1969, p. 351 ; « Мозг земли – город, окруженный кольцом товарных вагонов. Он пожирает землю, чтобы выбросить из себя многоэтажный блеск домов, сотни фабричных труб и яркие электрические солнца. / Вот улица. Яркие перья накрашенных дам, вопль автомобилей, красных драконов, бешено мчащих великих блудниц в огне сверкающих вывесок. [...] А вот: звезды спустились и ниже – там из тумана дома в бриллиантовом кружеве огней: это – синематограф ». A. Belyj, « Gorod » (1907), dans *Ibid.*, p. 354-355.

- Все равно. Я беру эту комнату. Велите принести мой чемодан⁸⁶⁶.

Comme assez souvent dans les textes d'Odoevtseva, le sujet est bien banal et quelque peu romantique : Madame Duclos, une jeune femme d'origine russe, apprend que son voisin, un mystérieux Russe, est tombé amoureux d'elle. Elle part à sa rencontre et arrive au port de Marseille avec quelques minutes de retard : le Russe a pris le bateau pour repartir en URSS. Mais l'écriture d'Odoevtseva est plus riche et plus élaborée que la thématique de ses textes.

La description de l'action au présent, l'alinéa et l'énumération des événements ainsi que l'emploi des phrases nominales servant de didascalies renvoient bien évidemment au discours cinématographique.

Quant à la théâtralité de la parole, il y a plusieurs voix qui participent à la narration. Nous examinerons la progressive mise à distance de la voix des personnages. Tout d'abord, il s'agit du discours direct à valeur dialogique, marqué par l'emploi du tiret⁸⁶⁷. Ce qui renvoie à l'échange rapide entre la femme et le maître d'hôtel. Un autre degré de la parole, plus éloigné, traduit les pensées de la femme et rend son monologue intérieur. Ici, la parole est marquée par l'emploi des guillemets. Ensuite, le jeu subtil entre le discours rapporté et le discours libre contribue à l'ambiguïté énonciative : par le biais du discours indirect libre (déictiques, interrogations) Odoevtseva saisit une multitude de pensées tourbillonnant dans la tête de Madame Duclos. Enfin, le dernier niveau de la parole correspond à la voix du narrateur commentant la scène.

Si l'histoire décrite est bien édulcorée, la façon de présenter l'héroïne principale ne l'est pas : Odoevtseva s'éloigne progressivement du discours direct et de son corollaire, qui est l'effet de citation, afin d'arriver à une forme de discours indirect libre, plus élaborée et moins démonstrative.

En ce qui concerne la répétition, dans les premiers textes, elle n'est pas encore devenue l'instrument principal du travail poétique. Néanmoins dans le monologue intérieur de la femme, nous pouvons remarquer la reprise du verbe aller (« Et moi je vais chez toi, je vais, je vais ») mettant en relief la hâte et la joie éprouvées par Madame Duclos la veille de son arrivée à Marseille.

⁸⁶⁶ I. Odoevceva, « Žizn' Madam Dûklo », dans I. Odoevceva, *Zerkalo. Izbrannaâ proza, op.cit.*, p. 134-135.

⁸⁶⁷ « toujours dans le domaine typographique, on est amené à privilégier les guillemets, voir l'italique, mais à exclure les tirets, signe d'interlocution plus que de la citation et également marqueurs privilégiés de DD ». L. Rosier, *Le Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot, 1999, p. 114.

Dans l'écriture de ses romans et récits, Odoevtseva restera fidèle à l'écriture poétique et à l'hétérogénéité de la parole et développera davantage le côté répétitif de son discours. Un autre récit, « Le Bonheur d'Oulita » (1932) en est un bon exemple :

Да, в этом письме было все. *Вся ее* одинокая неудачная жизнь, *все ее* огорчения и *все* мечты. Конечно, он не ответит. Но утром, опуская письмо в почтовый ящик, руки ее дрожали. Ведь <нет> ничего невероятного на свете. *Ведь бывают чудеса*. А вдруг?

Теперь жизнь ее превратилась в полет, в вихрь, в ураган. Внешне все оставалось по-прежнему: мастерская, швейная машина, платья и блузки. Но *сердцу* ее не было дела до всего этого. Ее *сердце* трепетало и сжималось. Прежде перед глазами была *черная* гладкая стена. Можно было только сломать себе голову об эту *стену*, больше ничего. Но теперь в *черной стене* появилась *щель*, и сквозь *щель* эту проникал *слабый луч надежды*. Совсем узкая *щель*, совсем *слабый луч*. Но это все-таки была *надежда*. *Ведь бывают чудеса...*

И чудо случилось⁸⁶⁸.

Comme nous pouvons le voir, le passage cité est gorgé de reprises lexicales et syntaxiques (rythme ternaire dans les énumérations « vie – chagrins – rêves » d'autrefois et « envol – tourbillon – ouragan » d'aujourd'hui ; répétition de la phrase, avec l'intonation qui varie, « Les miracles peuvent arriver malgré tout »). Les reprises lexicales mettent en relief les mots clés accentués par la répétition : miracle, cœur, mur (noir), interstice, rayon de soleil (faible), espoir. Ces marqueurs, qui constituent le leitmotiv de l'espoir naissant, renforcés par le discours indirect libre, intensifient le tissu textuel en rendant les pensées et les émotions de la femme solitaire.

C'est pour cette raison que nous avons cité plus haut le jugement critique de Motchoulski parlant de la « prose rythmique condensée » d'Odoevtseva. Les répétitions densifient, condensent et intensifient le discours littéraire, en mettant en lumière les marqueurs sémantiques de la phrase, et en traduisant l'état émotif des personnages. Odoevtseva, sans aucun doute, ne possédait pas l'ouïe prodigieuse d'une Tsvetaeva, et tout au long de son parcours de prosateur (nous parlons de la période de l'émigration) utilisait toujours les mêmes procédés pour aborder les mêmes questions (la vie amoureuse d'une jeune femme). Pourtant, son travail principal était bien un travail poétique, l'élaboration

⁸⁶⁸ I. Odoevceva, « Ščast'e Ulity », dans I. Odoevceva, *Zerkalo. Izbrannaâ proza, op.cit.*, p. 148. Le même procédé est employé dans le récit « Žasminovjy ostrov. *Iz romana* » (1930, p. 189-214). C'est nous qui soulignons.

poétique d'une phrase littéraire, ce qui nous fait dire, avec Konstantin Motchoulski, que cette prose poétique « relève sans conteste de la littérature ».

Le Miroir, le dernier roman d'Odoevtseva écrit avant la guerre et la désagrégation de l'unité de l'émigration, est un parfait exemple de « ce quelque chose “à elle” » qu'Odoevtseva a su forger dans l'émigration :

Захлопнутая входная дверь, полет с лестницы вниз, и вот уже такси стучит так же быстро и громко, как ее *сердце*. От *страха* ни о чем нельзя думать, *страх* заменяет мысли, слова, чувства. *Страх*, что Ривуар не ждет, *страх*, что она проспала, прозевала свою судьбу.

Она вбегает в подъезд. *Лифта*, и того нет, надо ждать, пока он спустится. *Лифт*, *жужжа*, опускается, *жужжа*, поднимается. Стеклопанная дверь. Контора. Конторщик встает.

- Monsieur Ривуар еще здесь.

Сердце, как *лифт*, *жужжа*, летит куда-то вниз, *жужжа*, взлетает обратно. *Ждет*. Она входит в кабинет Ривуара. Ривуар стоит посреди комнаты, на белом ковре, как среди *снежного* поля:

- Ваш контракт давно готов⁸⁶⁹.

Pour un lecteur attentif, cet extrait valorise et trahit en même temps le travail d'Odoevtseva. Ses fameuses répétitions créent le champ sémantique de la peur et de l'angoisse : le parallélisme métaphorique « cœur – ascenseur » prolongé par la chaîne « attendre – bourdonner – champs de neige ». La réitération et l'allitération en -zh- (*zhouzhzha*, *zhdiot*, *snezhnyj*) contribuent au fonctionnement du principe poétique de l'attraction sémantique : la neige, l'attente et le bourdonnement se contaminent mutuellement pour rendre angoissante l'attente et transformer les champs enneigés en signe de peur, de suspension et de malheur. Plus loin dans le texte, vers la fin du roman, le mot « neige » réapparaît, associé cette fois-ci à la douleur de la séparation avec Rivoire :

Но вот он говорит, и горе, как снег, тает от его слов, от его голоса, от его русского смеха.

- Ешьте, ешьте, - уговаривает он.

Она ест, она улыбается сквозь горе, как снег кружащееся вокруг нее⁸⁷⁰.

⁸⁶⁹ I. Odoevceva, *Zerkalo*, dans I. Odoevceva, *Zerkalo. Izbrannaâ proza, op.cit.*, p. 491. C'est nous qui soulignons.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 579.

Tout le roman est construit sur le même principe poétique – reprise lexicale et syntaxique, écriture cinématographique, hétérogénéité discursive. On comprend mieux le sens de la remarque de Janovski sur « l’artificialité agaçante des moyens d’expression » et celle de Gazdanov affirmant qu’elle « est capable de faire mieux » que d’insister sur les mêmes thèmes et procédés poétiques.

Néanmoins il faut dire qu’Odoevtseva atteint l’effet visé : son orchestration poétique, répétitive et condensée, rend parfaitement bien l’ambiance de l’attente, de l’euphorie ou de la frustration sentimentale qui tourmentent la jeune et belle amante de Thierry Rivoir. C’est pour cette raison qu’Adamovitch et Pilski remarquaient que l’ambiance générale, l’écho et la « musique » des répétitions, ainsi que la tonalité du texte, comptaient plus que la fable et l’évolution des personnages.

Oui, Odoevtseva incarnait cette lignée « féminine » dans la littérature de l’émigration, mais à vrai dire il n’y avait rien de purement « féminin » dans son écriture : les répétitions, le discours cinématographique et la théâtralité de la parole renvoient à un sujet de l’écriture et non à un stock de procédés littéraires féminins ou masculins. Au niveau thématique, la critique de l’émigration suivait le raisonnement d’Ivanov – qui, en travaillant en collaboration avec Odoevtseva, a décidé qu’elle n’était capable de rien d’autre que de décrire des jeunettes, tandis que lui se chargerait de la vision politique de leur futur roman⁸⁷¹ – et elle affirmait que c’était la vie des (jeunes) femmes qui occupait les pensées d’Odoevtseva (sujet considéré comme « féminin » par excellence). Mais cette affirmation n’est pas tout à fait juste. La conception du roman *Le Miroir* était plus profonde que l’histoire d’amour de Luka, et elle en parle elle-même :

Ведь у нас и у наших героев столько обликов в зависимости от того, в ком мы или они отражаются, как в зеркале. Кстати, зеркальный мир чрезвычайно глубок, как Вам, конечно, известно⁸⁷².

Dans ses mémoires, elle évoquait *Orphée* de Jean Cocteau et une de ses phrases sur le secret des miroirs : « Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. Ne le dites à personne⁸⁷³ ». Ce n’est pas par hasard que les deux amants, hantés par le vide et les

⁸⁷¹ Voir I. Odoevceva, *Na beregah Seny, op.cit.*, p. 272.

⁸⁷² « *Esli čudo voobše možno za granicej...* ». *Epoha 1950-godov v perepiske russkih literatorov-ëmigrantov, op.cit.*, p. 771.

⁸⁷³ Voir I. Odoevceva, *Na beregah Seny, op.cit.*, p. 448.

multiples reflets de miroir, se suicident et meurent. Evoquons au passage sa tentative d'écrire un roman idéologique après la guerre – *Laisse toute espérance*. Le titre parle de lui-même.

Ainsi, nous arrivons à la même conclusion que pour toutes les filles d'émigration : l'histoire de la littérature a épuré et simplifié la réception de l'œuvre d'Odoevtseva. Même aujourd'hui, Odoevtseva peut être considérée négativement, comme une auteure marginale : la jolie épouse médiocre d'un grand poète. Avec plusieurs chercheurs contemporains, nous proposons une relecture positive de sa marginalité, au croisement du discours critique, varié et multiple, de l'émigration russe, de ses propres jugements et de l'historicité de la notion de roman de « dame » avec ses caractéristiques propres.

Remarques conclusives: « “Encore une de perdue qui est née”⁸⁷⁴ »...

Modernité de l'héritage des filles d'émigration

Les filles d'émigration dont l'œuvre a été examinée tout au long de ce travail, notamment celle d'Ekaterina Bakounina, de Nadezhda Gorodetskaïa et d'Irina Odoevtseva, ont vécu en France au moment de l'invention du XXe et du XXIe siècles par leurs célèbres contemporains : Alexander Calder, Pablo Picasso, James Joyce, Nathalie Sarraute, Marina Tsvetaeva...

Si dans l'émigration assez souvent leurs textes étaient lus par le biais des caractéristiques propres aux récits de dame, aujourd'hui leurs écrits sont réédités et commentés par les chercheurs. Quelle valeur faut-il donc accorder à leur écriture ? Leurs œuvres sont-elles encore jeunes ou sont-elles inévitablement poussiéreuses ?

Nous avons décidé d'adopter une approche poétique et de cerner le sujet de l'écriture qui se forme dans et par le langage, et non le sujet féminin étudié par plusieurs spécialistes des études de genre. Du point de vue poétique, les textes des filles d'émigration ne sont pas très novateurs et se lisent bien, surtout ceux de Gorodetskaïa consacrés à la vie quotidienne des émigrés, avec leur époque historique révolue. Par la force poétique nous entendons une manière d'écrire (notion explorée par G. Dessons) inventée par un auteur. C'est exactement de cette inventivité langagière que parle Ludmila Petrouchevskaïa quand elle affirme : « Si vous saviez l'envie que l'on a de partir à la chasse pour un tel langage ! A quel point les gens se démènent pour trouver leur langage à eux, langage qui ne ressemblerait à aucun autre ! Le langage le plus incorrect !⁸⁷⁵ ». Sous cet angle, Bakounina et Gorodetskaïa étaient tournées plus vers les découvertes collectives : qu'il s'agisse de l'anti-canon de la jeune génération pour Bakounina ou du respect du canon littéraire, même si ce respect était tardif, par Gorodetskaïa.

De ce point de vue, la comparaison avec l'œuvre de Marina Tsvetaeva est bien éloquente : à l'époque, son statut littéraire était contradictoire, et ses textes étaient parfois rattachés à cette médiocre catégorie d'écrits de dame. Avec le temps, c'est justement la

⁸⁷⁴ « “Еще одна пропащая родилась” ». М. Palej, « Otdelenie propaših », dans М. Palej, *Den' topolinogo puha*, Moskva, Èksmo, 2013, p. 60.

⁸⁷⁵ « Знали бы вы, как идет охота за таким языком! На что только люди не пускаются, чтобы найти свой, ни на чей в мире не похожий, язык! Неправильнейший язык! ». L. Petruševskaâ, « Lekciâ o žanrah », dans *Devâtyj tom*, Moskva, Èksmo, 2003, p. 320.

force poétique de son travail littéraire qui a définitivement sorti son œuvre du rang des écrits *mineurs* afin de lui accorder le statut d'un poète et écrivain majeur.

La force poétique du travail littéraire de nos filles d'émigration est beaucoup plus modeste. En même temps, chacune d'entre elles a malgré tout participé à l'invention de son temps et de notre aujourd'hui à nous de façon spécifique. C'est ici que nous retrouvons le sens de la remarque de Vladimir Varchavski, qui pensait qu'il fallait se pencher davantage sur l'apport singulier, et non collectif, des écrivains de la jeune génération.

Ekaterina Bakounina est rattachée à la modernité par le genre du « document humain », écrit autofictif, qui a suscité un grand intérêt dans le monde de la recherche dans les années 1990-2000. De plus, par la thématique abordée dans ses romans (amour charnel, désir et plaisir féminins, vie quotidienne au féminin), par le défi lancé au « puritanisme » de la grande littérature russe dans la description des scènes d'amour, elle a participé au débat sur le sexuel et l'érotique dans le domaine littéraire et a contribué à la désessentialisation de l'idée reçue qui supposait que le russe, à la différence du français, était moins fin et moins souple et, de par sa nature, n'était pas destiné à l'écriture de la question du corps. Or une langue vivante n'est jamais dans la nature, toute entière elle est plongée dans la culture avec ses valeurs, tabous et interdits. Donc, le travail de Bakounina était novateur par son activité critique – par sa force critique, et non poétique, – exercée sur les valeurs reconnues, « positives », du monde littéraire russe.

Il serait donc intéressant de rééditer *Le Corps* de Bakounina, avec une préface, suivi d'une sélection de ses poèmes, ainsi que celle de comptes rendus critiques de ses contemporains et de sa correspondance avec Evreïnov, afin de l'extraire de cette tradition éditoriale qui la cantonne aux collections ouvertement provocatrices, comme « sexe-festin » ou « odeur sucrée d'une fraise mûre ».

Nadezhda Gorodetskaïa reste moderne grâce à ses réflexions sur la réception et la reconnaissance du travail des femmes, notamment grâce à son travail sur la valeur et l'héritage culturel de la princesse Zinaïda Volkonskaïa. Elle était une des premières à avoir consacré de nombreuses années à la rédaction de la biographie de la princesse, en essayant de démystifier sa vie (femme déséquilibrée, pieuse et béate, ou femme légère et superficielle goûtant aux plaisirs de la vie), de rendre son parcours existentiel plus humain, moins « romancé » et légendaire, de valoriser son travail intellectuel, musical et littéraire. Elle s'est attaquée à un large spectre de questions, sans tout de même donner toutes les réponses, à savoir : la vie en exil, le travail dans un espace multiculturel et plurilinguistique,

la reconnaissance de la femme artiste. La biographie de la princesse Volkonskaïa – livre qui n’a jamais vu le jour –, rédigée en français et en anglais, peut être considérée comme l’œuvre de sa vie, regroupant plusieurs interrogations chères à Gorodetskaïa. Même si cet ouvrage a été élaboré en Angleterre à la fin des années 1950 et ne s’inscrit donc pas dans la période temporelle étudiée, il renvoie néanmoins à une série de questions qui occupaient Gorodetskaïa au moment de sa vie en France.

Quant à Irina Odoevtseva, dans le domaine de l’écriture elle était la plus inventive des trois, ce qui nous fait penser à la valeur plus spécifiquement littéraire de ses textes. Ce n’est pas étonnant parce qu’elle a pu recevoir une formation d’excellente qualité, en participant à la vie littéraire du Saint-Petersbourg postrévolutionnaire. Cette hypothèse est confirmée par les avis de nombreux critiques de son temps, qui voyaient en Odoevtseva une femme de talent, ainsi que par le milieu universitaire d’aujourd’hui (les ouvrages de Maria Roubins en sont le meilleur exemple). Dans sa « prose rythmique », elle cernait les difficultés auxquelles une femme ou une jeune fille pouvait être confrontée.

En somme, ces femmes écrivains ne sont pas du tout médiocres, et ne s’inscrivent pas du tout dans le paradigme de l’écriture de dame. Car d’une façon ou d’une autre ces auteures ont participé à l’invention d’un lecteur à venir : ce qui leur a souvent été reproché par la critique de l’époque (*babstvo*, pornographie, démesure, manque de goût, manière criarde d’écrire) se lit mieux aujourd’hui par « l’anachronisme du rapprochement⁸⁷⁶ », comme le dit Henri Meschonnic, avec les textes de la fin du XXe siècle, et fait partie de notre temps à nous.

En effet, lors de la publication dans les années 1990 des recueils collectifs comme *Celle qui ne se souvient plus du mal* (1990) ou *Les Nouvelles amazones* (1991), à la parution des récits de Marina Paleï (*L’étage des perdues*, *Cabiria du canal Obvodnoï*, 1991) ou de Ludmila Petrouchevskaïa (*La nuit m’appartient*, 1992), nous devons constater que la réaction de certains critiques littéraires était excessivement négative. Certains évoquaient les notions de « prose de *baba* », « prose menstruelle⁸⁷⁷ » ou celle de « littérature sale » (*tchernoukha*). En examinant les textes de Petrouchevskaïa, notamment *La Nuit m’appartient*, E. Ovanessian emploie le lexique à connotation négative (anomalie, pathologie, écart et déviation de la norme, tabou), les compare aux « nouvelles “fleurs du mal” », aux « jours de trouble », à la « couronne de la décadence », constatant qu’il s’agit

⁸⁷⁶ H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, *op.cit.*, p. 157.

⁸⁷⁷ « бабья проза », « менструальная проза ». S. Vasilenko, « “Novye amazonki”. (Ob istorii pervoj literaturnoj ženskoj pisatel’skoj grupy. Postsovetskoe vremâ) », http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm, consulté le 20.05.2018.

d'une « littérature intentionnellement sale⁸⁷⁸ ». Tandis que E. Chtcheglova ne voit dans ces textes que du sang, du profane et du corporel, des « obscénités physiologiques » et une « vérité de “littérature sale”⁸⁷⁹ ».

Si les textes qui abordent les questions de la vie personnelle des femmes (vie intime, avortement, accouchement), de la noirceur de la vie au quotidien, sont considérés comme un écart de la norme, alors où se trouve la norme déviée ? Pour E. Ovanessian, il s'agit d'« un langage sans âme, qui n'a rien à voir avec le russe, [de] l'abondance de scènes affreusement naturalistes, sexuelles et sadiques⁸⁸⁰ » ; tandis que E. Chtcheglova conclut :

Никому, по-моему, до Петрушевской не удавалось настолько ясно дать понять, что под прославленной в тысячах творений материнской любовью может крыться все, что угодно, – эгоизм, животный страх, лютая агрессивность⁸⁸¹ ...

Nous reconnaissons facilement ce motif de la « lèpre » rongant la littérature russe : atteinte à la langue russe, privée de sa spiritualité et plongée dans les ténèbres du naturalisme ; descriptions corporelles de nature sexuelle ; désacralisation de la femme et de son statut de mère... Bref, il s'agit du « rejet de l'école classique littéraire russe, et par ce biais de la bonté, de la miséricorde, ainsi que de la profonde compréhension de l'âme humaine⁸⁸² ». Autrement dit, c'est cet éternel « rayon de soleil dans le royaume des ténèbres » qui manquait à ces critiques littéraires.

Oui, bien évidemment, il y avait d'autres critiques, comme, par exemple, Andreï Nemzer, Dmitri Bykov ou Marc Lipovetski, qui ont bien compris et apprécié la démarche poétique de Paleï ou de Petrouchevskaïa, en saluant leur travail littéraire. La question principale n'est pas là. Ce qui nous intéresse le plus, c'est cette résistance du discours critique à une littérature « autre » et sa fidélité aux grandes valeurs « positives » de la

⁸⁷⁸ « новые цветы зла », « смутные дни », « венок распада » ; « преднамеренная чернуха ». E. Ovanessian, « Tvorcy raspada. (Tupiki i anomalii “drugoj prozy”) », dans *Molodaâ gvardiâ*, 1992, n°3-4, p. 262, p. 256 respectivement.

⁸⁷⁹ « физиологические мерзости », « “чернушная” правда ». E. Šeglova, « Vo t'mu – ili v nikuda ? », dans *Neva*, 1995, n°8, p. 197, p. 195 respectivement.

⁸⁸⁰ « обездушенная, ничего с русским не имеющая речь, обилие омерзительно натуралистических, сексуальных и садистских сцен... ». E. Ovanessian, « Tvorcy raspada. (Tupiki i anomalii “drugoj prozy”) », art.cité, p. 256.

⁸⁸¹ E. Šeglova, « Vo t'mu – ili v nikuda ? », art.cité, p. 197.

⁸⁸² « отказ от русской классической литературной школы и тем самым от доброты, милосердия и глубокого понимания человеческой души ». E. Ovanessian, « Tvorcy raspada. (Tupiki i anomalii “drugoj prozy”) », art.cité, p. 253-254.

littérature russe. Ce constat nous permet de relire les filles d'émigration à la lumière des textes des femmes écrivains des années 1990 et de renouer leur lien avec la modernité⁸⁸³ :

Родиться с неудобным женским телом и быть обделенной из-за внешности в своих возможностях! В этом есть нечто непоправимое и озлобляющее меня. Но приходится выносить свою наружность и все остальное. Не могу назвать миром все остальное. Слишком ограничена сфера и срок моего бытия, и я сама ограниченное существо. Совершенно ясно, что многое недоступно мне только потому, что я женщина. Форма моего тела и связанные с нею особенности усложняют и обесцвечивают существование. Нахожу в этом заведомую несправедливость. Жизнь потому возбуждает мой гнев.⁸⁸⁴

Quelles sont les voix qu'on entend ? A qui cette phrase pourrait-elle appartenir ? A Marina Paleï avec la condition féminine décrite dans « L'étage des perdues⁸⁸⁵ » ? A Maria Arbatova, auteure militante de *Mon nom est femme*⁸⁸⁶ ? A Svetlana Vassilenko ou à Natalia Soukhanova ? Même dans la littérature française contemporaine on entend toujours ces cris

⁸⁸³ M. Rubins exprime la même idée dans une note en bas de page: « Интерес к гендерным вопросам, утверждение женского романа, глубоко освоенный еще советскими писательницами жанр “чернухи” подготовили почву для восприятия Бакуниной как предшественницы этих тенденций современной фикшн. Татьяна Морозова признается, что она и не подозревала, что “в истории русской женской литературы еще с 30-х гг. существовал такой точный и такой неустаревший текст”: “Степень откровенности романа такова, что заставляет усомниться, что честь “дефлорации” целомудренной русской литературы принадлежит представителям новой современной прозы”». M. Rubins, *Russkij Monparnas, op.cit.*, p. 289.

⁸⁸⁴ E. Bakunina, *Lúbov' k šesterym. Telo, op.cit.*, p. 246. « Etre née avec un corps de femme, incommode, et voir la laideur réduire vos chances dans la vie ! Il y a en cela je en sais quoi d'irréparable qui m'exaspère. Mais il faut se résigner à son apparence et à tout le reste. Je ne puis pourtant pas appeler ce reste “le monde”. Le champ et la durée de mon existence sont trop limités et moi-même, je suis un être limité. Il est parfaitement clair que bien des choses me sont inaccessibles du fait seul que je suis une femme. Mon corps, sa forme, ses particularités, voilà ce qui fait de l'existence une chose terne et compliquée et pourquoi j'y trouve une injustice préméditée. De là ma colère contre la vie ». C. Bakounine, *Le Corps, op.cit.*, p. 10-11.

⁸⁸⁵ « Бабья доля, заданная, как смена дня и ночи, географией проступает на распаренных телах: шрамы после грудницы на обвислых грудях, шрамы на животах после кесарева, дряблые веревки вен на разбитых ногах, набрякшие полосы беременности на опавших боках, фартуками, кошельками – сырые многорожавшие животы...». M. Palej, « Otdelenie propaših », dans M. Palej, *Den' topolinogo puha, op.cit.*, p. 59.

⁸⁸⁶ « Учеба предстояла по двум направлениям: на профессию женщины и на профессию личности, вместе эти образования тогда еще были непопулярны » ; « большинство вынесло из культуры и воспитания, что быть носительницей женских половых признаков стыдно, и относилось к посещению гинеколога как к глубокой психологической травме » ; « Культура моей страны не готовила меня к этому. “Ты – девочка, будущая мать, и потому не должна...” – далее следовал список несправедливых ограничений...». M. Arbatova, *Menâ zovut ženšina*, Moskva, Èksmo-press, 2000, p. 8, p. 47, p. 56 respectivement.

de femme : « Toutes les nuits, je hurle d'angoisse à l'idée d'être une femme. Avec l'âge, mon sexe devient mon insomnie. / Ici, au moins, je crie. Aouah !⁸⁸⁷ ».

La condition des *babas*, le corps et la vieillesse, la maternité-avortement-accouchement, l'amour et les liens extra-conjugaux, le désir et le plaisir – tout peut être écrit en russe et les textes des filles d'émigration nous aident à mesurer la résistance des valeurs culturelles communément admises. Le banal, le quotidien, le monotone – tout est présent dans les textes des auteures russes contemporaines.

Nos auteures n'ont peut-être pas inventé de nouvelles manières d'écrire, mais elles ont certainement produit une œuvre littéraire – même si elle est poétiquement imparfaite – qui n'a rien à voir avec cette littérature qu'on dit de « dame ». C'est le discours littéraire critique de l'époque qui mettait l'accent sur le sexe de l'auteur et lisait les textes signés par les femmes à travers d'une grille de critères, condescendants, binaires et négatifs, élaborés d'avance. De ce point de vue, une femme qui écrit est d'abord une femme, et seulement après un écrivain. Le « rythme rhétorique culturel » ne leur a pas laissé beaucoup de possibilités d'échapper au lot commun réservé à toutes les auteures mineures – un rôle de femme pudique ou de *babas* maladroite.

Si la littérature et la culture avaient valorisé ce qu'on appelle le « féminin » ou la « féminité » dans le domaine artistique, nous parlerions aujourd'hui davantage de Bakounina, Gorodetskaïa, Kouznetsova, Knorring, Odoevtseva, et peut-être moins de Berberova, les derniers auraient pu devenir les premiers... Mais cela aurait été une autre histoire !

⁸⁸⁷ C. Laurens, *Celle que vous croyez*, Paris, Gallimard, 2017, p. 45, p. 52 respectivement.

Conclusion

Le sujet qui nous intéresse dans ce travail est commandé par notre aujourd'hui. Plusieurs éditeurs russes rééditent l'héritage littéraire des filles d'émigration (Knorring, Bakounina, Odoevtseva, Gorodetskaïa, Kouznetsova...); dans différents pays, plusieurs chercheurs se penchent sur l'analyse de ces écrits. Néanmoins, le statut des filles d'émigration reste indéterminé et ambivalent : il existe une tension entre la reconnaissance et la relecture possible de leur travail littéraire et le rejet lié à la médiocrité de l'œuvre qu'elles ont laissée. La question majeure que nous nous sommes posée est de savoir comment les lire. Rattachées à l'époque au genre du roman de dame, elles n'arrivent pas à effacer, faire disparaître cette trace « négative », telle une tache indélébile.

Cette question de relecture sollicite l'interrogation théorique, ainsi que le choix des outils appropriés. Nous sommes arrivée à la conclusion que la lecture des textes des filles d'émigration proposée par Olga Demidova est profondément ancrée dans le système d'oppositions binaires, qui sépare la communication féminine de la communication masculine et, par conséquent, met en avant le sujet féminin et l'expérience féminine. Les outils retenus par Olga Demidova (études de genre, anthropologie philosophique) essentialisent et programment le processus de l'écriture, introduisant l'élément de l'intentionnalité dans le domaine créatif. D'emblée, une femme est censée écrire comme une femme, avec et à partir de son expérience.

C'est pour cette raison que nous avons choisi de nous cantonner strictement au domaine littéraire – et au sujet de l'écriture (sujet du poème, terme d'Henri Meschonnic). Tout d'abord, cela nous a permis d'éviter le renvoi aux critères extralittéraires (difficultés personnelles, conditions de vie, traits psychologiques singuliers...) au moment de l'analyse des textes littéraires.

De plus, le choix du sujet de l'écriture a contribué à l'homogénéité de notre travail et nous a amenée à étudier des œuvres aussi bien des « petits » écrivains de l'émigration que des grands, notamment Marina Tsvetaeva.

Ainsi, avec Gérard Dessons, poéticien, élève d'Henri Meschonnic, nous avons reformulé la question initiale : l'héritage littéraire des filles d'émigration, a-t-il de la valeur ? Sont-elles du côté de ce qui importe, et fait partie de notre aujourd'hui, ou de ce qui n'importe pas, appartenant définitivement au passé ?

Nous avons pu constater que la critique de l'émigration s'appuyait sur la notion de littérature de femme/dame, tant du point de vue poétique, que du point de vue psychologique, afin d'évaluer le travail d'écriture au féminin.

En effet, dans le domaine de l'art poétique, l'écrire au féminin correspondait à une catégorie à part avec ses points fragiles inchangeables : thématique amoureuse, genres confessionnels, style maladroit. Selon cette logique, les femmes et leurs textes se trouvaient davantage du côté de quelque chose de doux, de fugitif, d'émotif, de léger, de naïf, de mystérieux, d'enfantin et d'imprévisible, plutôt que du côté du sérieux, du responsable, du grave, du courageux ou du logique. Cette délimitation, artificielle et hautement symbolique, s'appuyait sur les critères de nature plutôt psychologique que littéraire. Le type d'écriture masculin était considéré comme une qualité indéniable, tandis que l'écriture féminine pouvait vite se transformer en méprisable écriture de dame.

La critique de l'émigration a élaboré une gradation progressive quant à l'évaluation du travail des femmes. Nous pouvons en effet parler des écrits de *baba* (de dame/ de femme : Bakounina, Gorodetskaïa, Odoevtseva, Tsvetaeva) auxquels s'opposaient la littérature marquée par la féminité (Knorring, Kouznetsova) ou l'écriture fémino-masculine (Berberova, Tsvetaeva). Si le premier groupe était caractérisé par les critères suivants : démesure, manque de goût, *babstvo*, voix vulgaire et criarde, le deuxième – notamment dans son versant marqué par la féminité – se distinguait par les éléments comme : mesure, goût, féminité (ou masculinité), voix juste et noble.

Le terme qui se répète dans tous les articles des critiques littéraires de l'époque, c'est bien la *mesure*. Ce qui signifie que la critique de l'émigration a élaboré une *mesure-justice* (terme de G. Dessons) et a imposé aux textes des filles d'émigration le « rythme rhétorique culturel » (H. Meschonnic) de l'époque avec sa grille de critères préétablis. Ce qui ne correspondait pas à cette mesure-justice de la critique était rejeté en dehors du domaine littéraire. Marqué par l'héritage culturel de l'Âge d'argent, inspiré par la valeur inestimable de la grande tradition littéraire russe, le discours critique de l'émigration en exil a construit des schémas de lecture et d'interprétation inébranlables.

Il est important de constater que même la valeur des plus grands auteurs était mesurée à partir de ces critères-là. Ainsi, selon l'opinion des critiques, les textes de Marina Tsvetaeva pouvaient-ils appartenir aux écrits de dame/femme/*baba*. On la rangeait parfois plutôt du côté du *n'importe-quoi* que de celui du *je-ne-sais-quoi* (valeur, force poétique, résistance aux normes établies et aux modèles connus). Certains critiques pensaient que son œuvre appartenait inévitablement au passé, tandis qu'elle puisait ses racines dans la modernité et

le présent. Ce qui montre que tous les critiques n'avaient pas cette « clairvoyance » dont parlait Tsvetaeva, ni l'oreille prodigieuse.

Aujourd'hui, nous savons que l'œuvre de Tsvetaeva apparaît incontestablement comme une œuvre majeure. Et c'est la même approche poétique qui nous permet de mesurer l'écart entre Tsvetaeva et les filles d'émigration, et de comprendre que leurs textes n'avaient pas la même puissance poétique. En même temps, le même type d'approche permet de repenser et de redéfinir le statut littéraire de nos protagonistes mineures : elles n'ont certainement pas la grandeur d'une Tsvetaeva, mais leur écriture ne correspond pas non plus aux caractéristiques du roman de dame. C'est justement la *mesure-justesse* qui a échappé à la plupart des critiques de l'époque.

En effet, les romans de Bakounina pouvaient être lus comme de petites histoires sexuelles, médiocres et sans intérêt. Pourtant, nous pouvons affirmer que son *Corps* appartient à la modernité et fait partie de notre aujourd'hui par sa force critique : il élargit et remet en cause les limites du dicible en russe (intimité, corps, domaine sexuel). C'est pour cette raison qu'à l'époque on rattachait son travail, avec mépris, davantage à la tradition française qu'à la tradition russe. Pourtant, elle écrivait ses textes en russe !

Le travail de Gorodetskaïa n'appartient pas au genre du roman de dame non plus. Tout d'abord, pour des raisons poétiques, et ensuite pour des raisons historiques. Elle s'est tournée vers le domaine religieux et la défense de la grande tradition littéraire russe. Son travail sur la biographie de la princesse Volkonskaïa ne nous permet pas non plus de placer son héritage du côté du *n'importe-quoi*.

C'est Irina Odoevtseva qui a manifesté le plus de créativité dans l'invention de sa phrase à elle et ceci a été reconnu par la plus grande partie des critiques de l'époque. Sa phrase, ni masculine, ni féminine, ne peut pas être caractérisée non plus comme appartenant au domaine des écrits de dame.

Oui, nos auteures ne sont pas des « génies » du monde littéraire, mais en même temps elles trouvent leur place dans l'histoire de la littérature, ainsi que dans la continuité qui relie les époques. Aujourd'hui, par « l'anachronisme du rapprochement » (H. Meschonnic) avec les textes signés par les auteures des années 1990-2000, les écrits de nos protagonistes se lisent et se comprennent mieux. Dans les voix de Paleï, Petrouchevskaïa, Vassilenko et tant d'autres, on reconnaît les « cris » et les échos des voix de nos filles d'émigration.

Ce qui est important dans notre travail, ce n'est pas seulement la question du statut littéraire et du rétablissement de la valeur. Mais aussi la question théorique : l'analyse des œuvres des filles d'émigration permet d'étudier les mécanismes d'attribution de la valeur,

de cerner les appuis culturels (valeurs « positives » : mesure, goût, finesse, pudeur verbale) d'une société à une époque historique précise et de détecter les points de rejet et de résistance (valeurs jugées comme « négatives » : vulgarité, volupté, « débauche » verbale).

Plusieurs facettes de ce travail de recherche peuvent être approfondies et développées.

Nous pouvons penser, tout d'abord, à l'étude dans une perspective comparatiste. Nous nous sommes concentrée sur l'héritage des filles d'émigration et le discours critique de l'émigration russe. Or il serait tout à fait intéressant et fructueux d'étudier l'œuvre de nos auteures dans le contexte de la littérature moderniste française et européenne. Ce type d'approche permettrait de dresser des parallèles non seulement avec les écrivains français, mais aussi avec le discours littéraire critique français, et de mettre en lumière les critères de lecture élaborés par les critiques. L'étude attentive de cette question favoriserait également l'analyse détaillée des textes écrits par les filles d'émigration en français, ainsi que leur réception. Ainsi, pourrions-nous adjoindre au corpus les textes d'Irène Némirovsky, et confronter ses *Films parlés* (1934) à l'écriture cinématographique d'Irina Odoevtseva. Sans oublier les auteures russes francophones, comme, par exemple, Zinaïda Chakhovskaïa/Jacques Croisé ou, encore, Elsa Triolet. L'emploi des mots français dans les œuvres écrites par les écrivains émigrés pourraient constituer une autre piste de réflexion. Nous pensons, par exemple, à *L'Exil des enfants* de Gorodetskaïa et au rapport langue russe/langue française ébauché dans son roman. Ou aux néologismes et mots français employés par les personnages de Tèffi (« Conversation », « Amour », « Gouron », « Que faire ? »).

Ce volet de recherche s'inscrit dans un certain nombre de projets en cours dans la slavistique française. En effet, la question du plurilinguisme est étudiée par Anna Lushenkova Foscolo à l'Université Lyon-3-Jean Moulin, tandis que Svetlana Garziano (Lyon-3-Jean-Moulin) et Gayaneh Armaganian (ENS Lyon) envisagent d'organiser une série de rencontres autour de l'œuvre française des écrivains de l'émigration.

Deuxièmement, il ne faudrait pas négliger l'étude du côté « pornographique » de l'écriture et les écrits sur la question du sexe et érotisme. Nous pourrions creuser davantage ce couple binaire sexuel/érotique. Une série de texte d'Ivan Bounine, notamment ses *Allées sombres*, a reçu un accueil mitigé et a été considérée comme des écrits « pornographiques ». Il faudrait étudier les arguments des « détracteurs » de Bounine et élargir le champ de recherche à d'autres noms (Janovski, Ivanov, Evreïnov...).

Troisièmement, il nous semble important de continuer notre recherche et de constituer petit à petit l'histoire de la littérature (roman, récit) de dame. Nous savons, par exemple, que Nikolaï Berdiaev et Andreï Bely (« Sur l'«éternelle *baba*» dans l'âme russe », « La théorie ou la vieille *baba* »), Alexandre Blok (« Rachilde. *Le Dessous* »,) ont employé des termes comme « *babstvo* » et « littérature de dame » dans leurs articles et essais. Il serait indispensable de préciser le sens accordé à ces notions et de chercher d'autres occurrences de ces termes. En même temps, il serait intéressant de voir si la notion de *moujik* – et ses corollaires – existait à l'époque et était appliquée aux textes signés par les hommes.

Enfin, il nous paraît indispensable de poursuivre le travail d'exploitation des archives et d'approfondir notre recherche dans le domaine de la critique génétique. Au cours de notre travail, nous avons eu la chance d'analyser les documents d'archives conservés au RGALI (Moscou) ainsi qu'à la Weston Library (Oxford). Il serait passionnant de continuer à explorer les archives afin d'étudier la correspondance et les manuscrits, si nous en trouvons les traces, des filles d'émigration. Les catalogues de l'Université de Leeds (Leeds University Library's Special Collections), de l'Université Columbia (Bakhmeteff Archive of Russian and East European Culture), de La Contemporaine (Bibliothèque, centre d'archive, musée) gardent un grand nombre de documents à examiner, qui pourraient nous renseigner davantage sur le parcours existentiel et professionnel de nos protagonistes, ainsi que sur les enjeux et objectifs de leur travail littéraire.

La poursuite de ce travail permettrait de « dévictimiser » les filles d'émigration, de démontrer qu'il existait plusieurs voies d'interprétation de leurs textes (même si elles n'étaient pas dominantes) ; de les ancrer davantage dans le contexte culturel de l'époque et de confirmer notre hypothèse concernant leur rôle dans la construction des passerelles entre des îlots littéraires. La ligne unique directrice n'existe pas, les filles d'émigration ne sont pas complètement cantonnées à un ghetto isolé (même si nous avons dû insister sur l'essentialisation de la manière d'écrire des femmes par la critique de l'émigration) : elles travaillaient non seulement dans l'espace culturel de l'émigration, mais aussi dans celui de la culture française et européenne ; elles étaient critiquées pour leur démesure et manque de pudeur, mais les textes de Bounine étaient taxés aussi d'entorses aux bons mœurs ; dans certains de ses travaux, Berdiaev caractérisait la manière d'écrire de Rozanov de *babstvo*, ce qui montre que ce terme pouvait s'appliquer à l'œuvre des hommes... Tandis que la correspondance personnelle de nos auteures garde certainement une quantité de belles surprises et découvertes !

Résumé de la thèse

Au cœur de notre interrogation se trouve l'héritage culturel des filles d'émigration, c'est-à-dire des femmes écrivains de la jeune génération de la première vague de l'émigration. Nous devons constater que la notion de « jeune génération » dépend de la stratégie de recherche retenue et renvoie soit au critère d'âge et de pays de la première publication, soit à un « masque » collectif, à une réputation collective savamment orchestrée, à un comportement générationnel comprenant un système de valeurs communes. Si les noms et les œuvres des « fils d'émigration » (terme de V. Varchavski) sont connus (Poplavski, Gazdanov, Felzen, Charchoune, Janovski) et étudiés par Leonid Livak et Annick Morard, les « filles d'émigration » – à l'exception de Nina Berberova et peut-être Irina Odoevtseva – restent dans l'ombre de leurs collègues masculins.

Par « filles d'émigration », terme emprunté aux travaux d'Olga Demidova, il faut entendre un groupe de femmes écrivains qui ont commencé leur parcours littéraire en France dans les années 1920 après avoir quitté la Russie soviétique. Notre réflexion s'est portée plus spécialement sur l'œuvre d'Ekaterina Bakounina, Nadezhda Gorodetskaïa et Irina Odoevtseva. De façon ponctuelle, nous avons eu également recours aux textes aussi bien des représentantes de la génération des aînés, notamment Guippius et Tsvetaeva, que d'autres filles d'émigration comme Knorring, Berberova et Kouznetsova.

Le corpus retenu se caractérise tant par des appuis historico-culturels que littéraires : appartenance à la même génération ; événements historiques vécus ; cours de la vie personnelle. Ce qui est encore plus important, c'est le fait que le discours critique de l'émigration classait souvent leurs textes dans le domaine des récits de dame, celui de la paralittérature. En même temps, il faut dire qu'aujourd'hui, plusieurs chercheurs rééditent leurs œuvres et commencent à s'intéresser à leur travail.

Cela nous amène à conclure que le statut littéraire de ces filles d'émigration est ambigu et contradictoire : quelle valeur faudrait-il accorder à leurs textes ? Comment lire leur héritage littéraire ? En comparaison avec les fils d'émigration, sont-elles vraiment médiocres et invisibles ou ont-elles encore un aujourd'hui ? Sont-elles inévitablement rattachées à l'époque historique de la production de leurs textes ou sont-elles modernes ? Devons-nous confirmer ou réinventer la valeur de leurs textes ?

Afin de répondre à ces questions, dans **la première partie** de notre travail nous nous sommes penchée sur l'élaboration d'une approche à retenir. Dans le domaine littéraire, depuis de nombreuses années les instruments de recherche forgés par les études de genre

contribuent à la relecture et la réhabilitation des femmes écrivains considérées assez souvent comme secondaires ou mineures. Malgré le fait que les études de genre occupent une position marginale dans le monde académique russe (surtout dans le domaine littéraire), il existe des universitaires qui optent pour ce type d'approche. Nous nous sommes concentrée sur les travaux d'Irina Savkina, Kirsti Ekonen et Olga Demidova, chercheuses explorant l'écriture au féminin et son épanouissement au cours des siècles.

Le constat est que certaines chercheuses procèdent à l'essentialisation de l'écriture des femmes, en postulant qu'il existe une spécificité de l'œuvre féminine : comme les femmes sont différentes des hommes au niveau biologique, psychologique et social, leur moyens d'expression artistiques de prédilection sont également différents. D'autres chercheuses, soutenant la bipolarisation du masculin et du féminin, adoptent une approche sémiotique en essayant de déchiffrer et d'interpréter l'information qui se cache derrière les codes et les structures au féminin, ce qui renforce les dichotomies suivantes : communication littéraire féminine / communication littéraire masculine, interprétation et lecture masculines / interprétation et lecture féminines. Finalement, c'est le sujet féminin (et ses corollaires : langage féminin, expérience féminine), socio-historico-psychologique, et la « position socio-bio-géographique » de la femme qui sont mis en valeur dans les ouvrages examinés.

Avec les études de genre, il nous semble important de procéder à la relecture des textes signés par les femmes, et de faire attention à l'oppression discursive du canon littéraire soutenant dans la plupart des cas les valeurs androcentriques. En même temps, il nous paraît indispensable de séparer la question de l'écriture et de la valeur littéraire d'un texte des questions extralittéraires comme la différence bio-physio-psychologique des hommes et des femmes, les conditions de vie et les difficultés éprouvées par des femmes écrivains.

En effet, si dans un texte littéraire c'est l'invention du langage qui compte, ce n'est plus important de savoir s'il a été écrit par un homme (sujet) ou une femme (« sujette », terme employé avec ironie par H. Meschonnic), cette expérience poétique englobant toute une communauté linguistique. Ce qui débouche sur l'analyse d'une communication d'ordre poétique et non d'une communication d'ordre informatif basée sur l'interprétation des codes. Christine Planté, une des grandes spécialistes françaises dans le domaine des études de genre, adopte le point de vue de Meschonnic, en proclamant que dans le domaine littéraire c'est « la question du langage » qui l'emporte sur tout le reste.

Il est indispensable de signaler que nombreux sont les écrivains qui pensent également que l'on ne peut pas sexualiser le sujet de l'écriture et de projeter les règles d'écriture préétablies (écrire *comme* un homme, écrire *comme* une femme) à un texte littéraire.

Ainsi pouvons-nous parler non de l'œuvre des femmes minorée et marginalisée par les valeurs androcentriques, mais du dogme du canon littéraire, de la bipolarité structurante, de la norme culturelle de l'époque (« rythme culturel rhétorique », terme de Meschonnic), des valeurs positives propres à une société qui rejettent et dévalorisent tout ce qui n'est pas conforme à la norme. De ce point de vue, si nous parlons de la valeur, il faudrait penser à une activité qui nourrit les œuvres, à une force critique capable de transformer le regard de la société sur une série de questions.

Ainsi reformulons-nous la question : une œuvre écrite par une fille d'émigration, comment vaut-elle ? Est-elle encore du côté de *ce qui importe* pour la société ou du côté du *n'importe-quoi* ?

Dans la **deuxième partie** de notre travail, l'intérêt s'est porté sur le discours critique littéraire de l'émigration, à savoir : la cassure générationnelle (jeune génération/génération des aînés) et surtout l'écriture des femmes.

En ce qui concerne les caractéristiques principales de la critique de l'émigration, il est à souligner qu'elle restait fidèle au principe du littératurocentrisme propre à la littérature russe, et s'appuyait sur les grands auteurs du XIXe siècle incarnant les « prophètes » et les « apôtres » spirituels ainsi que les maîtres à penser. Ensuite, au niveau thématique, la critique de l'émigration essayait de se poser et de résoudre les questions de nature existentielle et eschatologique. Ce qui signifiait qu'un écrivain en exil était censé préserver son « visage russe », pour reprendre l'expression de Khodassevitch, penser aux trésors de la langue et de la culture russes. Donc, le « rythme rhétorique culturel » de l'émigration puisait son inspiration dans la littérature classique russe du XIXe siècle, vénérant le héros littéraire chargé d'une mission d'ordre idéologique, philosophique ou moral ; l'héritage culturel de Pouchkine (associé aux notions de force, clarté et mesure) ; la préservation de la voie nationale dans le domaine culturel et littéraire.

Au canon défendu par la génération des aînés s'est opposé ce que nous pourrions définir comme l'anti-canon de la jeune génération. Il s'agissait d'un héros littéraire « nu », « intérieur » plongé dans la tristesse et le désespoir ; c'est Lermontov qui incarnait l'écrivain culte de cette génération ; finalement les « jeunes » écrivains de l'émigration étaient tournés davantage vers la littérature européenne, notamment la littérature française et ses figures phares (Proust, Gide, Céline).

Dans le domaine du discours critique, les représentants des aînés, comme Stepoune, Ossorguine, Khodassevitch, concevaient la littérature comme un service, un sacrifice, un travail exigeant et indispensable à la construction spirituelle de la culture nationale, et

s'opposaient au pessimisme et l'énergie négative émanant des écrits des jeunes. Tandis que les représentants de la jeune génération, Gazdanov, Poplavski, Varchavski, et leurs partisans, comme Adamovitch ou Bitsilli, pensaient que les temps avaient changé et il était indispensable de trouver une autre manière artistique, qui correspondrait mieux à l'air du temps et aux changements capitaux de l'époque. C'est pour cette raison qu'ils mettaient en avant le manque de perfection poétique, le maladroit et la sincérité du ton confessionnel dans la littérature.

Outre la valeur historico-culturelle, qui nous plonge dans le contexte du quotidien littéraire des émigrés, ce débat nous intéresse aussi par le fait que les femmes écrivains n'étaient pas spécialement évoquées à ce sujet. Avec la jeune génération, à l'exception de Gazdanov et Nabokov, elles appartenaient au groupe de « travailleuses » de la littérature, ordinaires et invisibles.

En nous basant sur une série d'articles des années 1920-1930, principalement ceux de Motchoulski, Khodassevitch et Pilski, nous sommes arrivés à la conclusion que, de façon consciente ou inconsciente, la critique de l'émigration a constitué une grille de lecture, figée et immuable, appliquée à l'analyse des œuvres des femmes écrivains. Nous devons constater que le discours critique procédait à l'essentialisation de la littérature des femmes, qui était douée des caractéristiques invariables dont la thématique amoureuse, le ton confessionnel, les faiblesses stylistiques. Au sein de cette entité, qui est la littérature des femmes, le discours critique a élaboré plusieurs strates, à savoir : écriture de bonne femme ; écriture de femme/de dame ; écriture féminine ; écriture fémino-masculine. Au bas de l'échelle littéraire se trouvait l'intime et le sentimental au féminin sans idées (incarné par les écrits de Verbitskaïa) ; la progression valorisante du travail littéraire aboutissait au sérieux spirituel et masculin (incarnés par Pouchkine, Dostoïevski et Tolstoï).

Les trois critiques littéraires mentionnés plus haut ont élaboré des dichotomies afin de distinguer les écrits de bonne femme/de femme/de dame des textes marqués par la féminité : manque d'unité stylistique / unité stylistique ; manque de mesure et de goût / sens de la mesure et du goût ; lourdeur et vulgarité des bonnes femmes sans honte ni pudeur / finesse et délicatesse d'une féminité pudique. Les critères de lourdeur-délicatesse-pudeur-honte renvoient davantage au comportement moral, ainsi qu'aux caractéristiques psychologiques d'une femme. Ce qui témoigne du mélange de signes proprement esthétiques aux signes extralittéraires voués à cerner et décrire une œuvre.

En même temps, la féminité, valorisée par le discours critique, perdait des points face à l'écriture fémino-masculine caractérisée par les épithètes suivantes : sérieuse, responsable,

directe, courageuse, logique, grave et droite. La représentante la plus connue de ce type d'écriture était Nina Berberova (face à toute une lignée de femmes et de bonnes femmes à commencer par Bakounina-Gorodetskaïa-Knorring-Kouznetsova-Odoevtseva et à terminer par Tsvetaeva). Au sommet de l'échelle poétique trônait Akhmatova, qui a su transformer les meilleures qualités d'une féminité idéalisée en valeur universelle.

Ce qui signifie que le discours critique de l'émigration a élaboré un système sémiotique quant à la lecture des textes littéraires, en proposant dans la plupart des cas la lecture unique des couples binaires évoqués ci-dessus. Cette grille de lecture préétablie ne permettait pas d'évaluer l'apport singulier d'une femme écrivain. De plus, en essentialisant l'écriture des femmes – la non-compréhension des découvertes poétiques de Tsvetaeva (cri, illogisme, hystérie, démesure) en est le meilleur exemple –, ce type de lecture élaborait les réputations littéraires que l'on ne peut pas démolir si facilement. Les textes des filles d'émigration qui ne sont pas passés à travers les mailles du filet de la critique littéraire, nous aident aujourd'hui à percer la poétique « externe » propre à la littérature de l'émigration, et à révéler les mécanismes et les rouages du discours critique de l'émigration. Ce qui nous amène à la découverte des interdits, des vulnérabilités et des nœuds névralgiques du canon littéraire russe.

Pourtant, ce système n'était pas complètement figé ni statique : il existait des critiques littéraires qui allaient à l'encontre des jugements établis, en formulant des réflexions singulières et en défendant telle ou telle auteure.

Cette épuration générale du modèle idéal de féminin, prôné par la critique de l'émigration, est due, entre autres, au développement des théories russes de la sexualité dans le domaine de la métaphysique ; à la tradition littéraire classique qui promouvait au premier plan l'idéal féminin incarné par Tatiana Larina ; au mélange des facettes socio-culturelles et esthétiques.

Nous nous sommes également intéressée à l'histoire de la notion de littérature de dame, qui, à l'époque, apparaissait comme la pire des étiquettes attribuées au travail littéraire d'une femme. Il faudra certainement approfondir cette analyse, rapide et incomplète, mais nous pouvons dire que cette appellation remonte d'un côté à la réforme du langage effectuée par Karamzine et à l'image – ridiculisée avec les années – de la femme que ce langage véhiculait (préciosité, emphase, pudeur exagérée). D'un autre côté, une série d'articles de Tchoukovski stigmatisait l'œuvre d'Anastassia Verbitskaïa, auteure de romans à sensation, considérée par le critique comme la meilleure illustration de l'écriture de dame

(clichés stylistiques, images galvaudées, réflexions simplifiées, exploitation des schémas narratifs des contes).

Nous avons vu que la critique de l'émigration avait instrumentalisé la notion de littérature (récit, roman) de dame et l'employait au sens large du terme sans faire référence aux caractéristiques précises propres aux textes de Verbitskaïa. Il s'agissait toujours d'une lecture sémiotique et quelque peu méprisante des œuvres de femmes. Une des notions clés du discours critique était bel et bien celle de mesure. Simplement, comment mesurer la mesure ? En s'appuyant sur les travaux de Gérard Dessons, nous souhaitons conclure que cette fameuse mesure défendue avec ardeur par la critique de l'émigration était plus proche d'une mesure-justice, propre à la poétique « externe », au « rythme culturel rhétorique » de l'époque, que d'une mesure-justesse correspondant au projet spécifique de chaque femme écrivain.

Dans **la troisième partie** de ce travail de recherche, notre objectif était de lire ou, pour reprendre l'expression de Christine Planté, de « réapprendre à lire » l'héritage littéraire des filles d'émigration, d'explorer les zones périphériques du domaine littéraire. En examinant la poétique « interne », projet poétique personnel de nos auteures, nous avons constaté que même si nos filles d'émigration n'ont pas fait de découvertes poétiques exceptionnelles, leur œuvre ne peut pas non plus être lue selon les critères de l'écriture de bonne femme, les critères de roman de dame. Sur certains aspects, leurs livres sont encore « jeunes » et ne correspondent pas du tout au statut du *n'importe-quoi*.

Ekaterina Bakounina reste moderne principalement grâce à l'activité critique que ses textes produisaient sur les valeurs « positives » du canon littéraire, communément admises par le milieu des émigrés. Le travail littéraire de Nadezhda Gorodetskaïa est attaché à la modernité grâce à sa réflexion sur la valeur et l'héritage artistique des protagonistes culturels mineurs. Tandis qu'Odoevtseva, poétiquement parlant, apparaît comme la plus inventive de toutes, ce qui attire l'attention des chercheurs d'aujourd'hui.

Ajoutons que les textes des filles d'émigration peuvent être relus à la lumière des œuvres créées par les femmes écrivains des années 1990. En effet, les remarques critiques adressées aux filles d'émigration au sujet des romans de dame font penser à la notion de *tchernoukha*, dont les éléments ont été décelés dans les textes de certaines femmes écrivains des années 1990 par les critiques, à savoir : « débauche » verbale, langue russe martyrisée, descriptions de nature physiologique ou corporelle, maternité désacralisée, femme et enfance heureuses désidéalisées.

Donc, l'intérêt principal de ce travail réside dans la relecture de l'héritage des filles d'émigration en question, la réinvention de leurs réputations littéraires, ainsi que dans l'étude approfondie des mécanismes critiques de lecture et d'évaluation d'une œuvre écrite par une femme dans le cadre de l'émigration russe de la première vague en France.

Annexes. Documents inédits

Многоуважаемый Николай Николаевич,
 Как передать то сильное впечатление неопределенности, волнения, стыда и радости — это невообразимо ответственное дело — когда слышишь отклик или только на слова брошены во враждебно настроенную. И не просто только, а только от сердца. Он звучит в мире так редко и целостно его не всегда бывает рано.

Так я восприняла Ваше письмо.

Я думаю, что выписка Ваших слов Книжки не случайно Лейкина. Дябло и Вам то, что религия Вашего порядка прошла Книжку, не видела в сторону, не бросила, не радил. Встреча Книжки такое множество и это было бы интересно. Но вы прошли — значит я нашла какой то тон, который чувствую и всеобщее дело. Это дело все же удовлетворение.

Спасибо Вам за проявленное желание содействовать "введение" книг в мир. Встреча — это — это и тактика там, что сейчас есть в. д. сугубо приходить на себя утомленной морали. Так как во-се восприняли не только. Я подумала написать, от П. В. разговора об этике нежности

Средне-крупной, вытравленной в себя английской
 лавины. Книжки „Математика“ и „Ненекое“ деу-
 тают его безразлично: „секуларно“, „декабри-
 сти Меншикову“, „Эту книгу надо прочитать
 прежде чем читать“ и „Эта книга должна
 се от прочитать“. „Несамодовольны и довольны
 Таланты“, но направленные на „защиту“, на „бу-
 дничестве“ (слова „Всего“ в книге „Ненекое“).

Такие отзывы и уже слышала - и несе-
 мочно себя Таланта порада людей (и даже все-
 кто-то) инак не слышит и не возмущ.

З.Н. Гийнгуе-Мерешковича написал мне,
 что „эта книга важна для, что она должна
 быть“. Возникла она не случайно, а по
 зрению или увлечен - книга важна и интересна
 для. Но что она собирается издавать - хорошо.

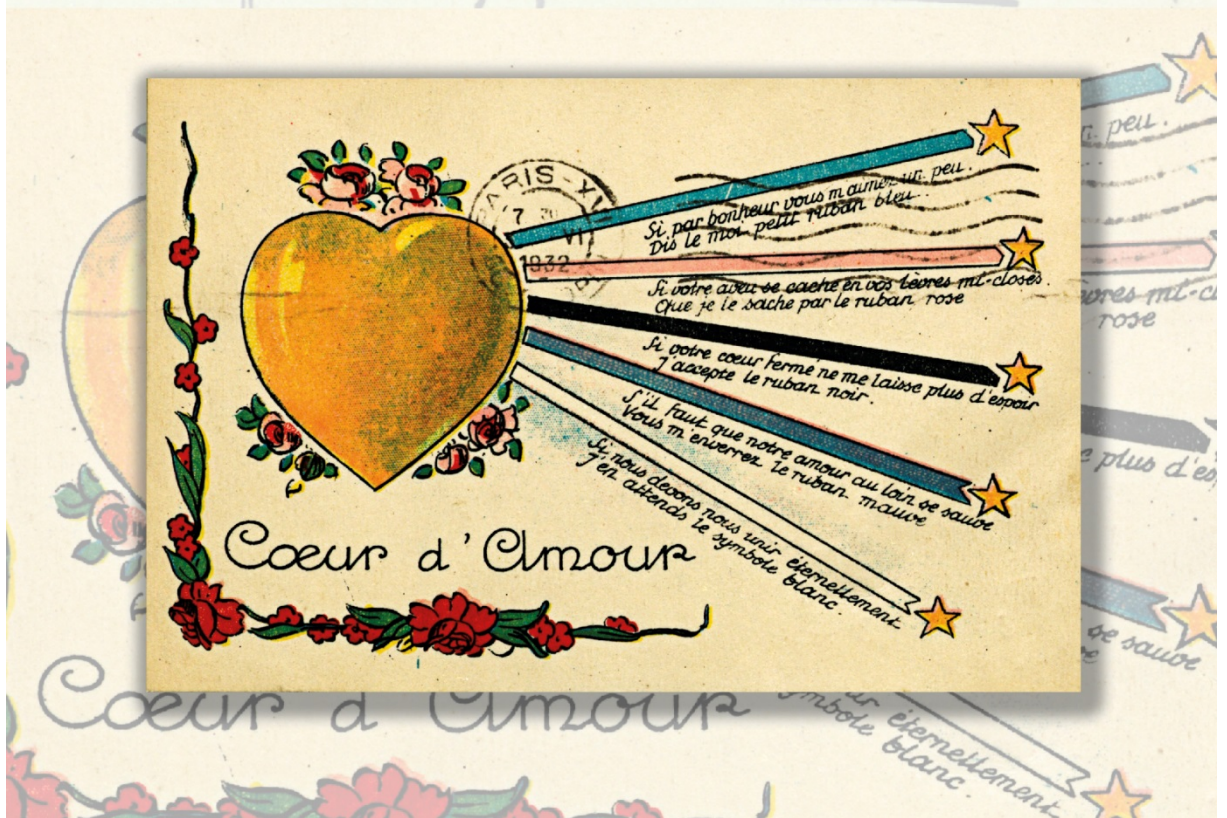
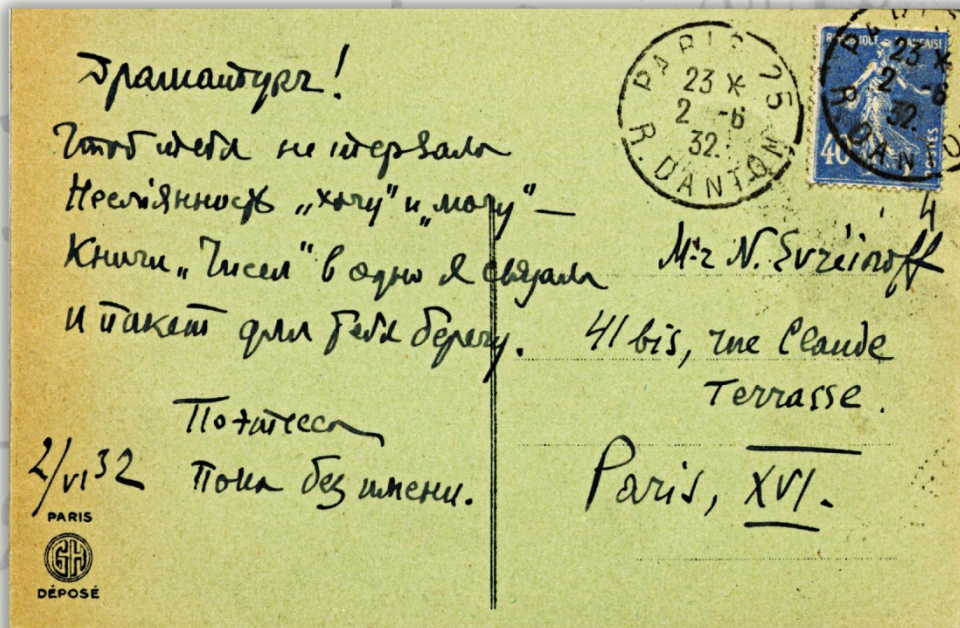
Появится ли отзывы в журнале - не знаю. Я
 уже в статье от всех людей. Но Т.В. Агапьев
 написал мне, что собирается дать отзыв в „Посл. Нов.“
 и эти статьи его очень интересны.

Благодарю вас за приглашение. - П. Л. сейчас
 в Англию, в турню с баллоном покойной Анны Павловны.
 Когданибудь поговорим о встрече и его возвра-
 щении.

Уважаю вас

Екатерина Бакунина
 (Новосилова).

25/III 31.



Многоуважаемый

Многоуважаемый
Николай Николаевич,

5

Елена Федоровна сообщила мне, что вы
собираетесь выйти в редакцию „Искра“ в
понедельник часов около 6 1/2. Если это
не представит для вас неудобств — займите
лучше полужану — часов к 8, так будет
случается иногда, что я задерживаюсь в кон-
тографин. Комитет „Искра“ вам отберет
и кни. Авд. выйд, хотя бы ввиду на что
сознаю, но если бы так, если бы я вас
не увидела в том случае, если укажет
мне где вы будете.

5/vi 32

Уважаю вас

Евгения Баурина

Евгения Баурина



Дарови Николѣ Николаевѣ,
 Спасибо Вам за Ваши письма. Не знаю
 русско или вы относитесь к моей книге,
 книга ее прочтите. Она мне принадлежит
 много раз и много друзей на нее купят.
 Но мне конечно важнее всего мнение
 людей Вашей категории — молодых
 евреев и их еврейских интеллектуалов
 много, кроме искажений правды П. Г. Водя
 и крайней антисемитской и ее неслыханной
 критикой. Мне интереснее единственное издание
 советского правды. (Конечно не фантома
 фантома, не абстрактности, а предельно
 все сейчас точно).

Я еще читал писала Вам книгу — но до сих
 пор не получила ответа. «Ваша книга» мне
 или лучше вы уже купили или же вы
 200 руб., купили книгу от издателя. Книга
 купили еще 100 — но она уже или купили
 и вы уже купили книгу, а у меня книга ее
 была для / изучения предмета.

вы уже купили книгу, а у меня книга ее
 была для / изучения предмета.

9

Для меня будет очень большое счастье
 ии иметь Ваше отношение и мою
 дерзости.

Сейчас будет велика французская
 канцелярия негодности.

Но я идухо найдеаа книгу, такшо
 ии меня вернулася и кей, поработавашь.
 Я могла ее расшо умигивашь или
 дефовашь с цитатами — тти ии ешо.

Я и ошлбашь.

С искренним уважением

Экатерина Бакунина

10/11/33

4, rue Auguste Blanqui
 Gentiely (Seine).

Своишата што имаа и. Имен перекуца
на голландскиот јазик, М.Г. и во зрак надравлини
во Москва околу мот сојузници е?

Замт у имен ниско не внигит е перо
дрин, то побудилоду и неге мот дудет
Невтронино.

Новит роман (?) — или, као зобудит
теодели — не ролити, а новал ферили, не илито
исот именованис — везит зорго. Нутно ролитот
нод ниле и много. Пурит јадурмаи вент двоме
и иудуровит подготовка. За много не ординат
мичкоб, или илито, што е не совети јадурнал
мичкоб, двадокетс — владити словем — и вел
Никло.му, селит дудет гудител талит илито оди
доу, воук др селит поја.

Замт он странино ниско (и илито) по
зобудит с илито. ^{и илито ролитот илито и пр} М.Г. во др илито врилит
Триптит и илито? ^{како?} Или внигит и дрин
в илито илито др и не в илито.

Триптит и илито ролитот
Илито и илито ролитот

12/IV 33

Е. Бакунина

Дорогой Николай Николаевич,

Всегда и всегда и вам самым своим образом
гармония была бы только за единством, но все это
спрашивается на язык, а тут бы хотелось чтобы слово
мои были милосерднее.

Мне хотелось бы сказать вам свои дружеские
запросы в отношении о П.М. и в том же духе
теперь. Держи же, чтобы бы в себе верования
гармонично тоже не забывали бы обывателям.

Спасибо вам и вашей семье. Я не знаю кто
кто, а то подмывает/на меня.

Но я не умею сказать и выразить передачу
то что чувствую... Это о том с такой искренностью
привычки бы хотелось в себе сказать - о том что
в жизни - мне не привычно. Я когда почувствую в
обратном плане, что хочется бы выразить, чувствую
себя всегда душой, неумной... Ни слова ни ток не
передают сути того что я хотела бы сказать - не
привычно. Надо учиться играть в жизнь - я не умею.

Я смотрю на вас всегда и подвигаясь своим
чувствам каждому своему привычно, но всякая
всесторонне - и все это так непривычно, долго,
красиво - как будто бы мне было интересно вашей
воле. Но замечательно. Случайно вас и надежда
истинное наслаждение.

7/XII 33

Спасибо за сердечные ваши слова
Честно вам
Екатерина Бакунина

XII 33

Спасибо за сердечные ваши слова
Честно вам
Екатерина Бакунина

Дорогой Николай Николаевич,

ANNEXE n° 12. E. Bakunina, lettre 10.07.1934 (1)

спасибо Вам за Ваше сердечное письмо и внимание и за выписку. Я ее не увидела бы, если бы вы не пришли...

Дорогой Николай Николаевич,

спасибо Вам за Ваше сердечное письмо и внимание и за выписку. Я ее не увидела бы, если бы вы не пришли... спасибо, т.к. не подписались вы в каком-нибудь издательстве... вы издательство имени Гейдекоп — или организационный комитет?

Писемко Вам же придет моя книга по поводу Вильгельма Фридриха: «Людские и животные»: где выйдут все же в свет... Петербург (по контракту выйдут до конца года — «издательство имени») и у Ситко моя скажи, что одобряю его за собой.

Эта книга вышла (в 30.000 экз. — в 3 1/2 года после «Хосе») и будет издана и издана — т.е. и вы мне сообщите, что переводчики, к которым обращался Ситко выходящий переводчик Николай Николаевич Ситко (другие христианские издания и о сексуальности.) Из Москвы. М.б. Николаевича административной, но и не могу подтвердить свою книгу издательством. Вы же понимаете, что не могу подтвердить Новороссийское издательство ввиду отсутствия необходимых переводчиков. А если издать книгу ^{русская} в Москве и в Москве и с учетом слов добрых и др. книга не так интересна, как и интересна читателям.

Дорогой Николай Николаевич не могли бы вы издать книгу Вильгельма Фридриха — вышло у Ситко и издательство манускриптов и издавать его, со всей ответственностью Вам в издательстве, если он заслуживает конечно издательству в вашем издательстве. По поводу с мировым именем, авторитетными — переводчик Петербург и т.к. как издавать: «А. и М.» все равно

Тво Кини Јануарскианс — то ... и т.д. Вторне
радеро мена и Венцијесити.

А серогуа педуриса пиледа от удурема, в комарина
от пиледа, то обрјадена еше и кини то иј русина <
Тти мади пиледа сурјанде. Не јнао Кито ети — но ва
Јнаеде магеи, т.е. каини они обвалод в докминнеде.
Терс буге и Имперантурано Монаршево.

Киниу конерно Сити не венцијесити но босе то
Имперанту Сурјанде, а и не ер не догу селенде и
Турга...

Каи сурјанде ти мади вас се понумена преледе
и не јнао... Ра, еше јануарскианс, Турне мена ети
обдукаеде. Некога мади ер икогукаеде мена.

Вашему кривдејо долурно бисона.

Занујанде мена Киниу, дојерно Нилена Нилена
Вур, от Имперантурано обскурантуде.

Сердерити иривод

Занујанде Бакунина

И Ситона в Венцијесити појурити абуога "Le Corps" и
"Le Corps", а абуога в иривод, Монаршеви Тти мади
огукаеде. До буге и Митусе Киниу Јнаеде.

Витурно јинаа Сити ојануваде

"Sisctuple ameur"

"Люди и меедегаи"

Јнао то ер Киниу ети догу мади

Тти буге. Неуородванкои

10/VII 34
4, rue Auguste Klauzani
gentilly (S).

"Sisctuple ameur"

"Люди и меедегаи"

Јнао то ер Киниу ети догу мади

Сборник Писем Рус. Яз. и слов. Мнн.

Ф. Стар (СПб) 1887.

Т. 55 стр. 135.

П. М. Устинов, А. А. Некрасов.

Упоминает вестр З. А. В. для Марии Кош.,
влюбленного Кеневадинова, изранов 1865? (кот.
укаывает 1869 г. /ис). „Изданы они были ее сыном,
но к сожалению в продажу не поступали, что очень
прискорбно, ибо кн. З. А. принадлежал, к сожалению,
к самым выдающимся писателям-писателям
русским, кожд. на своем деле своих книжках
переехала уже супруга родины своей: вследствие
во сих пор еще не выданных пригов, она умерла
в 1829 г. в Крайню, приняла там Каролингеры и
умерла в 1862 г. На значенье этой, можно сказать
гениальной женщины в нашей литературе,
к сожалению, еще очень мало укаано.

и.в. П. М. Устинов. Метр. Заметки. стр. 461.

Упоминает стихи Кеневадинову на вилле
З. А. в Риме.

f. Arch. 2. Gorod. 9(8)
Confined

f. Arch. 2. Gorod. 9(8)
Confined

Би [18] п. 1374. Soc. 27897 d 28/52
 Сборник Отдел. Рус. Яз. и слов. Ист.
 Акад. наук. Т. 52, №7.
 СПб. 1831. 78 стр.
 С. И. Пономарев. Матри писателей.

Рисо-рецензия и добавления на
 книгу Кн. Н. Н. Голицына, Тбилисцев.
Словарь русских писателей.
 СПб 1839, VI и 308.

Тригудиз И. Курявского:

"Мне всегда хочется поклониться
 везде, где я встречаю талант.
 Но женщина с талантом имеет
 в себе что то особенно привлекатель-
 ное... Вот почему я так и на-
 сладаю говорить о наших пи-
 сательницах, и вот почему я не
 могу объяснить себе, отчего
 они до сих пор так мало
 оценены в нашей литературе."

Стайтъя расиолагает
 писательниц по отделеам:

upon Christ who suffered (Phil. 2,8, p Peter 2, 19-21);

Р. Арх. 1867; ^{см. также 1866, 1602.} 2; 311-313

О княжине З. А. Волконской (петиции, 7.6
от редактора П. Б. (Бартемиев).
о ее содв. сог.

"Книжки эти обязательно оставлены в
Чертовской библиотеке своего покойной
кн. З. А. В., нашим предвотайн. посланн.
в Мадриде. Они составляют библиограф.
редкость, так как издания не для продажи,
а только в воспоминание о княжине,
необыкновенной по уму, красоте, разнооб-
разным талантам и душевной энергии,
женщины, оставившей довольно яркий
след в истории нашей культуры и в наших
литературных преданиях."

Так как библиографический, П. Б. ее дает.

... и все что содействие благоприятных
условий, как часто бывает у нас в России,
прошло для России быстро и безвозвратно.

... "с глубокой скорбью будушнн
историк отметит, что все высокие дары
Княжине столь щедро наделена была
божественная Княжнина, ~~Зиронина~~ не при-
несли для России той пользы, какой
мог бы быть ожидать."

UNIVERSITÉ DE PARIS
INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES
Reconnu d'utilité publique
9, RUE MICHELET - PARIS (VI*)
TÉL. : DANTON 50-89
Ernest DENIS, Fondateur

LE PRÉSIDENT

Paris, le 14 Décembre 1958.

Ma chère Collègue,

Permettez-moi de compter sur votre indulgence pour excuser le retard de cette réponse. Vous savez par expérience combien le début d'une année universitaire est toujours chargé, et cela même, sinon surtout pour un retraité...

André Pierre m'a communiqué votre manuscrit en m'informant des tentatives qu'il avait faites auprès d'éditeurs. J'ai lu votre ouvrage avec d'autant plus d'intérêt que le personnage me tient d'assez près par sa mère, la bonne A. M. Belosel'skij - Belozerskij, sur qui je

f. Arch. 2. GORDA. 32(13)

prépare une monographie. Avec d'autant plus
 d'intérêt encore que vous avez su l'évoquer
 avec science, esprit et fidélité. Je n'ai pas encore
 trouvé le temps de communiquer votre manuscrit à
 un éditeur, mais vais m'en occuper avant la fin
 de ce mois. Cependant nos éditeurs sont timides,
 Zinica da interesse estas as raras, mais combi-
 sont-ils en Occident? on ne peut envisager qu'un
 tirage restreint et une vente à longue échéance.

Ou bien un Médecin? Mais la race en est éteinte.
 Et les difficultés sont les mêmes pour une édition
 scientifique à laquelle, bien entendu, vous joindriez
 vos notes... Je vais faire tout le possible, de mon
 mieux, sans pouvoir vous promettre de réussir.

Avec tous mes vœux, pour Noël et
 le Nouvel An, avec l'espoir de vous revoir ici
 et mes plus amicaux hommages.

Aud. Mazon

Liverpool University Press

TELEPHONES ROYal 3630 & 6022 · TELEGRAMS CORMORANT LIVERPOOL

Liverpool University Press

123 GROVE STREET · LIVERPOOL 7

J. G. O'KANE B.COM. Secretary



Sales Manager C. TAYLOR

12th June 1964

Professor N. Gorodetzky,
Department of Russian,
The University,
Liverpool, 3.

Dear Professor Gorodetzky,

The Changing World of Princess Zinaida Volkonsky

I am very pleased indeed to hear that you will be seeing Gerald Pollinger in London in the near future. With regard to our telephone conversation I must say what I said before: that our readers' reports are strictly confidential. This applies to the authors of the books themselves because there is a danger of personal friendships being affected when those who are in the academic world and who might meet personally are asked to report upon manuscripts. This I may say is the position at Cambridge and Oxford and most certainly in the leading houses in London, so I would not like you to think that it is a rule peculiar to this Press. If we asked you to report upon a manuscript for us we would guarantee you the same degree of security in what you had to say.

In this case there is I think a difference in as much as Mr. Pollinger is an authors' agent and does not mind you knowing what he has said to us, which is as follows:

'We have taken extensive and intensive opinions on the manuscript that you sent along to us.

'We find it a specialist work of immense scholarship and it is obvious that the research involved has been enormous. It is in every way admirable and beautiful in its execution but one wonders whether there is a

Cont'd....

market for it, and whether there
of people interested enough to buy and read such a work.

- 2 -

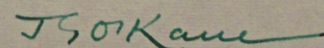
market for it, and whether there are sufficient numbers
of people interested enough to buy and read such a work.
It is one of those books which appeals to a limited
market, and those who bought it would like it very much
indeed, particularly as it is a very good source book
and it would be a rewarding task to write the novels
that would come out of it. We might, if you like, show
it to one or two general publishers who might be
interested in it as it stands. Since the author is
obviously highly literate and this is a scholarly
account with a wide range of quotation from contemporary
diaries, and letters, it would be necessary for a
publisher who was a student of the period and who would
be able to find students of the period amongst the
readership. But the absence of any particular form or
theory or story line, makes it more difficult for the
ordinary reader.

'The Princess does not really come to life, and this
is perhaps due to commendable accuracy on the part of
the author, and for the general reader it would have
been necessary to use a little more imagination and
historical vision.

'Both the title and the script are a little on the long
side and it would be a good idea to shorten them. But
this can wait till later. Would you like me to offer
the book for the author, in which case would you put me
in touch with her. I await your reply with interest.'

I can think of a dozen books that I have been concerned
with personally which at the manuscript stage were the subject
of far worse reports than this. Doubtless Mr. Pollinger, if
you ask him, will tell you of several hundreds, so I really
do not share your doubts and your pessimism on this matter
at all. With patience, persistence, and the following of good
advice, which you now have at your disposal, I am sure that
the next two years will find you quite pleased with the results
of your own work and the work of those whose interest and
purpose is to help you in every way.

Yours sincerely,



J.G.O'Kane



94, A. Banbury Road
Oxford, OX2 6JT
England

ANNEXE n° 21. N. Gorodeckaâ, lettre 11.04.1978 (1)

ИГО КОГНИАТО

Oxford, 10 April 1978

Mrs Nadejda Gorodetsky
94, A. Banbury Road
Oxford, OX2 6JT
England

Il Padre Bibliotecario
Pontificio Istituto Orientale
Piazza S. Maria Maggiore 7
00185 Roma
Your Ref. No 2015

Très Révérend Père,

J'ai bien reçu votre si bonne lettre du 19 Octobre et j'ose à peine vous demander pardon de mon silence de tant de mois. J'étais plutôt en mauvaise santé, lente de mouvements et d'intellect.

En guise d'excuse je me permets d'inclure l'ébauche du développement d'une oeuvre à Oxford dont le Conseil m'a prié de produire. Nous n'avons jamais eu de secrétaire professionnelle, et déblayer des paperasses accumulées et souvent non datées a pris beaucoup de temps et m'a fatigué outre mesure. (C'est en dehors de vos intérêts. Ne vous sentez pas obligé, je vous en prie, de le lire.)

J'ai regretté d'apprendre que quelqu'un a découpé le texte de Russkaya Literatura. Nous ne possédons pas ici cette publication. Mais ce 30^{ème} Décembre 1977, l'académicien M.P. Alexeiev m'a fait présent de son propre dernier numero, tandis que R.E. Terebenina m'a ensuite envoyé le photostate de son autre article. Je vous envoie maintenant les photostates des deux.

Je ne connais rien du Professeur Tamborra ni de ses publications. Il y a quelques ans, on m'avait dit qu'un Américain travaillait dans votre bibliothèque sur le journal spirituel de Zénide Volkonsky. Cela revient à l'archive du feu baron B.C. Lemmerman, acheté par l'Université de Harvard.

Je possède les Giornali e scritti spirituali de Z.V. (du même archive).

Je me suis demandé si, tout d'abord, un article - peut-être dans une revue quelconque - ne pourrait pas être publié et servir en quelque sorte d'amorce et introduction à une étude développée sur Z.V.

Mais si jamais j'arriverai à écrire la biographie de Z.V., ce serait à la fin du livre. J'incline à une vulgarisation documentairement bien appuyée qu'à une recherche scientifique.

Un tel volume a-t-il des chances d'être publié, d'être lu?

Une édition serait-elle possible en Amérique? (J'ai pensé à Fordham). Une traduction (française? italienne?) serait-elle plus indiquée que le texte anglais? Les Orientalia Christiana seraient-elles intéressées? Voilà les problèmes concrets qui me préoccupent.

C'est à propos de ces problèmes que je me permets d'espérer de vous des conseils et peut-être quelque appui. Je ne voudrais pas faire une demande abusive de votre temps et votre bonne volonté. Peut-être trouveriez-vous plus indiqué de me ~~mettre~~ mettre en contact, en Angleterre même ou ailleurs, avec un intermédiaire autorisé, de votre Ordre par exemple.

f. Arch. Z. Gorod. 3(7)
Confined

Je pense qu'il vous est clair que, concernant Z.V. je ne pouvais aucun avantage personnel et aucun but lucratif. Les recherches intermittentes que j'ai consacré a la personne de Z. Volkonsky et a son milieu se proposaient de faire connaître et peut-être aimer cette âme en quête de la vérité. Mais Et j'espérais contribuer à révéler une figure spirituelle qui, parfois et notamment dans les circonstances de sa mort manifesta une charité héroïque et qui prit une part considérable au travail pour l'Eglise une.

^{Quelques}
~~Quelques~~ Quelles que soient les suggestions que vous estimeriez pouvoir faire, et dont la généralité laisserait place probablement a diverses applications concrètes, soyez assuré de ma sincère reconnaissance pour l'ouverture sympathiques que j'ai trouvé auprès de vous et dont j'ai confiance que vous voudriez bien maintenir.

Agréez, très Révérend Père, l'expression de mes sentiments respectueusement devoués.

Et pardonnez charitablement cette lettre trop longue et si mal tapée.

14 November, 1964.

14 November, 1964.

home;
4. St Anne's Grove,
Aigburth,
Liverpool 17

Dear Mr. Pollinger,

Thank you for your letter. I am sending now a mass of photos, so that you could chose whatever you like to show to a publisher. The curious ones of Z.V.'s father's tomb had never been reproduced. Someone who heard me give a talk on her at the Academy gathering in Leningrad last spring took the trouble to have the monument photographed. I was touched to receive this unexpected present. Please, don't anyone lose any of the photos.

I did not chose among the reviews either and for the same reason: you know best what can be useful. The French are on the fiction I wrote in early youth. (I picked up for fun those with pictures: like my fair Zinaida I too came out as a brunette). Books in English were my B.Litt thesis and the D.Phil. one, with defects appropriate to the genre and the virtue of hard work. Anyway, all of them are out of print long ago. (Part of a chapter from Tikhon was reprinted in an American work, 'Readings in Russian History, 1962'). And I simply never collected the whole lot of reviews, and not one of those, more recently, mentioning type of teaching-side publications in this country.

Looking at tis old stuff made me think how upside-down were things in my life. For just when L'exil des enfants was coming out, I had a chance of going to England to study - and here I still am!

Yours sincerely,

F. Arch. Z. Gorod. 24 (25)
Confined.

Confined.

NADEJDA

GOL

ANNEXE n° 24. N. Gorodetzky Zénaïde Volkonsky.
Princesse de légende. Préface (1)

NADEJDA GORODETZKY

Z É N A I D E V O L K O N S K Y ,

P R I N C E S S E D E L E G E N D E

S

TABLE DES MATIÈRES

Préface	1
La famille	1
La cour	14
L'Occident	32
Voyages	47
La Corinne du Nord	58
Séparations	77
Le bel exil	95
Lumières et ombres de Russie	113
Rome	140
Recherche de la vraie vie	161
Epilogue	177

Préface

La vie de la princesse Volkonsky (1790-1862), à la Cour de Russie et en Occident, se déroule dans un cadre historique, d'abord dans un milieu de grands personnages cosmopolites, puis dans un milieu d'artistes et d'écrivains et, enfin, vers le soir de sa vie, à Rome, dans un monde de pauvres gens et d'ecclésiastiques.

"A la recherche de la vie"; ainsi pourrait-on intituler cet ouvrage. Ambigu à dessein, un tel titre exprimerait bien le but que la princesse Zénaïde Volkonsky semblait poursuivre à travers les années si variées et si pittoresques de son existence. Il évoquerait en même temps l'enquête difficile que son biographe a dû entreprendre.

Il est ^{presque impossible} naturellement difficile et même peu souhaitable de s'abstenir de toute ^{résumé} description des événements dont elle fut contemporaine, mais ils ne seront ici mentionnés que dans la mesure où ils se répercutent sur le destin de la princesse. Car, plutôt que de faire un livre d'histoire auquel une existence privée servirait de prétexte, il nous a paru indiqué de suivre pas-à-pas cette femme elle-même. Comme l'a si bien dit M. N. Garris, elle doit être sentie dans le style même de son époque. D'autre part, l'auteur a tenu à ne pas faire de cette vie déjà assez romantique une biographie romancée.

Il n'existe de Zénaïde Volkonsky aucune biographie tant soit peu complète. Les nombreuses notices relatives à la princesse, dans les encyclopédies russes historiques ou littéraires, se bornent à un minimum de données de fait, et encore y trouve-t-on des erreurs. Elle est aussi mentionnée dans le dictionnaire d'histoire ecclésiastique de Moroni. En 1897, parut dans l'Istoritchesky Vestnik un long et sérieux article de N. A. Belozerskaya; or, cette meilleure des biographies existantes ne dit rien de l'enfance de la princesse, et presque rien des trente dernières années de sa vie. Un

article en français, d'Hermione Poltoratsky, dans son recueil Profils russes (Paris, Perrin, 1913), abonde en inexactitudes. Zénaïde Volkonsky et son temps de M.N. Garris (en russe, Petrograd, 1916) est une étude beaucoup plus limitée que le titre ne le suggère; et, quoiqu'il contienne une appréciation assez fine du caractère de la princesse, le livre n'ajoute presque rien aux données biographiques. Une charmante esquisse trop générale est tracée par Diego Angeli, dans sa Roma romantica (Milan, S.A. Fratelli Treves, 1935). Dans la Gazetta delle Arti (Rome, 1946), on trouve un bref et poétique article, Zénaïde Volkonsky, par Aldo Gino Chinaglia.

Beaucoup de lettres et de mémoires du temps, russes et occidentaux, mentionnent Zénaïde Volkonsky. Certains ont été publiés dans de vieux périodiques russes. Il s'agissait d'abord de faire oeuvre de vérification et de combler, dans la mesure du possible, les lacunes des ouvrages précédents. Quelques publications russes récentes apportaient des données nouvelles, ainsi que les ouvrages polonais sur Adam Mickiewicz, puisque ce poète avait été l'un des amis de la princesse.

Les sources occidentales, jusqu'ici négligées ou ignorées, fournissent plusieurs renseignements. Certains volumes de correspondances et de mémoires, relatifs à l'époque, ont été récemment publiés. Il restait aussi une source entièrement vierge: les archives privées. A cette catégorie appartiennent la collection des papiers qui se trouve en la possession du baron B.C. Lemmerman, à Rome. Le journal russe parisien, La Renaissance a donné une description de cette archive le 21 mai 1936; cette archive, aussi bien que la villa romaine de la princesse, ont été décrites dans des Amis du livre russe, (Vremennik, Paris, 1938, No 4). L'auteur de cet ouvrage a eu le privilège d'examiner les portraits et les papiers de la princesse contenus dans cette archive. Il y avait des lettres écrites à Zénaïde par des personnalités historiques, russes et

occidentales; des cahiers de ses poèmes, dont certains sont inédits; de notes diverses; des ébauches du journal de sa soeur Marie Vlassov; et enfin un journal de la princesse elle-même, intitulé Giornali e Scritti spirituali, écrit pour la plus grande partie en français et pour une moindre part en italien et couvrant les années 1852-1854. Comme le titre l'indique, ce journal consiste surtout en réflexions d'ordre religieux. Il mentionne cependant quelques noms des lieux et ceux de quelques institutions, aussi bien que quelques noms propres de personnes, souvent sans aucun prénom. Outre la difficulté de déchiffrement d'une écriture fantaisiste, sur du papier usé par le temps, il a presque fallu un travail de détective pour essayer d'identifier les noms contenus dans ce journal. Ces noms, une fois établis, ouvrirent de nouvelles lignes de recherches, de nouvelles directions qui conduisaient vers d'autres archives.

L'auteur tient à exprimer ses remerciements les plus sincères aux personnes et aux institutions qui l'aidèrent, en particulier le baron B.C. Lemmerman; le Grand Séminaire de Langres; les pères archivistes des Dominicains et des Franciscains à Rome, ainsi que les soeurs adoratrices du Précieux Sang à Rome; les soeurs de Notre-Dame de Sion, à Paris; les soeurs de Notre-Dame de l'Assomption en Belgique; les Bénédictins de Solesme. Ils nous ont généreusement donné accès à leur documentation inédite. Ces matériaux inédits forment une partie considérable de notre ouvrage. Nous n'excluons pourtant pas la possibilité de découvertes futures, en particulier en U.R.S.S., qui pourraient combler certaines lacunes dont nous avons conscience.

Ayant pris soin de vérifier les données du présent ouvrage, nous n'avons pas voulu alourdir le volume par des références bibliographiques.

Un effort de compréhension motivée s'imposait, et nous croyons pouvoir présenter une réelle figure historique. Certains croient que l'intérêt que présente Zénaïde Volkonsky tient

surtout aux personnes dont elle fut entourée. En effet, son nom est associé à des noms illustres, et il faut bien tenir compte des personnages divers qui ^{évoluaient} ~~se trouvaient~~ autour d'elle.

Mais, en démêlant les détails de son histoire, en discernant le domaine des faits du domaine de la rumeur, on arrive à quelque chose de plus profond et de plus dramatique que le portrait d'une belle princesse dans un salon: on découvre un être aux dons variés, à la vitalité puissante, un être humain et une destinée humaine tels qu'il est rare d'en rencontrer.

Il nous reste plusieurs portraits de la princesse Zénaïde Volkonsky, de la main d'artistes russes, français et italiens. Et sa demeure à Rome, qui est le siège actuel de l'ambassade de Grande Bretagne, conserve toujours le nom de Villa Volkonsky.

NAdejda Gorodetzky

THE CHANGING WORLD
of
PRINCESS ZINAIDA VOLKONSKY

or ?

A Portrait of Zinaida
Volkonsky

Professor N. Gorodetzky (Mrs)
4, St. Anne's Grove,
Aigburth,
Liverpool 17

F. Arch. 2. Gorod. 36

Professor N. Gorodetzky (Mrs)
4, St. Anne's Grove,
Aigburth,
Liverpool 17

CONTENTS

	Preface	I
Ch.1	The Beginnings	1
Ch.2	The Court	31
Ch.3	The West	59
Ch.4	A Traveller	94
Ch.5	The Homeland	126
Ch.6	The Corinne of the North	150
Ch.7	Partings	172
Ch.8	Glorious Exile	197
Ch.9	Lights and Shadows of Russia	233
Ch.10	Rome	277
Ch.11	The Quest of True Life	318
	Epilogue	340
<p>Appendix: House of the Romanovs The Princes Beloselsky-Belozersky The Princes Volkonsky</p>		
<p>Notes</p>		

Preface

The life of Princess Zinaida Volkonsky (1790-1862) makes a strange and intricate pattern. Her time at the Court of Russia and her friendship with Alexander the First, the true nature of which is still a mystery, her literary and artistic salon in Moscow, her long sojourns in France and Italy, her conversion to Roman Catholicism - all this contributed to the legend surrounding her name.

She is first observed in the company of distinguished cosmopolitans; then she appears in the literary and artistic circles of Russia and of the West; and finally, in Rome, where she moves among the poor folk and the clergy. At one moment we see her as a society beauty, a focus of admiration both in Russia and in France, or catch a glimpse of her in London during the celebrations of the victory over Napoleon; we hear of her singing ~~in an opera~~ during the Congress of Vienna, and then see her as a shabbily-dressed woman entering a baker's shop in Rome to beg for bread for a beggar. ✓ 11

The background to her life was a turbulent period, and in order to assess her in the atmosphere of her age, something of this must be filled in. We must become acquainted with some of the people who surrounded her. Indeed, part of her attraction lies in the fact that there were outstanding men in her circle. But both historical events and persons will be mentioned here only in so far as they had repercussions

on Zinaida's life, and so the people and happenings in Russia, less familiar to a Western reader, will be treated in greater detail than those in the West.

This is not a historical work for which a private life has served as pretext, but the unromanticised story of the development of an unusual woman, whose life is already romantic enough.

Somebody called her 'author, musician, singer and a woman with enchanting eyes' ; others, 'the Corinne of the North' ; and yet others, 'beata'.

Doit
A true European, and in a way almost an ideological exile, she belongs to the West no less than to Russia, and we find mention of her in periodicals, letters and memoirs, both Western and Russian. Her name can be found in Russian literary and historical encyclopaedias as well as in the famous Italian ecclesiastical dictionary of Moroni; yet there is no biography which gives even an outline of the whole of her life.

The task of her biographer is complicated by the fact that the Princess's life was spent in three countries and she visited also England, Germany, Switzerland and Poland; documents relating to her are often based on legends and rumours, which are sometimes impossible to corroborate. They are scattered throughout several countries, written in different languages and sometimes can be traced only to private records which have been lost. So the present biographer still dares not claim that this book as a definitive biography. A possible title for it would be 'In search of life'.

deliberately ambiguous, it would suggest the aim which Zinaida Volkonsky seems to have pursued through her strange and colourful existence, as well as the work, almost of detection, which has had to be undertaken by her biographer. Indeed, even though her name has been quoted by so many, she still remains an elusive wanderer, a traveller into the unknown.

Fortunately, Baron B.C. Lemmerman, of Rome, the owner of some valuable private documents which were described in the Russian émigré press, kindly allowed me to study his collection, which included some of the unpublished writings of the Princess. Allusions to various people scattered throughout her papers enabled me to follow new threads, which led to new discoveries in other, and at times quite unexpected, quarters. The institutions consulted are referred to in the notes to the chapters. Here, I thank most sincerely all those who replied to my numerous letters and questions, and those who gave me access to their records. I warmly thank also the friends who looked through my manuscript and checked my English.

In trying to disentangle the details of Zinaida Volkonsky's story, where personal and political circumstances are intermingled, it is necessary at times to set out separately its main trends and to depart from strictly chronological order. The second part of her life, completely unknown to the Russians and based on records found in the West, will deal mainly with her personally rather than with outside events.

By distinguishing between fact and legend, and

iv

By distinguishing between fact and legend, and in spite of what must remain unsolved, we arrive at something deeper and more dramatic than the two-dimensional image of a beautiful Princess in a salon: we discover a ^{talented} woman of great vitality ~~endowed with many talents~~ ^{in many ways a pioneer} and an independent character, at times an eccentric and throughout an exceptional human being with an exceptional destiny.

Many artists, Russian and Western, have painted portraits of the Princess Zinaida. Her estate in Rome, which is now the British Embassy, preserves to this day the name of 'Villa Volkonsky' .

*Museo di
scienze.*

*Varied but (typical) singularly reflecting
the 18th, 19th, 20th; voices, repetition*

Le 5 février 1862, le Giornale di Roma annonçait la mort de la princesse Zénaïde Volkonsky, "exemple des plus rares vertus, en particulier de l'esprit de pénitence et d'abstinence". Mention était faite de ses extraordinaires qualités, de la part qu'elle avait prise à l'établissement d'écoles pour les enfants du peuple, et de la multitude de pauvres gens qu'elle aidait sans cesse et qu'elle "laissait en pleurs".

En effet, une foule de pauvres gens suivit son cercueil. Elle était leur "bête" - sainte et bizarre, comme ce nom le suggère un peu dans toutes les langues. Elle fut ensevelie à l'intérieur de l'église de Saint Vincent et Saint Athanase, sur la place dei Trevi. Elle avait acheté cet emplacement de son vivant; là avait été inhumée sa soeur Marie, et c'est là que, d'Assise, le corps du prince Nikita fut transféré en 1859. Une grande plaque porte les noms des familles Beloselsky et Volkonsky ainsi qu'une inscription composée par Zénaïde elle-même.

Le lieu de son dernier repos symbolise, en un certain sens, les divers aspects de la personnalité et de la vie de la princesse. La piazza dei Trevi se trouve au centre de la Rome élégante; Zénaïde, qui aimait tant les arts, dut souvent s'arrêter devant la grandiose fontaine où les étrangers jettent une pièce d'argent en gage de retour et où, la nuit de Pâques 1839, Pogodine et des peintres russes chantèrent l'hymne slave de la Résurrection. Le palais Selmi, où brillait la Zénaïde des "années 'trente", est situé tout près, ainsi que les écoles de la via degli Avignonesi et de la via Rasella, dont s'occupait la princesse. Et comme il arrive souvent à Rome, les pauvres quartiers populaires sont à proximité de la paisible église de Saint Vincent, inconnue des touristes.

La mort de la princesse n'eut aucune répercussion en Russie. Mais en 1865, lorsque son fils publia les Ouvres choisies de la princesse Zénaïde Volkonsky, certains se souvinrent d'elle. ^{Un} ~~Bel~~ anonyme, dans une revue ecclésiastique

de la Résurrection. Le palais Selmi, où brillait la Zé

aucun bien au cours de leur vie entière. Djoukovsky, Russe catholique revenu au sein de l'Eglise russe, parla de la princesse comme d'une victime des Romains, laquelle, malgré sa patience, véritablement chrétienne, se plaignait d'avoir été exploitée. Djoukovsky était un homme probe; on peut cependant émettre quelques doutes au sujet de cette remarque, car, par ailleurs, Djoukovsky ^dcrivait l'épithaphe de Zénaïde d'une manière assez imprécise. Il est vrai qu'il n'en affirmait pas l'exactitude littérale, mais l'esprit. Selon lui, cette inscription funéraire proclamait "le ^dair des Volkonsky d'être ensevelis là où sont inhumés les coeurs de plusieurs Papes, afin de protester et de racheter au nom de la Russie son plus grand péché, celui de n'avoir pas reconnu le Pape en tant que chef de l'Eglise universelle et représentant de Dieu sur la terre". En effet, les coeurs de quelques pontifs romains se trouvent déposés dans cette église. Mais l'épithaphe de Zénaïde n'en dit rien, pas plus qu'elle ne parle de la Russie. En 1900, comme une sorte de désaveu discret, le comte C.A. Boutenev-Khreptovitch publia dans l'Archive russe, sans commentaire aucun et en entier, le texte latin de l'inscription.

C'est surtout la conversion de Zénaïde Volkonsky au catholicisme qui semble avoir provoqué des critiques. Elle qui aspirait tant à l'union des Eglises, ~~parfois peut-être fut~~ ^{fa} d'une manière naïve ou erronée, elle ne parvint qu'à exaspérer les fanatismes. Ce qui ressort néanmoins des remarques acrimonieuses, ce n'est pas une hostilité envers Zénaïde elle-même mais plutôt une rancune contre cette Eglise de Rome dont la princesse est représentée comme une victime. En même temps, une phrase assez vague de la princesse Repnine déclarant qu'à Rome "la princesse Zénaïde fut vite nommée une béate" contribua à créer une légende. Plusieurs notices biographiques russes, y compris celles datant du ^{XX^e} vingtième siècle, suggèrent ou même affirment que Zénaïde Volkonsky avait été canonisée par l'Eglise de Rome, après avoir été par cette même Eglise exploitée et ruinée. Il est curieux que ces notices ne fassent aucune allusion à la confiscation des biens

de la princesse par l'empereur Nicolas 1-er.

Incontestablement, ceux qui connurent Zénaïde de son vivant n'eurent pour elle qu'admiration et respect. Le même Djoukovsky, et Terlecki, lui aussi revenu à l'orthodoxie, parlent d'elle en termes élogieux. Les prêtres polonais la considéraient comme "parfaitement purifiée". "La sainte princesse", c'est ainsi que s'exprime soeur Marie, de Notre-Dame de l'Assomption. Mgr Luquet la nomme "ma sainte compagne de voyage". Don Giovanni Merlini, sans employer ~~de telles~~^{de ces} expressions, trace, dans son ébauche d'une biographie de Zénaïde, un portrait de chrétienne héroïque. Il est assez significatif que, après les milieux de la cour et des salons aristocratiques, après le cercle artistique et littéraire, Zénaïde ait passé ses dernières années parmi des saints catholiques. Car, à un certain moment il fut question d'introduire la cause de béatification de son amie franciscaine, Marie-Louise de Naples; et, depuis, lors, Don Gasparo del Bufalo, Don Vincenzo Pallotti, Don Giovanni Merlini et la Mère Maria de Mattias ont été proclamés bienheureux ou vénérables par l'Eglise de Rome. Lors du procès de la Mère de Mattias, on a évoqué le nom de Zénaïde en tant que bienfaitrice des Adoratrices du Précieux Sang et de leurs écoles. Mais, dans certaines biographies de Maria de Mattias, on sent que Zénaïde était demeurée pour quelques uns une étrangère et ce qu'elle avait été pour la jeune Caroline de Sanctis - une personne "d'une nature autre" que la leur.

Cependant, une autre Zénaïde, jeune, belle, régnant dans son salon littéraire de Moscou, retrouvait son renom d'autrefois. En 1872, Nekrasov publiait son fameux poème, Les femmes russes. Le poème était basé sur les Mémoires, alors encore inédits, de la princesse Marie Volkonsky. On y lit la scène émouvante des adieux, à la veille du départ de Marie pour son exil sibérien, et Zénaïde y apparaît dans toute sa jeune beauté, douce, attentive, libérale. Les rééditions, ^{en} dans l'U.S.S.R., des auteurs classiques russes du dix-neuvième siècle et la publication de nombreuses archives de cette

Période confirment ce que l'on savait de la physionomie et du rôle de Zénaïde à Moscou au cours des années 1824-1828. Son âge mûr reste inconnu des Russes. ^{Aussi} ~~Ainsi~~ est-ce sa jeune image que l'histoire russe a fixée, conservant l'attrait de la "reine des muses et de ^{la} beauté".

Le fils de Zénaïde hérita de la villa romaine. Son service diplomatique le retenait dans d'autres pays, mais il séjournait beaucoup à Rome. La villa semblait être son vrai domicile plus que ses propriétés de Russie. N'ayant plus d'enfant après la mort de leur petite Zénaïde, le prince Alexandre Volkonsky et sa femme adoptèrent Nadejda, fille du général Iliyine qui leur était apparenté et dont la femme était morte. Le jardin de la villa avec sa vue splendide, fut décrit en 1871 par Augustus Hare, dans son ouvrage Walks in Rome. La même année mourut la princesse Louise Volkonsky. On l'ensevelit auprès de son unique enfant, au cimetière de Saint Laurent du Campo Verano. Là aussi repose plus tard Vladimir Pawey. En avril 1878, dangereusement malade, le prince Alexandre Volkonsky revint mourir dans la villa de sa mère. Il fut enseveli auprès de sa femme. Rien ne reste de ce caveau de famille: seules, les archives du cimetière contiennent l'indication de l'emplacement. La fille adoptive des Volkonsky vécut à Rome et épousa un marquis italien. Peu à peu, des parties du terrain furent ^{et} cédées à la ville de Rome qui commençait à s'étendre sur cette région lointaine. Finalement, le terrain fut vendu à l'ambassade d'Allemagne. En 1947, à titre de réparation de guerre, la villa devint la propriété de l'ambassade de Grande Bretagne (l'acte formel d'acquisition date de 1951).

La Rome moderne enserrme le jardin. Mais l'aqueduc d'où Gogol contemplait les basiliques voisines est toujours revêtu de roses grimpantes, ^{pareilles à} celles dont Chevyrev parlait en 1830. L'obélisque est encore là, au milieu de la pelouse. Le buste d'Alexandre I-er, sur son socle de granit finlandais, est en parfait état de conservation. Les urnes, les tablettes, les plaques commémoratives que Zénaïde fit jadis ériger et

descriptions de Bouslaev en 1896, sont préservées pro

181
dont Alexandre Tourguéniev parlait dans ses lettres, et que
Bouslaev décrivait en 1896, sont préservées presque totalement.
seules, quelques unes d'entre elles ont été renversées au
cours de la seconde guerre mondiale: elles gisaient encore à
terre, lors de la visite, que le présent auteur fit en 1950
à la Villa Volkonsky. Il se peut que le monument à Veneviti-
nov, introuvable, ait été de ce nombre. Mais, dans cette Rome
italienne et dans cette ambiance anglaise, on trouve là un
coin de terre russe. Zénaïde, que son éducation sentimentale,
son goût romantique et son sens de l'histoire portaient à
inscrire d'une manière durable ses souvenirs et ses rencontres
trava ainsi sur le marbre romain une page de l'histoire de
la Russie.

Lorsqu'on arrive à la partie du jardin où sont placées
ces urnes et ces tablettes, on trouve une inscription, gra-
vée, après la mort de la princesse Zénaïde Volkonsky, par son
fils. On y lit ces paroles: "Elle dédia les souvenirs de
cette allée à la piété filiale, à la reconnaissance, à
l'amitié. Le même hommage est offert à sa chère mémoire".

après la mort de la princesse Zénaïde Vol

On y lit ces paroles: "Elle dédia les

Epilogue

On 5 February 1862 the Vatican Giornale di Roma announced the death of Princess Zinaida Volkonsky, 'who offered an example of the rarest virtues, in particular of penitence and abstinence'. The obituary mentioned her extraordinary qualities and the part she had taken in the foundation of schools, as well as her liberality towards the poor whom she now 'left in tears'; indeed, a crowd of humble folk followed her coffin. She was their beata, as saintly and strange as the colloquial use of the word suggests in many languages. She was buried in the church of San Vincenzo near the Fontana di Trevi in the same vault as her sister and where too the remains of Prince Nikita had been interred in 1859. This burial place she had acquired during her lifetime and had herself written the inscription for the tomb. A large marble plaque bore the escutcheons of the Volkonskys, the Vlassovs and the Beloselskys.

Zinaida's last resting place was symbolic of the contrasts of her life. She had often stopped beside the famous fountain where, in 1839, Pogodin and his friends sang the hymn of the Resurrection. The palazzo Selmi, where Zinaida shone in the 'thirties is close by, and so are both schools which she maintained with such self-abnegation. Behind this quiet church lay the dwellings of the poor who were so close to her heart.

Perhaps of those who knew her in her youth, Alexander I alone had guessed her potentialities and had the clearest understanding of her nature,

'too elevated and superior' for the pursuits of frivolous society. But whether at Court or as a hostess, she had the gift of finding and attracting what was best. So it was in Catholicism: of those around her Gaspare del Bufalo was beatified, Don Merlini proclaimed Venerable, Vincenzo Pallotti canonized, and the cause of Maria-Luigia was at one time introduced. During the process of beatification of Maria de Mattias, Zinaida was mentioned as the first promoter of schools for girls in Rome. Yet one feels that to some she had still remained a stranger, 'of a nature different from ours'.

Her contemporaries often called her 'the saintly princess', the one 'perfectly purified', and Don Merlini had drawn the portrait of an heroic Christian. Even Terlecki and Dzhunkovsky, two Russian Catholics who returned to Orthodoxy and became critical of everything Roman, continued to speak of her in terms of praise. The latter knew by hearsay of the inscription on her tomb, which was allegedly dictated to her by the clergy and expressed her wish to be buried where the hearts of many Popes had been interred, as a protest against Russia's failing to recognise the Pope.⁽¹⁾ This was one more legend woven around her name. It is true that the hearts of some Roman Pontiffs are deposited in the church of San Vincenzo. But Zinaida's epitaph to her 'dearest husband' and her 'sweetest sister' says not a word about Russia. As a quiet disproof, the entire Latin text of the inscription was published without comment in a Russian journal.⁽²⁾

Prince Alexander's edition of his mother's selected works brought back

the Pope.⁽¹⁾ This was one more legend

her name and memory. She was listed among Russian women writers⁽³⁾ and in the Gallery of women of the XIX century, where the compiler, outraged by her conversion to Catholicism, declared that 'such as she brought no benefit whatsoever to anyone, in Europe or in Russia'. A similar opinion is found in an ecclesiastical review.⁽⁴⁾ Against this, another author deplored the fact that so little had been done to indicate the significance of this 'woman of genius'.⁽⁵⁾ A more sober assessment was given later.⁽⁶⁾ A leading journal concluded a short biographical sketch of her by saying that 'this sum of talents valuable to Russia, was lost, as often happens with us, rapidly and irretrievably. Future historians will note with deep sorrow that all the lofty gifts, with which the late Princess was so richly endowed, did not bring to Russia those benefits which one could have expected',⁽⁷⁾ but the reviewer could not expand on the reasons and conditions which made her life in Russia impossible.

Acrimonious remarks about Zinaida are not provoked by her writings - still less by her personality - but by her Catholicism. It is indeed pathetic that this woman, who so ardently desired the unity of the Church, however incompetent or misguided her actions may have been, only succeeded in exasperating Orthodox fanatics. Unexpectedly, a radical literary historian combined the defence of converts and of Zinaida herself with criticism of the Russian Church which failed to satisfy their intellect and their spirit.⁽⁸⁾

Meanwhile, Princess Repnin's words concerning Zinaida's reputation as beata were interpreted as the fact of her canonization by the Church

of Rome 'after she had been exploited and ruined by that same Church'.⁽⁹⁾
And no one alluded to the action of Nicholas I in 1840.

But more enduring is the image of Zinaida in her splendour, kind and liberal. This is due to Nekrasov's poem, Russian Women (1872-73), the story of the Decembrists' wives and of Marie Volkonsky's leave-taking at Zinaida's house. This image, and the almost unique place her salon occupied in Moscow, was furthered by the publication in the USSR of some memoirs and correspondence of the great Russian writers of the last century. To the Russians her later life remains unknown; she is still the inspiring hostess whom Pushkin saw as 'the Queen of the Muses and of beauty'.

The house where Pushkin's poem to her was read has had a strange history. It was inherited by Esper Beloselsky-Belozersky who did not live in it. An old Princess, his relative, stayed there until some 'ghosts' made her leave the house in panic; whereupon the police discovered a gang of thieves parading in white shrouds. The house was for a while occupied by a boys' boarding school; then one after another, rich merchants owned and hideously altered and redecorated it. With the Revolution of 1917 it became public property: Tverskaya Street is now Gorky Street, and ^{what remained of} the house has become a provision-shop, Gastronom No.1.⁽¹⁰⁾

There is, however, in Moscow a more permanent reminder of Zinaida's inspiration, even though it does not bear her name: this is the Pushkin Museum of Arts in Volkhonka Street. Ever ^{since} Zinaida initiated her project, the University had been gradually building up a collection of works of art

In 1898, Professor I. V. Tsvetayev urged the organising of a Museum of Sculpture (which later included other arts), and spoke and wrote of the Princess as the originator of the idea. In 1912, in the presence of the last Tsar, the Museum was solemnly opened. The ceremony over, the

Professor turned to his daughter, the poet Marina Tsvetayeva: 'Had she ever thought', he said, 'that beauty, that bright mind... that her dream of a Russian Museum of Sculpture would be realised by the son of a poor village priest, who till the age of twelve had not so much as seen a pair of boots!' (11)

Prince Alexander Volkonsky commemorated his mother by giving the house in the Via Rasella to the Sisters of the Adoration. Mother Mattias died there in 1866.

He inherited the Villa and, though as a diplomat he had to live elsewhere, he often stayed there. The villa remained one of the sights of Rome and was described by Augustus Hare in 1871 in his Walks in Rome; it figured later in Fogazzaro's novel, Daniele Cortis. In 1874 Professor Buslayev, Shevyrev's former student, visited it and made a note of its monuments. (12)

The Volkonskys had no children after their little Zinaida, and they adopted Nadezhda, the daughter of their widowed relative, General Ilyin; she inherited the villa, and married in Rome. Princess Luise died in 1871 and was buried with her only child; there too lies Vladimir Pawey. And when Prince Alexander died in 1878, he too was buried in the family chapel in San Lorenzo in Campo Verano. Nothing remains of it, except an

in Fogazzaro's novel, Daniele Cortis. In 1874 Professor Buslayev's former student, visited it and made a note of

indication of its site in the archives of the cemetery.

At one time the small lodge of the villa was rented by a Cardinal who found the garden and 'the melancholy of this imaginary cemetery not without charm in its well of silence'.⁽¹³⁾

The growing city has impinged on the estate, and the political upheavals of our century have led to the estate gradually being sold off. In 1921 the property was bought by the German Embassy, and a German secret agent, ignorant of history and dates wrote that 'the villa was presented to Princess Volkonsky by the Tsar Alexander as a reward for certain discreet, but far from ambiguous, services to his royal person'.⁽¹⁴⁾ Thus, dead as when alive, she could not escape slander. Since 1947 the Villa Volkonsky has housed the British Embassy and was formally taken over as part of war reparations in 1951.

Modern Rome surrounds the garden, but climbing roses still cover the aqueduct where Gogol used to sit. The obelisk still stands, now overshadowed by pines and by palm trees. The bust of Alexander I is still in a good state of preservation, as are most of the other monuments which Zinaida erected; only a few were overthrown during the Second World War. Possibly the missing monument to Venevitinov was among these when the present author first visited the Villa in 1950.

In this Rome of modern Italy, in this British Embassy set in its flower garden, there still survives a corner of Russia: Zinaida, whose sentimental education, romantic taste and sense of history moved her to make a lasting record of her memories and encounters, has left a chapter of Russian history inscribed on Roman marble.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS LITTÉRAIRE

- BAKUNINA Ekaterina, *Lúbov' k šesterym. Telo*, Moskva, Geleos, 2001.
- BAKUNINA Ekaterina, *Stihi*, Pariž, Rodnik, 1931.
- BAKUNINA Ekaterina, MAR Anna, *Seks-pir. Ženšina na kreste*, Moskva, Mister Iks, 1994.
- BAKUNINA Ekaterina, *Telo* (Vvedenie v roman), dans *Čisla*, 1933, n°7-8, p.34-50.
- BAKOUNINE Catherine, *Le Corps*, tr. par D. Ergaz, Paris, Stock, 1934.
- GORODECKAÂ Nadežda, *Mara*, Pariž, Moskva, 1931.
- GORODECKAÂ Nadežda, *Ostrov odinočestva*, Sankt-Peterburg, Rostok, 2013.
- GORODETZKY Nadezhda, *L'Exil des enfants*, Paris, Desclée de Brouwer, 1936.
- GORODETZKY Nadezhda, *Les Mains vides*, Paris, Saint-Michel, 1931.
- ODOEVCEVA Irina, *Zerkalo. Izbrannaâ proza*, Moskva, Russlij put', 2011.
- ODOEVCEVA Irina, *Na beregah Nevy*, Moskva, Hudožestvennaâ literature, 1988.
- ODOEVCEVA Irina, *Na beregah Seny*, Sankt-Peterburg, Lenizdat, 2014.

ŒUVRES LITTÉRAIRES COMPLÉMENTAIRES

- ARBATOVA Mariâ, *Menâ zovut ženšina. Avtobiografičeskaâ proza*, Moskva, Èksmopress, 2000.
- BERBEROVA Nina, *Bez zakata*, Moskva, AST Astrel', 2011.
- BUNIN Ivan, « Legkoe dyhanie », dans I. Bunin, *Sobranie sočinenij v devâti tomah*, Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1966, t.4, p. 355-360.
- « Le Chant des chants », dans *Les Cinq rouleaux*, trad. de H. Meschonnic, Paris, Gallimard, 1986.
- ISWOLSKY Hélène, KACHINA Anna, *La Jeunesse rouge d'Inna*, Paris, éd. de France, 1928.
- KNORRING Irina, *Stihi o sebe*, Pariž, Pascal', 1931.

- KUZNECOVA Galina, *Prolog*, Sankt-Peterburg, Mir, 2007.
- KUZNECOVA Galina, "Stakan", dans *Dni*, 1927, n°1215, p. 3.
- LAURENS Camille, *Celle que vous croyez*, Paris, Gallimard, 2017.
- OULITSKAIA Ludmila, *Le Chapiteau vert*, Paris, Gallimard, 2014.
- PALEJ Marina, *Den' topolinogo puha*, Moskva, Èksmo, 2013.
- TOLSTOJ Lev, *Anna Karenina*, dans Lev Tolstoj, *Sobranie sočinenij v 12 tomah*, Moskva, Pravda, 1984, t.7
- VERBICKAÂ Anastasiâ, *Ključî sčast'â*, Moskva, Planeta, 1993, t.1.
- WELLS Herbert, *Le Père de Christine-Alberte*, Paris, Albin Michel, 1939.
- ZOLA Emile, *Nana*, Paris, Flammarion, 2000.

MÉMOIRES, CORRESPONDANCES, ENTRETIENS, ŒUVRES AUTOBIOGRAPHIQUES COMPLÉMENTAIRES

- BERBEROVA Nina, *Kursiv moj. Avtobiografiâ*, Moskva, Soglasie, 2001.
- CVETAEVA Marina, *Pis'ma 1924-1927*, Moskva, Ellis Lak, 2013.
- CVETAEVA Marina, *Pis'ma 1928-1932*, Moskva, Ellis Lak, 2015.
- CVETAEVA Marina, *Pis'ma 1933-1936*, Moskva, Ellis Lak, 2016.
- CVETAEVA Marina, « Geroj truda », dans Marina Cvetaeva, *Sobranie sočinenij v semi tomah*, Moscou, Ellis Lak, 1994, t.4, p. 12-63.
- CVETAEVA Marina, « Otkrytie muzeâ » dans Marina Cvetaeva, *Sobranie sočinenij v semi tomah*, Moskva, Ellis Lak, 1994, t.5, p. 166-169.
- ERNAUX Annie, *Le Vrai lieu. Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Gallimard, 2014.
- GIPPIUS Zinaïda, *Dnevnik*, Moskva, NPK "Intelvak", t.1-2, 1999.
- KNORRING Irina, *Povest' iz sobstvennoj žizni. Dnevnik*, Moskva, Agraf, t.2, 2013.
- KOROSTELEV Oleg (dir.), « Esli čudo voobše možno za granicej... ». *Epoha 1950-godov v perepiske russkih literatorov-ëmigrantov*, Moskva, Russkij put', 2008.
- KOROSTELEV Oleg (dir.), *I. A. Bunin. Novye materialy*, Moskva, Russkij put', 2004, vypusk 1.
- KUZNECOVA Galina, *Grasskij dnevnik*, Sankt-Peterburg, Mir, 2009.

NABOKOV Vladimir, *Drugie berega*, Moskva, Knižnaâ palata, 1989.

PETRUŠEVSKAÂ Ludmila, « Ludmila Petruševskaja : perpetuum mobile », interview donnée à Sergej Kolesov, 2013, <http://offtherec.org/lyudmila-petrushevskaya>, consulté le 15.05.2018.

ROSTOVA Olga (dir.), *Vera, žena Borisa : dnevniki Very Alekseevny Zajcevoj (1937-1964)*, Moskva, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, 2016.

TSVETAeva Marina, « L'ouverture du musée », dans Marina Tsvetaeva, *Prose autobiographique. Œuvres*, Paris, Seuil, 2009, t.1, p. 184-188.

TSVETAeva Marina, « Soirée de poétesses », dans Marina Tsvetaeva, *Prose autobiographique. Œuvres*, Paris, Seuil, 2009, t.1, p. 453-470.

TSVETAeva Marina, *Vivre dans le feu. Confessions*, Paris, Robert Laffont, 2015.

DOCUMENTS D'ARCHIVES

BODLEIAN LIBRARIES / Weston Library (Oxford), fonds «N. Gorodetskaia», F. Arch. Z. Gorod., boîtes: 1-3, 4-8, 9-11(1), 11(2), 14-20, 21-28, 29-34, 36-39 (correspondance privée; correspondance professionnelle; *Zénaïde Volkonsky : Princess de legend* (1958), *The Changing World of Princess Zinaïda Volkonsky* (1964), *Princess Zinaïda Volkonsky : An Approach*, 1969).

GARF (Moscou), fonds 5865, catalogue 1, unité 154 (lettres d'Avgusta Damanskaâ à Ekaterina Kuskova).

RGALI (Moscou), fonds 982 « N.N. Evreinov », catalogue 1, unité 144 (6 lettres et 2 cartes postales d'Ekaterina Bakunina à Nikolaj Evreinov).

RGALI (Moscou), fonds 982 « N.N. Evreinov », catalogue 1, unité 406 (lettres d'Elena Izvol'skaâ à Anna Kašina-Evreïnova).

RGALI (Moscou), fonds 982 « N.N. Evreinov », catalogue 1, unité n°95, n°59, n°48, n°73 (textes non publiés d'Evreinov).

ARTICLES ET OUVRAGES CRITIQUES

A) Etudes de genre, écrire au féminin et histoire littéraire

ABAŠEVA Marina, VOROB'ËVA Nina, *Russkaâ ženskaâ proza na rubeže XX-XXI vekov*, Perm', Presses universitaires de Perm', 2007.

BRANDT Galina, *Filosofskaâ antropologiâ feminizma*, Ekaterinburg, Izdatel'stvo Gumanitarnogo universiteta, 2004.

CHILDS Peter, *Modernism*, London – New-York, Routledge, 2017.

ČUPRINOVA Natalia, *Ženskoe tvorčestvo v "al'manašnyj period" russkoj literatury*, thèse de doctorat soutenue à l'Université régionale d'Etat de Moscou (MGOU), Moskva, 2017.

DELAS Daniel, « Du E muette », dans *Linx*, (*Genre et langage*), 1989, n°21, p. 79-86.

DEMIDOVA Olga, « Ženskaâ proza i bolšoj kanon literatury russkogo zarubež'â », dans *My. Ženskaâ proza russkoj emigracii*, Sankt-Peterburg, izd-vo Russkogo Hristianskogo Gumanitarnogo Universiteta 2003, p. 3-18.

DEMIDOVA Olga, « Paradigma ženskogo pis'ma v usloviâh èmigracii : tipologiâ, aksiologiâ, èstetika, hudožestvennaâ praktika », dans *Specimina Slavica Lugdunensia, L'Unité de la littérature émigrée russe dans les reflets d'une mémoire centenaire : à l'occasion du centenaire de l'émigration russe*, vol. IX, à paraître en 2020.

DELANY Paul, *Literature, Money and the Market*, Basingstoke, Palgrave, 2002.

EKONEN Kirsti, *Tvorec, sub"ekt, ženšina. Strategii ženskogo pis'ma v russkom simvolizme*, Moskva, NLO, 2011.

GABRIËLÂN Nina, « Vzglâd na ženskuû prozu », http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gabrielr.htm, consulté le 05.06.2018.

GILBERT Sandra M., GUBAR Susan D., « Tradition and The Female Talent », dans *The Politics of Gender. Gender and culture*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 183-207.

HILDEBRANDT Renate von, WINKO Simone, « Rabota s literaturnym kanonom: problema gendernoj differenciacii pri vospriâtii (receptcii) i ocenke literaturnogo proizvedeniâ », dans *Gender. Pol. Kultura*, Moscou, RGGU, 2000, p. 21-79.

HUYSSSEN Andreas, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

JEANNELLE Jean-Louis, TADIÉ Jean-Yves, « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », dans *Fabula LHT*, n°7, avril 2010, <http://www.fabula.org/lht/7/tadie.html>, consulté le 15.05.2018.

KELLY Catriona, *A History of Russian Women's Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

KELLY Catriona, *Russian literature. A very short introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

LANGENOHL Andreas, « "Gender" v postsovetskih usloviâh : èpistemologiâ travmy », dans *Novoe literaturnoe obozrenie*, n°126, 2014, p. 29-42.

LOMAKINA Maria, *Vladimir Nabokov and Women Writers*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Michigan, 2014, https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/110451/lomakina_1.pdf?sequence=1 consulté le 15.08.2018.

NIKOLAEVA Ekaterina, *Arhetipičeskaâ informativnost' ženskogo literaturnogo tvorčestva*, Saransk, Ruzaevskij pečatnik, 2008.

MATHIEU Cécile, « La sexuisemblance : théorie, discours et actualité », dans *Semen*, n°43, 2018, <https://journals.openedition.org/semen/10723#tocto1n4>, consulté le 2.12.2019.

MILLIGAN Jennifer E., *The Forgotten generation. French Women Writers of the Inter-War Period*, Oxford-New York, Berg, 1996.

MIHAJLOVA Maria, « Ženšiny-dramaturgi Serebrânogo veka », dans *Konstantin Bal'mont, Marina Cvetaeva i hudožestvennye iskaniâ XX veka*, Ivanovo, Ivanovskij gosudarstvennyj universitet, 2004, p. 217-228.

OHOTNIKOVA Svetlana, « Gendernye issledovaniâ v literaturovedenii : problèmy gendernoj poèтики », http://www.a-z.ru/women_cd1/html/gender_issledovanija_v_literature.htm, consulté le 06.05.2018.

PENZINA Olga, *Ženskaâ proza vtoroj poloviny XIX veka : gendernyj aspekt tvorčestva*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de l'Amitié des peuples, Moskva, 2009.

PLANTÉ Christine, « Femmes exceptionnelles : des exceptions pour quelle règle », dans *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1988_num37_1_1757, consulté le 12.05.2016.

PLANTÉ Christine, « Genre, Gender : conjonctions et disjonctions », participation à la table ronde, http://www.fabula.org/atelier.php?Genre_-_Gender, consulté le 13.04.2017.

PLANTÉ Christine, *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.

PLANTÉ Christine, « Voilà ce qui fait que votre *e* est muette », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°11, 2000, <https://journals.openedition.org/clio/215>, consulté le 02.07.2018.

RAHMANNYJ [N. VEREVKIN], *Žensina-pisatel'nica*, <https://bibra.ru/composition/zhenshhina-pisatelnitsa/>, consulté le 2.12.2019.

ROSENHOLM Ariâ, SAVKINA Irina, « “How Women Should Write”: Russian Women’s Writing in the Nineteenth Century », dans *Women in Nineteenth-Century Russia. Lives and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 161-207.

SAVKINA Irina, « Faktory razdraženiâ : o vospriâtii i obsuždenii feministskoj kritiki i gendernyh issledovanij v russskom kontekste », dans *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2007, n°86, p. 207-229.

SAVKINA Irina, « Kto i kak pišet istoriû russskoj ženskoj literatury », dans *Novoe literaturnoe obozrenie*, n°24, 1997, p. 359-372.

SAVKINA Irina, *Provincialki russskoj literatury (ženskaâ proza 30-40 godov XIX veka)*, Verlag F.K.Göpfert-Wilhelmshorst, 1998, Band 8.

SAVKINA Irina, *Razgovory s zerkalom i s zazerkal'em : avtodokumental'nye ženskie teksty v russskoj literature pervoj poloviny XIX veka*, Moskva, NLO, 2007.

SULEIMAN Susan R., McDONALD Christie, « Introduction. Une nouvelle perspective sur l’histoire littéraire », dans *French Global. Une nouvelle perspective sur l’histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 11-28.

TROFIMOVA Elena, « Terminologičeskie voprosy v gendernyh issledovaniâh ». En ligne: http://www.a-z.ru/women_cd1/html/trofimova_e.htm, consulté le 05.06.2018.

UŠAKIN Sergej, S. Ušakin, « Čelovek roda on : znaki otsutstviâ », dans *O muže(N)stvennosti*, Moskva, NLO, 2002, p. 7-40.

VASILENKO Svetlana, « “Novye amazonki”. Ob istorii pervoj literaturnoj ženskoj pisatel'skoj gruppy. Postsovetskoe vremâ », http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_e.htm, consulté le 20.05.2018.

VERĚVKIN Nikolaj, *Žensina-pisatel'nica*, en ligne : <https://bibra.ru/composition/zhenshhina-pisatelnitsa/>, consulté le 2.12.2019.

VIENNOT Eliane, « La langue française a-t-elle besoin d’être féminisée ? », conférence vidéodiffusée le 27 mars 2018 à l’Université Grenoble Alpes. En ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=RdxN0-1qug>, consulté le 06.06.2019.

WOOLF Virginia, *Une Chambre à soi*, trad. de C. Malraux, Paris, Denoël/Gonthier, 1951.

ŽEREBKINA Irina, *Sub”ektivnost' i gender : gendernaja teoriâ sub”ekta v sovremennoj filosofskoj antropologii*, Sankt-Peterburg, Aletejâ, 2007.

Ouvrages collectifs :

- *Les Femmes dans la critique et l'histoire littéraire*, sous la direction de M. Reid, Paris, Honoré Champion, 2011.
- *Gender and Russian Literature. New Perspectives*, edited by R. Marsh, Cambridge University Press, 1996.
- *Le Genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, sous la direction de D. Fougeyrollas-Schewebel et al., Paris, L'Harmattan, 2003.
- *Russkie pisatel'nicy XIX – načala XX veka. Ženskij vyzov*, pod redakciej E. Stroganovoj et E. Schore, Tver', Liliâ Print, 2006.
- *Women Writers in Russian Literature*, edited by T.W.Clyman & D.Greene, Westport, London, Greenwood Press, 1994.
- *Yale French Studies, The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature*, Yale University Press, n°75, 1988.

B) Histoire de la culture russe: littérature, théâtre, société

ANNENSKIJ Innokentij, « Tragediâ Ippolita i Fedry », dans *Knigi otrâženij*, Moskva, Nauka, 1979, p. 382-397.

BELYJ Andrej, *Arabeski*, Mûnhen, W. Finck, 1969.

BERG Mihail, *Literaturokратиâ. Problema prisvoeniâ i pereraspredeleniâ vlasti v literature*, Moskva, NLO, 2000.

BLOK Aleksandr, « *Roza i krest. <Priloženiâ>* », dans A. Blok, *Sobranie sočinénij v vos'mi tomah*, Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1961, t.4, p. 455-538.

BOGOMOLOV Nikolaj, *Vokrug "Serebrânogo veka"*, Moskva, NLO, 2010.

BREUILLARD Jean, « La "langue des femmes" dans la littérature russe (fin du XVIIIe siècle et début du XIXe) », dans *Modernités russes. La Femme dans la modernité*, Lyon, Université Jean-Moulin, 2002, n°4, p. 67-80.

BREUILLARD Jean, « Positions féministes dans la vie littéraire russe. (Fin du XVIIIe et début du XIXe siècle) », dans *L'Enseignement du russe*, Paris, Institut d'études slaves, 1976, n°22, p. 4-24.

DMITRIEVA Ekaterina, « Èrotika èpohi Prosvešeniâ : mežu ènciklopedizmom, libertinstvom i pastišem : slovar' Dreux du Radier (trudnosti perevoda) », *Franzuskie i frankoâzyžnye rukopisi v Rossii (XVIII – naèalo XXv.)*, Moskva, IMLI, 2019, p. 168-178.

ETKIND Efim, *Tam, vnutri. O russkoj poèzii XX veka*, Sankt-Peterburg, Maksima, 1996.

EVREINOFF Nicolas, *Le Théâtre dans la vie*, Paris, Stock, 1930.

GERY Catherine, « Les Classiques face aux pouvoirs ou une petite histoire de la construction, de la déconstruction et de la reconstruction du canon littéraire russe », dans *Slavica Occitania, Autour de l'utopie et du pouvoir. Hommage à Michel Niqueux*, n°44, 2017, p. 287-301.

GORODETZKY Nadejda, « Literature of questions », dans *Canadian Slavic Studies*, II, 1968, n°1, p. 100-110.

HELLER Leonid, *Le Bois courbe de la littérature russe*, Saarbrücken, EUE, 2016.

HODASEVIČ Vladislav, « Ob Annenskom », dans V. Hodasevič, *Sobranie soèinenij v ètyreh tomah, op.cit.*, t.2, p. 284-299.

HODASEVIČ Vladislav, « O formalizme i formalistah », dans V. Hodasevič, *Sobranie soèinenij v vos'mi tomah*, Moskva, Russkij put', 2010, t.2, p. 391-396.

IVANOVA Ekaterina, *Zinaida Volkonskaâ : pevica, muzykal'nyj deâtel', kompozitor*, thèse de doctorat soutenue au Conservatoire N.A. Rimskij-Korsakov d'état de Saint-Pétersbourg, 2008.

LUSHENKOVA FOSCOLO Anna, « Eros des temps modernes : *Les Allées sombres* d'Ivan Bounine et *Lady Chatterley's lover* de D.H. Lawrence », dans *Revue de littérature comparée*, n°368, octobre-décembre 2018, p. 405-419.

MOČUL'SKIJ Konstantin, « O dinamike stiha (B. Pasternak) », dans Konstantin Močul'skij, *Krizis voobraženiâ*, Tomsk, Vodolej, 1999, p. 112-116.

OVANESÂN E., « Tvorcy raspada. (Tupiki i anomalii "drugoj prozy") », dans *Molodaâ gvardiâ*, 1992, n°3-4, p. 249-262.

PASTERNAK Boris, « Lûdi i položeniâ », dans *Sobranie soèinenij v 5 tomah*, Moskva, Hudožestvennaâ literatura, 1991, t.4, p. 296-346.

PETRUŠEVSKAÂ Ludmila, « Lekciâ o žanrah », dans *Devâtyj tom*, Moskva, Èksmo, 2003, p. 318-331.

SAZONOVA Lidiâ, « Lûbovnyj leksikon A.V. Hrapovickogo i ego francuzskij original *Dictionnaire d'amour* Dreux du Radier », dans *Franzuskie i frankoâzyžnye rukopisi v Rossii (XVIII – naèalo XXv.)*, Moskva, IMLI, 2019, p. 12-48.

ŠEGLOVA E., « Vo t'mu – ili v nikuda ? », dans *Neva*, 1995, n°8, p. 191-197.

TROFIMOFF André, *La Princesse Zénaïde Wolkonsky. De la Russie impériale à la Rome de papes*, Rome, Staderini, 1966.

USPENSKIJ Boris, *Iz istorii russkogo literaturnogo âzyka XVIII – načala XIX veka*, Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, 1985.

VINOGRADOV Viktor, « Russko-francuzskij âzyk dvorânskogo salona i bor'ba Puškina s literaturnymi normami “âzyka svetskoj damy” », dans *Âzyk A. S. Puškina*, Moskva, Nauka, 2000, p. 213-258.

C) Poétique et philosophie: langage, valeur, modernité

DESSONS Gérard, *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.

DESSONS Gérard, *Emile Benveniste, l'invention du discours*, Paris, In Press, 2006.

DESSONS Gérard, *La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Manucius, 2010.

DESSONS Gérard, « Le Poème, critique de la critique », dans *La critique, le critique*, Rennes, PUR, 2005, p. 177-185.

DESSONS Gérard, MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003.

DESSONS Gérard, *La Voix juste. Essai sur le bref*, Paris, Manucius, 2015.

MESCHONNIC Henri, *La Rime et la vie*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2006.

MESCHONNIC Henri, *Modernité modernité*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2005.

MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

MESCHONNIC Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse, Verdier, 1995.

MICHON Pascal, *Eléments d'une histoire de sujet*, Paris, Kimé, 1999.

PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2006.

ROSIER Laurence, *Discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, Duculot, 1999.

ZENKIN Sergej, *Raboty o teorii. Stat'i*, Moskva, NLO, 2012.

Ouvrages collectifs :

- *La Force du langage. Rythme, discours, traduction. Autour de l'œuvre d'Henri Meschonnic*, sous la direction de J.-L. Chiss et G. Dessons, Paris, Honoré Champion, 2000.
- *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, sous la direction de G. Dessons, S. Martin et P. Michon, Paris, In Press, 2005.
- *Pour une esthétique de la littérature mineure*, textes réunis et présentés par L. Fraisse, Paris, Honoré Champion, 2000.
- *Vtoraâ proza*, pod redakciej N. Belobrovceva et al., Tallinn, TPÜ Kirjastus, 2004.

Dictionnaires :

- DAL' Vladimir, *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo âzyka* (reprintnoe vosproizvedenie izdaniâ 1903-1909), Moskva, Progress-Univers, 1994, t.1-2.
- *Dictionnaire des difficultés du français d'aujourd'hui*, Paris, Larousse, 1998.
- *Littre. Dictionnaire de la langue française*, Monte-Carlo, éds du Cap, 1962, t.1.
- *Le Petit Robert 2013*, Paris, Le Robert, 2012.

F + "L'émigration et la « jeune génération » de l'émigration dans les textes critiques des émigrés

ADAMOVIČ Georgij, *Literaturnye zametki. Kniga 1*, Sankt-Peterburg, Aletejâ, 2002.

ADAMOVIČ Georgij, *Odinočestvo i svoboda*, Sankt-Peterburg, Aletejâ, 2002.

ADAMOVIČ Georgij, « Iz literaturnyh vpečatlénij », dans *Sovremennye zapiski*, 1936, n°61, p.207.

ADAMOVIČ Georgij, « Čelovečeskij dokument », dans *Poslednie novosti*, n°4369, 1933, p. 3.

ALDANOV Mark, « O položenii èmigrantskoj literatury », dans *Sovremennye zapiski*, 1936, n°61, p. 400-409.

BAKUNINA Ekaterina, « Dlâ kogo i dlâ čego pisat' », dans *Čisla*, 1932, n°6, p. 255-256.

CVETAeva Marina, « Poët i vremâ », dans Marina Cvetaeva, *Sobranie sočinenij v semi tomah*, Moskva, Ellis Lak, 1994, t.5, p. 329-345.

CVETAeva Marina, « Poët o kritike », dans Marina Cvetaeva, *Sobranie sočinenij v semi tomah*, Moskva, Ellis Lak, 1994, t.5, p. 274-296.

GAZDANOV Gajto, « O molodoj èmigrantskoj literature », dans *Sovremennye zapiski*, 1936, n°60, p. 404-408.

GAZDANOV Gajto, « Literaturnye priznaniâ », *Kritika russkogo zarubež'a*, Moskva, Olimp, 2002, t.2, p. 267-272.

GORODECKAÂ Nadežda, « V gostâh u Hodaseviča », dans Nadežda Gorodeckaâ, *Ostrov odinočestva*, Sankt-Peterburg, Rostok, 2013, p. 717-720.

HODASEVIČ Vladislav, « Dvadcat' dva », dans *Vozroždenie*, 1938, n°4135, p. 9.

HODASEVIČ Vladislav, « Niže nulâ », dans *Vozroždenie*, 1936, n°3886, p. 3.

HODASEVIČ Vladislav, « Žalost' i "žalost'" », dans V. Hodasevič, *Sobranie sočinenij v 4-h tomah*, Moskva, Soglasie, 1996, t.2, p. 355-361.

HODASEVIČ Vladislav, « Pered koncom », dans *Rossijskij literaturovedčeskij žurnal*, 1993, n°2, p.179-183.

HODASEVIČ Vladislav, « Raspad atoma », dans V. Hodasevič, *Sobranie sočinenij v 4-h tomah*, Moskva, Soglasie, 1996, t.4, p. 414-418.

OSORGIN Mihail, « O "molodyh pisatelâh" », dans *Rossijskij literaturovedčeskij žurnal*, 1993, n°2, p. 174-176.

OSORGIN Mihail, « O "duševnoj opustošennosti" », dans *Rossijskij literaturovedčeskij žurnal*, 1993, n°2, p. 176-179.

POPLAVSKIJ Boris, *Stat'i, zametki, pis'ma*, Moskva, Kniznica – Russkij put' – Soglasie, 2009, t.3.

POPLAVSKIJ Boris, « Vokrug "Čisel" », dans *Čisla*, 1934, n°10, p. 204-209.

SLONIM Mark, « Literatutnyj dnevnik. Molodye pisateli za rubežom », dans *Volâ Rossii*, 1929, X-XI, p.100-115.

STEPUN Fëdor, « Porevolûcionnoe soznanie i zadači èmigrantskoj literatury », dans *Kritika russkogo zarubež'â*, Moskva, Olimp, 2002, t.1, p. 246-264.

STRUVE Gleb, *Russkaâ literatura v izgnanii. Opyt istoričeskogo obzora zarubežnoj literatury*, Pariž-Moskva, YMCA-Press – Russkij put', 1996.

TERAPIANO Ūrij, « Čelovek 30-h godov », dans *Čisla*, n°7-8, 1933, p. 210-212.

TERAPIANO Ūrij, *Literaturnaâ žizn' russkogo Pariža za polveka (1924-1974)*, Sankt-Peterburg, Rostok, 2014.

TSVETAeva Marina, « Le poète et la critique », dans Marina Tsvetaeva. *Récits et essais. Œuvres*, Paris, Seuil, t.2, 2011, p. 485-512.

TSVETAeva Marina, « Le poète et le temps », dans Marina Tsvetaeva. *Récits et essais. Œuvres*, Paris, Seuil, t.2, 2011, p. 553-574.

VARŠAVSKIJ Vladimir, *Nezamečennoe pokolenie*, Moskva, Russkij put', 2010.

VARŠAVSKIJ Vladimir, « O "geroe" èmigrantskoj molodoj literatury ! », dans *Čisla*, n°6, 1932, p. 164-172.

VARŠAVSKIJ Vladimir, « O proze "mladših" èmigrantskih pisatelej », dans *Sovremennye zapiski*, 1936, n°61, p. 409-414.

VEJDLE Vladimir, « Nad vymyslom slezami obol'ûs'... », dans *Čisla*, 1934, n°10, p. 226-230.

VEJDLE Vladimir, *Umiranje iskusstva*, Moskva, Respublika, 2001.

ZAJCEV Boris, « Dela literaturnye », *Dnevnik pisatelâ*, Moskva, Russkij put', p. 154-159.

ZAJCEV Boris, « "Tvorčestvo iz ničego". Vnonv' Čehov », dans B. Zajcev, *Sobranie sočinenij v 5 tomah*, Moskva, Russkaâ kniga, 1999, t.5, p. 491-495.

'G+'L'émigration et la « jeune génération » de l'émigration dans les recherches contemporaines

ÂNGIROV Rašit, « "Primer tavnologii". Zametki o vojne Vladimira Nabokova s Georgiem Ivanovym », dans *Diaspora : novye materialy*, Pariž – Sankt-Peterburg, 2005, n°7, p. 594-618.

DEMIDOVA Olga, *Metamorfozy v izgnanii. Literaturnyj byt russkogo zarubež'â*, Sankt-Peterburg, Giperion, 2003.

FEDÂKIN Sergej, « Polemika o molodom pokolenii v kontekste literatury Russkogo Zarubež'â », dans *Russkoe zarubež'e : priglašenje k dialogu*, Kaliningrad, KGU, 2004, p. 19-28.

KASPÈ Irina, *Iskusstvo otsutstvovat'. Nezamečennoe pokolenie russkoj literatury*, Moskva, NLO, 2005.

KRASAVČENKO Tatiana, « Lermontov, Gazdanov i svoeobrazie èkzistencializma ruskikh mladoëmigrantov », dans *Gajto Gazdanov i "nezamečennoe pokolenie": pisatel' na peresečenii tradicij i kul'tur*, Moskva, INION RAN, 2005, p. 27-49.

KOROSTELEV Oleg, *Ot Adamoviča do Cvetaevoj. Literatura, kritika, pečat' ruskogo zarubež'â*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo imeni N.I.Novikova, Izdatel'skij dom "Galina skripsit", 2013.

KUZNECOVA Anna, « Idejnoe i hudožestvennoe svoeobrazie memuarnoj prozy vtorostepennyh pisatelej ruskogo literaturnoj èmigracii (N. Berberova, I. Odoevceva, V. Ânovskij) », thèse de doctorat soutenue à l'Institut littéraire A.M. Gorkij, Moskva, 2005.

LIVAK Leonid, « Introduction », dans *Le Studio franco-russe (1929-1931)*, Toronto, Toronto Slavic Library, 2005, p.7-43.

LIVAK Leonid, « K izučeniû učastiâ ruskogo èmigracii v intellektual'noj i kul'turnoj žizni mežvoennoj Francii », dans *Russkie pisateli v Pariže. Vzglâd na francuzskuû literaturu : 1920-1940*, Moskva, Russkij put', 2007, p. 200-214.

LIVAK Leonid, "Kritičeskoe hozâjstvo Vladislava Hodaseviča", dans *Diaspora-IV. Novye materialy*, Pariž – Sankt-Peterburg, Athenaeum – Feniks, 2002, p. 391-456.

LIVAK Leonid, *Russian émigrés in the intellectual and literary life of interwar France: a bibliographical essay*, Montréal, McGill-Queen's University press, 2010.

LIVAK Leonid, *How it was done in Paris. Russian émigré literature and French modernism*, Madison, University of Wisconsin press, 2003.

LÛBOMUDROV Aleksej, « Problema hristianstva i literatura na zasedaniâh franko-ruskogo studii (1929-1931) », dans *Hristianstvo i ruskaâ literatura. Vzaimodejstvie ètnokul'turnyh i relegiozno-ètičeskikh tradicij v ruskogo mysli i literature*, Sankt-Peterburg, Nauka, 2010, p. 440-465.

MEL'NIKOV Nikolaj, « "Do poslednej kapli černil..." Vladimir Nabokov i "Čisla" », dans *Literaturnoe obozrenie*, Moskva, 1996, n°2, p. 73-82.

MENEGALDO Elena, *Russkie v Pariže 1919-1939*, Moskva, Natalia Popova « Kstati », 2001.

MENEGALDO Hélène, « "L'Autre patrie": la France et la "jeune génération" des écrivains exilés », dans *Slavica Occitania*, « Figures d'exil entre Russie, Occident et Orient », 2013, n°37, p. 17-37.

MORARD Annick, *De l'émigré au déraciné. La "jeune génération" des écrivains russes entre identité et esthétique (1920-1940)*, Lausanne, l'Age d'homme, 2010.

RUBINS Maria, *Ruskij Monparnas. Parižskaâ proza 1920-1930-h godov*, Moskva, NLO, 2017.

RUBINS Maria, « Žanr čelovečeskogo dokumenta v ruskogo-parižskoj proze 1930-h godov », dans *Literatura ruskogo zarubež'â (1920-1940). Vzglâd iz XXI veka*, Sankt-Peterburg, Filologičeskij fakul'tet SPbGU, 2008, p. 28-38.

TIHANOV Galin, « Russkaâ èmigrantskaâ literaturnaâ kritika i teoriâ meždumâ mirovymi vojnyami », dans *Istoria russkoj literaturnoj kritiki*, Moskva, NLO, 2011, p. 335-367.

TUMANOV Dmitrij, « Puškin v nacional'nom samosoznanii Russkogo zarubež'â », dans *Puškiniana dvuh Rossij*, Kazan', Kazanskij gosudarstvennyj universitet, 2010, p. 57-98.

VASIL'EVA Maria, « K probleme nezamečennogo pokoleniâ vo franzuskoj literature », dans *Russkie pisateli v Pariže*, Moskva, Russkij put', 2007, p. 43-62.

VASIL'EVA Maria, « P.M.Bicilli – učastnik spora “o molodoj èmigrantskoj literature” », dans *Gajto Gazdanov i “nezamečennoe pokolenie” : pisatel' na peresečenii tradicij i kul'tur*, Moskva, INION RAN, 2005, p. 50-70

VORONINA Tatiana, « Spor o molodoj èmigrantskoj literature », dans *Rossijskij literaturovedčeskij žurnal*, 1993, n°2, p. 152-184

ZEMSKOV Valerij, « Pisateli civilizacionnogo “promežutka” : Gazdanov, Nabokov i drugie », dans *Gajto Gazdanov i “nezamečennoe pokolenie” : pisatel' na peresečenii tradicij i kultur*, Moskva, INION RAN, p. 7-15.

Н'Les femmes écrivains et les “filles d'émigration” dans les textes critiques de l'époque

ADAMOVIČ Georgij, « Literaturnye besedy. Šmelëv – Irina Odoevceva – Dovid Knut », dans *Zveno*, 1928, n°6, p. 292-294.

ADAMOVIČ Georgij, « Literaturnaâ nedelâ. *Izol'da* I. Odoevcevoj », dans *Illustrirovannaâ Rossiâ*, 1929, n°44, p. 14.

ADAMOVIČ Georgij, « Literaturnye zametki. *Prolog* Galiny Kuznecovoj », dans *Poslednie novosti*, 1933, n°4439, p. 3.

ADAMOVIČ Georgij, « Literaturnye zametki. *Bez zakata* », dans *Poslednie novosti*, 1938, n°6346, p. 3.

ADAMOVIČ Georgij, « Literaturnye zametki. *Zerkalo* I. Odoevcevoj », dans *Poslednie novosti*, 1939, n°6541, p. 3.

ADAMOVIČ Georgij, « “Sovremennye zapiski”, kniga 54 », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, Moskva, Agraf, 2003, p. 433-434.

AJHENVAL'D Ūlij, « Literaturnye zametki. *Angel smerti* I. Odoevcevoj », dans *Rul'*, 1928, n°2424, p. 5.

ALDANOV Mark, « *Angel smerti* I. Odoevcevoj », dans *Poslednie novosti*, 1928, n°2773, p.3.

BAKUNINA Ekaterina, « Geneviève Fauconnier. *Claude* », dans *Čisla*, 1934, n°10, p. 295-296.

BAKUNINA Ekaterina, « Nina Berberova. *Poslednie i pervye* », dans *Čisla*, 1932, n°6, p. 258.

BAKUNINA Ekaterina, « Pisateli o sebe », dans *Kalifornijskij al'manah*, 1934, p. 96-97.

BAKUNINA Ekaterina, « Sigrid Undset », dans *Čisla*, Paris, n°6, p. 264-265.

BARTENEV Aleksej, « Parasyty literatury (A. Verbickaâ) », dans *Žatva*, hiver 1912, v.1, p. 233-240.

BICILLI Pëtr, « Galina Kuznecova. *Prolog* », dans *Sovremennye zapiski*, 1933, n°53, p. 453-454.

CETLIN Mihail, « Ekaterina Bakunina. *Telo* », dans *Sovremennye zapiski*, 1933, n°53, p. 454-456.

CETLIN Mihail, « Neskvoznaâ nit' », dans *Sovremennye zapiski*, 1929, n°39, p. 533.

ČUKOVSKIJ Kornej, « Verbickaâ », dans K. Čukovskij, *Sobranie sočinenij v 15 tomah*, Moskvan Terra-Knižnyj klub, 2003, t.7, p. 96-105.

ČUKOVSKIJ Kornej, « K sporam o "damskoj povesti" », dans K. Čukovskij, *Sobranie sočinenij v 15 tomah*, Moskvan Terra-Knižnyj klub, 2005, t.10, p. 609-693.

E.K., « Ženšiny pisatel'nicy russkoj èmigracii », dans *Novoe russkoe slovo*, 1935, n°8014, p. 8.

FEL'ZEN Ůrij, « Ekaterina Bakunina. *Telo* », dans *Čisla*, 1933, n°9, p. 217-218.

GIPPIUS Zinaida, « E. Bakunina. *Lûbov' k šesterym* », dans *Sovremennye zapiski*, 1935, n°58, p. 478-479.

GIPPIUS Zinaida, « O lûbvi », dans Zinaida Gippius, *Neizvestnaâ proza v trëh tomah. Mečty i košmar*, Sankt-Peterburg, Rostok, t.1, 2002, p. 433-459.

GIPPIUS Zinaida, « O ženskom pole », dans Zinaida Gippius, *Neizvestnaâ proza v trëh tomah. Mečty i košmar*, Sankt-Peterburg, Rostok, t.1, 2002, p. 302-304.

GOFMAN Modest, « Neskvoznaâ nit' », dans *Rul'*, 1929, n°2550, p. 4.

GORODECKIJ Sergej, « Ženskoe rukodelie », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, Moskva, Agraf, t.1, 2003, p. 48-49.

HODASEVIČ Vladislav, « Grafinâ E.P. Rostopčina. Eë žizn' i lirika », dans V. Hodasevič, *Sobranie sočinenij v 4-h tomah*, t.2, p. 17-37.

HODASEVIČ Vladislav, « Knigi i lûdi. *Povelitel'nica* », dans *Vozroždenie*, 1932, n°2753, p. 3.

HODASEVIČ Vladislav, « Knigi i lûdi. *Prolog* G. Kuznecovoj », dans *Vozroždenie*, n°2956, 1933, p. 3.

HODASEVIČ Vladislav, « Knigi i lûdi. *Telo* E. Bakuninoj », dans *Vozroždenie*, 1933, n°2900, p. 3-4.

HODASEVIČ Vladislav, « Knigi i lûdi. *Lûbov' k šesterym* E. Bakuninoj », dans *Vozroždenie*, 1935, n°3711, p. 3.

HODASEVIČ Vladislav, « Marina Cvetaeva. *Posle Rossii* : Stihi 1922-1925 », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, Moskva, Agraf, 2003, p. 346-350.

HODASEVIČ Vladislav, « Sovremennye zapiski, kniga 51 », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, Moskva, Agraf, 2003, p. 411-413.

HODASEVIČ Vladislav, « “Ženskie” stihi », dans V. Hodasevič, *Sobranie sočinenij v 4-h tomah*, 1996, t.2, p. 208-212.

IVASK Ūrij, « Blagorodnaâ Cvetaeva. Poèziâ Cvetaevoj – poèziâ xvaly i huly », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Obrečënnost' na vremâ*, Moskva, Agraf, t.2, 2003, p. 108-118.

IVASK Ūrij, « Cvetaeva – Maâkovskij – Pasternak », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Obrečënnost' na vremâ*, Moskva, Agraf, t.2, 2003, p. 398-410.

KRANIHFEL'D Vladimir, « Literaturnye otkliki. O novyh lûdâh A. Verbickoj », dans *Sovremennij mir*, 1910, août, p. 68-82.

MIRNYJ [V. Ânovskij], « *Zerkalo* I. Odoevcevoj », dans *Sovremennye zapiski*, 1939, n°69, p. 390-391.

MOČUL'SKIJ Konstantin, « Russkie poëtessy », dans K. Močulskij, *Krizis voobraženiâ*, Tomsk, Vodolej, 1999, p. 88-98.

N., « Neskvoznaâ nit' », dans *Vozroždenie*, n°1402, 1929, p. 3.

PERCOV Pëtr, « Marina Cvetaeva. Volšebnyj fonar': vtoraâ kniga stihov' », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, Moskva, Agraf, 2003, p. 46-48.

PIL'SKIJ Pëtr, « Galina Kuznecova. *Utro* », dans *Segodnâ*, 1930, n°69, p. 6.

PIL'SKIJ Pëtr, « Lûbov' stareûših. O novom romane E. Bakuninoj *Lûbov' k šesterym* », dans *Segodnâ*, 1935, n°200, p. 3.

PIL'SKIJ Pëtr, « N. Gorodeckaâ. *Neskvoznaâ nit'* », dans *Segodnâ*, 1929, n°94, p. 8.

PIL'SKIJ Pëtr, « Olivkovyj sad. Kniga stihov G. Kuznecovoj' », dans *Segodnâ*, 1937, n°346, p. 8.

- PIL'SKIJ Pëtr, *Zatumanivšijsâ mir*, Riga, Gramatu draugs, 1929.
- PIL'SKIJ Pëtr, « Ženskoe i žensko-mužskoe », dans *Segodnâ*, 1931, n°216, p. 3.
- PIL'SKIJ Pëtr, « *Izol'da*. Novyj roman Iriny Odoevcevoj », dans *Segodnâ*, 1929, n°312, p. 4.
- REZNIKOVA Natal'â, « Russkie pisatel'nicy tvorât na čužbine!.. (Beglyj obzor ženskih literaturnyh sil v Evrope) », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, Moskva, Agraf, 2003, p. 452.
- SIRIN [V. Nabokov], « Kritika i bibliografiâ. Nina Berberova *Poslednie i pervye* », dans *Rul'*, 1931, n°3238, p. 5.
- SLONIM Mark, « Desât' let russkoj literatury », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, Moskva, Agraf, 2003, p. 328-330.
- SLONIM Mark, « Literaturnyj dnevnik. Molodye pisateli za rubežom », dans *Volâ Rossii*, 1929, X-XI, p. 114-115.
- STEPUN Fëdor, « Blagonamerennyj : Žurnal russkoj literaturnoj kul'tury, kniga 2, 1926 », dans *Marina Cvetaeva v kritike sovremennikov. Rodstvo i čuždost'*, Moskva, Agraf, 2003, p. 279-280.
- STRUVE Gleb, « O romane N. Berberovoj. *Poslednie i pervye* », dans *Rossiâ i slavânstvo*, 1931, n°156, p. 3.
- TERAPIANO Ūrij, « N. Berberova. *Povelitel'nica* », dans *Čisla*, 1933, n°7-8, p. 269.
- VARŠAVSKIJ Vladimir, « *Izol'da* I. Odoevcevoj », dans *Čisla*, 1930, n°2-3, p. 248-251.
- ZAJCEV Boris, « Leonov i Gorodeckaâ », dans *Dnevnik pisatelâ*, Moskva, Russkij put', 2009, p. 133-138.
- ZAJCEV Boris, « *Poslednie i pervye* », dans *Vozroždenie*, 1931, n°2228, p. 4.
- ZAJCEV Kirill, « Geroïnâ našego vremeni. *Izol'da* I. Odoevcevoj », dans *Rossiâ i slavânstvo*, 1929, n°47, p. 5.
- ZAJCEV Kirill, « Škola i nutro », dans *Rossiâ i slavânstvo*, 1930, n°64, p. 5.

I + "Les femmes écrivains et les "filles d'émigration" dans les recherches contemporaines

ÂNGIROV Rašit, « Telo i otažennyj svet », dans *Novoe literaturnoe obozrenie*, n°86, 2007, p. 183-206.

ARMAGANIAN-LE VU Gayaneh, « Les Mnémosynes des "Rives de la Néva et des Rives de la Seine" : les mémoires d'Irina Odoevceva et de Nina Berberova », dans *La Poétique autobiographique à l'âge d'argent et au-delà*, Lyon, Centre d'études slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin Lyon 3, 2016, p. 125-139.

DEMIDOVA Olga, « "Emigrantskie dočeri" i literaturnyj kanon russkogo zarubež'â », dans *Pol. Gender. Kul'tura*, Moskva, 2000, p. 205-219.

DEMIDOVA Olga, « Dnevnik kak prostranstvo umolčaniâ », dans Galina Kuznecova, *Grasskij dnevnik*, Saint-Pétersbourg, 2009, p. 3-24.

DEMIDOVA Olga, « "Emigrantskie dočeri" o sebe. Varianty sud'by », dans *Literatura russkogo zarubež'â (1920-1940). Vzglâd iz XXI veka*, Sankt-Peterburg, 2008, p. 58-69.

DEMIDOVA Olga, « "Ostavit' v mire pamât' o sebe !" », dans Galina Kuznecova, *Prolog*, Sankt-Peterburg, Mir, 2007, p. 3-24.

ENDERLEIN Evelyne, « La construction de soi en exil : l'exemple de Nina Berberova », dans *Ecrire ailleurs au féminin dans le monde slave au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 123-137.

ENDERLEIN Evelyne, « Nina Berberova. "Des vainqueurs et des vaincus" (quelques réflexions sur les héroïnes berbéroviennes) », dans *Modernités russes. La Femme dans la modernité*, Lyon, Université Jean-Moulin, 2002, p. 331-344.

GRAČĚVA Alla, « Anastasiâ Verbickaâ : legenda, tvorčestvo, žizn' », dans *Lica. Biografičeskij al'manah*, Moskva – Sankt-Peterburg, Feniks Athenaeum, 1994, p. 98-117.

GRAČĚVA Alla, « Bestsellery načala XX veka. (K voprosu o fenomene uspeha) », dans *Russkaâ kul'tura XX veka na rodine i v èmigracii. Imena. Problemy. Fakty*, Moskva, 2000, v.1, p. 61-73.

IL'INA Natal'â, « K voprosu o tradicii i novatorstve v žanre "damskoj povesti" », dans *Novyj mir*, 1963, n°3, p. 224-230.

KERTMAN Lina, *Duša, rodivšaâsâ gde-to. Marina Tsvetaeva i Kristin, doč' Lavransa*, Moskva, Vozvrašenie, 2016.

LEDKOVSKY Marina, "Russian Women Writers in Emigré literature", dans *Women writers in Russian literature*, Westport, London, Greenwood Press, 1994, p. 249-259.

LIVAK Leonid, « Nina Berberova et la mythologie culturelle de l'émigration russe en France », dans *Cahiers du monde russe*, 2002, n°43, p. 463-478.

LOSSKY Véronique, « Marina Tsvetaeva et la presse parisienne », dans *Marina Cvetaeva : Studien und Materialien*, Wien, Institut für Slawistik der Universität Wien, 1981, p. 29-39.

LÛBOMUDROV Aleksej, « Literaturnoe, bogoslovskoe i pedagogičeskoe nasledie N. Gorodeckoj v pravoslavnom kontekste », dans *Russkaâ literatura v pravoslavnom kontekste*, Stavropol', Izdatel'skij centr StPDS, 2014, p. 120-135.

LÛBOMUDROV Aleksej, « Nadežda Gorodeckaâ. Očerki žizni i tvorčestva », dans *Nadežda Gorodeckaâ, Ostrov odinočestva*, Sankt-Peterburg, Rostok, 2013, p. 5-36.

MNUHIN Lev, « Marina Cvetaeva i pisatel'nicy Russkogo Zarubež'â: rodstvo i čuždost' », dans *Pisarki rosyjskiej zagranicy. W literaturze, kulturze i korespondencji*, Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej, Olsztyn, 2016, p. 263-278.

PROSKURINA Elena, « Kinematografičnost' i teatral'nost' romana I. Odoevcevoj "Zerkalo" », dans *Ežegodnik Doma russkogo zarubež'â*, Moskva, 2011, p. 265-279.

RUBINS Maria, « Parižskaâ proza Iriny Odoevcevoj », dans *Irina Odoevceva, Zerkalo. Izbrannaâ proza*, Moskva, Russkij put', 2011, p. 5-26.

SREBRIANSKI HARWELL Xenia, *The Female Adolescent in Exile in Works by Irina Odoevceva, Nina Berberova, Irmgard Keun, and Ilse Tielsch*, New York, Peter Lang, 2000.

Ouvrages collectifs :

- *A History of Women's Writing in Russia*, edited by A.M. Barker and J.M. Gheith, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- *Dictionary of Russian Women Writers*, edited by M. Ledkovsky et al., Westport, London, Greenwood Press, 1994.
- *Pisarki rosyjskiej zagranicy. W literaturze, kulturze i korespondencji*, Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej, Olsztyn, 2016.

J + "Les « filles d'émigration » et la presse française

ARLAND Marcel, « *L'Exil des enfants* », dans *Nouvelle revue française*, 1936, v. XLVI, p. 996.

BARJAC Claude, « A travers tout l'imprimé », dans *La Grande revue*, 1934, v. CXLV, p. 515-516.

« Bibliographie », dans *Univers. Bulletin catholique international*, juin-juillet 1936, n°16, p. 27.

GORODETZKY Nadejda, « Un livre russe », dans *L'Intransigeant*, 1934, 5 août, p. 6.

J.N., « Quelques livres sur la Russie », dans *Russie et chrétienté*, 1936, t.III, p. 108-110.

LALOU René, « *L'Exil des enfants* par Nadejda Gorodetzky », dans *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 1936, 17 octobre, p. 5.

LANOE Julien, dans *La Nouvelle revue française*, 1934, v. XLIII, p. 919.

LEBOIS André, « *L'Exil des enfants* », dans *Nouvelle revue critique*, 1936, n°95, p. 473.

« Les livres. *L'Exil des enfants* », dans *Sept*, 1936, 24 avril, p. 12.

MAURIAC Claude, « La Russie intérieure. Nadejda Gorodetzky », dans *Le Jour*, 1936, n°201, p. 2.

MAXENCE Jean-Pierre, « Les livres de la semaine », dans *Gringoire*, 1936, n°411, p. 4.

[POURRAT] Henri, « *Les Mains vides* », dans *Nouvelle revue française*, 1931, v. XXXVII, p. 509.

P.M., « Romans », dans *La Revue bleue*, 1936, 20 juin, p. 429.

R.V., « Les livres », dans *Réaction*, janvier-février 1932, n°8-9, p. 55-56.

SIMON Pierre-Henri, « Les lettres. *Le Corps* », dans *Esprit*, 1935, 1^{er} mars, p. 969

SCHAKHOWSKOY Zinaïda, « Quelques livres », dans *Thyrse*, 1934, t.31, p. 351.

I) Corps, amour, érotisme

BASARDIN Vladimir, « Novejšij nana-turalism. (Po povody poslednego romana Zola) », dans *Delo*, 1880, n°3, p. 37-65.

ČUKOVSKIJ Kornej, « Idejnaâ pornografiâ », dans K. Čukovskij, *Sobranie sočinenij v 15 tomah*, Moskva, Terra-Knižnyj klub, 2003, t.7, p. 368-376.

EVREINOV Nikolaj (dir.), *Nagota na scene*, Sankt-Peterburg, izdatel'stvo N. Butkovskoj, 1911.

GÉRY Catherine, *Crime et sexualité dans la culture russe. A propos de la nouvelle de Nicolai Leskov Lady Macbeth du district de Mtsensk et de ses adaptations*, Paris, Honoré Champion, 2015.

M. [M. Remezov], « Belletristika », dans *Ruskaâ mysl'*, 1884, kniga X, p. 32-34.

NOVOPOLIN Grigorij, *Pornografičeskij èlement v russkoj literature*, Ekaterinoslav, tipografiâ L.I.Satanovskogo, 1909.

PAVEAU Marie-Anne, *Le Discours pornographique*, Paris, La Musardine, 2014.

SIROTKINA Irina, « Nagota kak sceničeskij kostûm ». En ligne : <http://www.intelros.ru/readroom/teoriya-mody/m24-2012/17486-nagota-kak-scenicheskiy-kostyum.html>, consulté le 05.04.2019.

VAJNŠTEJN Ol'ga, « Rozovyj roman kak mašina želanij », dans *NLO*, 1996, n°22, p. 303-330.

Ouvrages collectifs :

- *Slavica Helvetica-41. Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle*, sous la direction de L. Heller, Bern, Peter Lang, 1992.

Youlia Maritchik

« Filles d'émigration ». Les femmes écrivains russes en France (1920-1940) : le « génie de la médiocrité » à l'épreuve de la modernité

Au cœur de notre interrogation se trouve l'héritage littéraire des « filles d'émigration », c'est-à-dire des femmes écrivains de la jeune génération de la première vague de l'émigration (notamment E. Bakounina, N. Gorodetskaïa, I. Odoevtseva). Aujourd'hui, leurs textes sont réédités. Pourtant, à l'époque leurs écrits étaient rattachés à la catégorie de la littérature de dame, ce qui ternit et influe négativement sur leur statut littéraire actuel. Comment lire leur héritage littéraire ? Sont-elles vraiment médiocres et invisibles ou ont-elles encore un aujourd'hui ? Sont-elles inévitablement rattachées à l'époque historique de la production de leurs textes ou sont-elles modernes ? Afin de répondre à ces questions, nous avons retenu une approche poétique du langage (sujet, valeur, modernité). Même si les études de genre contribuent à la relecture et la réhabilitation des femmes écrivains considérées comme secondaires ou mineures, il faut constater que, dans le domaine russophone, certaines chercheuses procèdent à l'essentialisation de l'écriture des femmes, en postulant qu'il existe une spécificité de l'œuvre féminine (sujet, expérience, langage). Ce qui signifie qu'une femme est censée écrire comme une femme.

Nous avons constaté que la critique de l'émigration avait instrumentalisé la notion de littérature de dame et avait élaboré des dichotomies – manque d'unité stylistique / unité stylistique, manque de mesure et de goût / sens de la mesure et du goût – afin de lire les écrits de femme. Une des notions clés du discours critique était bel et bien celle de mesure. Simplement, comment mesurer la mesure ? En s'appuyant sur les travaux de H. Meschonnic et G. Dessons, nous sommes arrivées à la conclusion que cette fameuse mesure défendue par la critique de l'émigration était plus proche d'une mesure-justice, propre au « rythme culturel rhétorique » de l'époque, que d'une mesure-justesse correspondant au projet spécifique de chaque femme écrivain. Ce qui nous a permis de relire l'œuvre des filles d'émigration et les inscrire dans la modernité.

Mots clés : littérature de dame, émigration, études de genre, poétique, valeur, modernité

Our work focuses on the literary legacy of “emigration daughters” i.e. women writers of the younger generation of the first emigration wave (mainly E. Bakounina, N. Gorodetskaia, I. Odoevtseva). Nowadays, their works are re-edited. However, at the time, their writings were considered as “lady’s literature” – which discredited their current literary status. How to read this literary legacy? Are the emigration daughters mediocre and invisible or do they still have a place in literary today's world? Do their works belong to the past or could they be modern? In order to answer these questions, we adopted a poetic approach to language (subject, value, modernity). Even if the gender studies contribute to the rereading and the rehabilitation of women authors considered as secondary and minor, we must say that in Russian gender studies several searchers proceed to essentialization of women’s writing (specific subject, experience, language). Which means, that a woman is always supposed to write as a woman.

We have come to the conclusion that emigration critics had instrumentalized the notion of lady’s literature and had elaborated a system of dichotomies (lack of stylistic unit/ stylistic unit, lack of measure / sense of measure, lack of literary taste / sense of literary taste) in order to read women’s writings. One of the key notions of the critical discourse was a notion of measure. But how to measure the measure? We have proposed an answer that is in line with the works of H. Meschonnic and G. Dessons : the famous measure defended by critics was closer to a measure-justice, characteristic of “cultural rhetoric rhythm” of the time, than to measure-justness, corresponding to the specific project of each woman writer. This allowed us to reread the works of the emigration daughters and to inscribe them in modernity.

Key words: lady’s literature, emigration, gender studies, poetics, value, modernity

