

ЕПИСТОЛАР



Снимка: Симеон Стефанов

Худ. оформление: Мартин Стефанов

GENRE LITTERAIRE ET *TRENTE-TROIS MONSTRES*

Chloé Poslednik

Université de Strasbourg

E-mail: chloe.poslednik@gmail.com

LITERARY GENRE AND *THIRTY-THREE MONSTERS*

Chloé Poslednik

University of Strasbourg

Abstract: The focal point of the article pertains to the novella *Thirty-three Monsters* of Lydia Zinovieva-Annibal, with the intention of scrutinizing its classification within the literary genre of the *povest'*. Firstly, we illustrate the diverse possibilities that this genre bestows upon the author, and we review the main characteristics by juxtaposing the *povest'* to the French novella (*nouvelle*). Secondly, we are intrigued by the writer's innovative approach to exploiting on the possibilities offered by the *povest'* in this piece of literature. Indeed, the writer presents a reflective aspect by employing the diary narrative, and then a dramatic or even theatrical dimension, as evidenced by the indication of a tragic register throughout the work. The omnipresence of dialogue in the text and the introduction of the tragic register leads us to consider the work as a theatrical work, and at the same time distances us from the satirical and comic interpretation of the text, which is predominant in current research. By focusing on these literary devices, we argue that it is possible to take a fresh look at this central work in the author's artistic career.

Keywords: Silver Age, Symbolism, Novella, Womens writing, Russian Literature

Резюме: В данной статье рассматривается повесть Лидии Зиновьевой-Аннибал "Тридцать три урда" с целью выяснить, относится ли она к литературному жанру повести. Сначала мы опишем различные возможности, которые этот жанр дает писателю, и выделим его основные характеристики, сравнивая повесть с французской новеллой (*pouvelle*). Затем мы рассмотрим оригинальный подход автора к использованию возможностей повести в данном произведении. Из журналистского повествования автор вводит рефлексивное измерение, за которым следует драматическое, даже театральное, о чем свидетельствует прослеживающийся на протяжении всего произведения трагический регистр. Повсеместное присутствие в тексте диалога и введение трагического регистра заставляет нас рассматривать произведение как театральное и в то же время отдаляет нас от сатирической и комической интерпретации текста, преобладающей в современных исследованиях. Акцентируя внимание на этих литературных приемах, мы утверждаем, что можно по-новому взглянуть на это центральное произведение в творческом пути автора.

Ключевые слова: Серебряный век, Символизм, Повесть, Женское письмо, Русская литература

GENRE LITTERAIRE ET TRENTE-TROIS MONSTRES

La période de l'Âge d'argent, englobant la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, voit sa terminologie régulièrement débattue. « Âge de platine », « Deuxième Âge d'or » ou « Renaissance » (Aucouturier 2007 : 19), il constitue néanmoins une période d'une richesse rare pour les arts et la littérature russe. L'Âge d'argent voit émerger des noms illustres, tels que Vyacheslav Ivanov, Aleksandr Blok, Dmitriy Merezhkovskiy ou Zinaïda Gippius. Il connaît également des figures de la littérature russe moins connues, mais qui trouvent ou retrouvent peu à peu de la notoriété grâce au mouvement relativement récent des *gender studies* (ou études de genre), qui connaît son essor dans le monde anglo-saxon dans les années 1990, et à l'intérêt grandissant que leur porte la critique contemporaine.

Une de ces figures est celle de Lydia Zinovieva-Annibal, muse et épouse de Vyacheslav Ivanov, mais aussi – et surtout – elle-même autrice. Si peu de recherches lui sont encore consacrées, quelques travaux biographiques complets existent déjà, notamment ceux des chercheuses Yelena Barker ou Maria Mikhaylova (Barker 2001 ; Mikhaylova 2018). Quelques critiques de son œuvre sont parues en France, au Royaume-Uni et en Russie, notamment les travaux de Mikhaylova, Davidson, Ekonen ou, récemment, Defarges, qui s'intéresse dans une thèse de doctorat à la spécificité de la représentation du corps féminin au sein des textes de notre autrice (Mikhaylova 2004 ; Davidson 2011 ; Defarges 2021 ; Ekonen 2011).

Le parcours créatif de Lydia Zinovieva-Annibal n'en est pas moins riche, avec une œuvre passant de l'esthétique symboliste à la critique de ce mouvement, vers le développement d'une littérature propre et originale, féminine voire féministe, au sein de laquelle le corps sensible et féminin a toute sa place.

Les chercheurs et chercheuses semblent considérer la dernière œuvre de l'autrice, *Bestiaire Tragique* (*Трагический зверинец*) comme son œuvre majeure.¹ Tous et toutes s'accordent également — bien qu'à différents degrés — sur le fait que la nouvelle *Trente-trois monstres* (*Тридцать три монстра*), écrite quelques mois avant *Bestiaire Tragique*, marque le premier pas assuré de Zinovieva-Annibal vers la dissonance avec le canon symboliste, et, par la même occasion, avec son mari, chef de file reconnu du mouvement. Malgré cette importance apparemment reconnue de l'œuvre dans le parcours de l'autrice, peu de recherches s'y intéressent et d'autant moins lui accordent une place prépondérante dans l'analyse du parcours de Zinovieva-Annibal. Seules Ekonen et Somova lui consacrent quelques articles (Ekonen 2011 ; Somova 2019). L'œuvre reste souvent seulement évoquée pour le scandale qu'elle fait naître à l'époque par l'intrigue qu'elle propose, prenant place au sein d'un couple homosexuel. L'intérêt littéraire pour le texte en dehors du scandale semble faible, bien qu'une analyse textuelle plus poussée révèle des choix littéraires pour le moins originaux. Afin

¹ Notons par ailleurs qu'il s'agit de l'œuvre de Zinovieva-Annibal qui compte le plus d'études à ce jour.

de tenter d'approcher cette apparente originalité de l'œuvre, nous encourageons une lecture attentive de celle-ci ayant pour objectif de révéler et analyser les procédés dont elle fait usage.

L'objet de cet article sera de discuter un des paramètres *a priori* les plus évidents de la construction d'un texte littéraire, à savoir, son genre, en l'occurrence la nouvelle, ou *povest'*. Si *Trente-trois monstres* semble appartenir de façon flagrante à ce genre, nous souhaitons démontrer que cette première étape d'analyse textuelle de l'œuvre de Zinovieva-Annibal peut déjà révéler la complexité du travail littéraire de l'autrice.

Afin de mieux cerner notre argument, nous proposons de rappeler rapidement l'intrigue de la nouvelle : il s'agit d'une histoire courte contant l'histoire de deux femmes amantes, dont une, Vera, est une artiste aux caractéristiques symbolistes. L'autre personnage principal féminin ne possède pas de nom et tient le rôle archétypal de la muse, soumise à son amante qui y puise son inspiration, voire sa raison de vivre : elle trouve en elle beauté et énergie vitale, elle l'anime. Le point culminant de l'intrigue se situe au moment où Vera accepte que son amante soit représentée par trente-trois peintres, afin de fixer sa beauté inégalable sur la toile et de la partager au monde, ce qui résonne avec la formulation dostoïevskienne selon laquelle « la beauté sauvera le monde ». Le sacrifice de sa bien-aimée à l'art ne produit cependant pas les résultats attendus, puisque les portraits produisent « trente-trois monstres », se divisant entre amantes et reines, à nouveau caractéristiques de la conception de *l'élément féminin* au début du XX^e siècle.

Cette œuvre est une *povest'*, une longue nouvelle ou un court roman. Il s'agit de la forme littéraire russe s'approchant de la nouvelle au sens où l'entend la littérature française. Marie-Claudette Kirpalani indique que ce genre se définit avant tout par le fait qu'il raconte un évènement ayant réellement eu lieu ou, du moins, étant vraisemblable — ce qui ne l'empêche cependant pas d'être étonnant voire extraordinaire, le tout étant qu'il reste *possible*. C'est une forme littéraire brève qui comporte une chute ou un élément inattendu à la fin du texte :

Courte, la nouvelle serait de plus une histoire qui se termine de façon surprenante, par un retournement dû à un évènement inattendu ou à une information obligeant à réinterpréter le récit antérieur. (Kirpalani 2000 : 154)

C'est le cas de notre histoire : celle-ci est construite de façon à ce que la tension monte de façon exponentielle au fur et à mesure du récit. Bien que les protagonistes connaissent quelques désaccords, elles continuent de se diriger vers une seule finalité, qui n'est autre que la réalisation d'un idéal — la rencontre, le partage de la Beauté et du Bien. Ce but ultime n'est cependant pas atteint, car les trente-trois portraits n'arrivent pas à représenter l'essentielle beauté de la narratrice sans nom (nous comprenons ici le terme d'Essence dans sa dimension platonicienne, c'est-à-dire désignant la nature

GENRE LITTERAIRE ET TRENTE-TROIS MONSTRES

profonde de quelque chose : l'Essence de notre personnage est ici la beauté primaire, supérieure qu'elle est censée représenter). Les portraits semblent même éloigner le personnage de cette Essence, puisqu'elle ne représente plus l'idéal à partir du moment de sacrifice sur l'autel de l'art et devient elle-même l'amante d'un peintre, « descendant » d'un archétype de *l'élément féminin* symboliste à l'autre, de la déesse à l'amante.

Marie-Claudette Kirpalani évoque d'autres caractéristiques de la nouvelle (ou *povest'*) que nous retrouvons dans *Trente-trois monstres*, notamment la forte présence du narrateur, une « tendance au monologisme » (Kirpalani 2000 : 154) — il s'agit d'un journal où la narratrice parle à la première personne — et l'unité spatiale — les protagonistes quittent rarement, voire jamais l'appartement de Vera. L'autrice mentionne également un développement rapide, un petit nombre de personnages facilement identifiables, une entrée *in medias res* — nous pensons avant tout au premier dialogue de la nouvelle où les thèmes principaux sont directement évoqués : la beauté et l'amour —, ou encore un titre de l'œuvre très évocateur, agissant presque à la manière d'un « fusil de Tchekhov » : présent dès le début, de façon *a priori* anodine, mais se révélant *in fine* être utile dans l'histoire et nous poussant à revoir son utilité. *Trente-trois monstres*, en effet, comme *La Parure* de Maupassant (Maupassant 1884), évoque une réalité différente pour le lecteur ayant expérimenté le texte et pour celui qui en demeure étranger.

La forme de la *povest'* offre finalement une certaine liberté et permet de nombreuses adaptations et possibilités au littéraire. *Trente-trois monstres* semble d'ailleurs se démarquer par l'utilisation que Zinovieva-Annibal fait de cette liberté : la complexité des procédés littéraires et les appels à différents genres que le texte propose mérite à notre sens une analyse plus profonde. En effet, nous l'avons déjà évoqué, cette nouvelle prend la forme d'un journal : cela ne semble *a priori* pas poser de problème de classification du texte dans le genre de la nouvelle, mais n'est à notre sens pas anodin. Nous proposons à ce titre d'analyser ce choix comme un choix conscient de l'autrice ayant un intérêt pour le développement et le symbolisme de l'histoire.

L'introduction d'une forme journalistique au sein d'une *povest'* peut aisément être comprise pour l'intérêt réflexif qu'elle revêt dans une œuvre qui est le plus souvent lue comme une critique ouverte du symbolisme — ou, tout du moins, du symbolisme ivanovien.² Le journal permet un accès direct et privilégié aux pensées de la narratrice et à la construction de cette pensée au fil des événements, à ses questionnements et ses doutes dans un contexte diégétique éminemment symboliste : nous pensons notamment au thème principal de l'œuvre, la quête de l'idéal de la Beauté, mais également au mode de vie des protagonistes et aux multiples allusions à la vie mondaine symboliste,

² Les chercheuses que nous avons citées, notamment Defarges, Mikhaylova ou Ekonen semblent du moins partir de ce constat. La fin de l'œuvre est également en soi évocatrice puisque les idéaux artistiques, symbolistes, des personnages se voient échouer.

que Zinovieva-Annibal connaît par ailleurs très bien de par sa place dans le mouvement et le salon littéraire qu'elle tient aux côtés de son mari, connu sous le nom des « Mercredis ivanoviens ». Grâce à cette forme, nous avons finalement accès à la construction du personnage de la narratrice sans nom qui, au début de l'histoire, est un terrain vierge demandant à être modelé et qui, par ailleurs, en disant « je » au fil du texte, nous inclut dans une réflexion qui s'affirme de plus en plus, pour finir par acquérir *in fine* une portée que l'on considère volontiers comme dépassant le cadre de la diégèse. Cette configuration mêlant nouvelle et journal semble donc constituer un des paramètres faisant la force de la réflexion sur le symbolisme de Lydia Zinovieva-Annibal, plus largement commentée par Kirsti Ekonen sous le terme de « meta-littérature autoréflexive » (Ekonen 2011) nous sommes inclus dans ce raisonnement et suivons les conclusions de la narratrice en prenant part à son cheminement de pensée et aux paradoxes qu'elle rencontre.

Marie-Claudette Kirpalani indique dans l'article que nous évoquions que la forme brève et paroxystique de la nouvelle se prête volontiers à la représentation de sujets dramatiques. Le mélange de la forme courte de la nouvelle et du journal donne donc rapidement à voir l'impact du contexte symboliste dans lequel les protagonistes évoluent sur ces dernières, et amplifie par ailleurs la brutalité de la chute des idéaux des personnages. Le croisement de la nouvelle et du journal aurait donc également pour effet de mieux servir la chute. Celle-ci ne peut d'autre part, n'être que pressentie par avance, mais pas directement déclarée en raison du point de vue partiel de la narratrice induit par le journal. Les événements sont vécus « en direct », par le biais d'une narratrice prise dans leur cours, et qui, à ce titre, n'est capable de nous donner que son point de vue : elle n'est pas omnisciente et ne peut qu'imaginer la suite des événements. La chute, l'élément inattendu, final intervient hors la conscience du personnage, qui subit ce décalage et ne peut qu'en tirer les conséquences, à la manière d'une morale.

En outre, la forme littéraire déjà complexe de *Trente-trois monstres* — par l'insertion de la forme journalistique dans une nouvelle — semble à nouveau gagner un niveau de sophistication en nous penchant sur un élément supplémentaire : la multiplication des dialogues à l'intérieur de celle-ci, qui transforment presque l'œuvre en œuvre théâtrale. À l'exception du ressenti de la narratrice, l'entièreté de l'intrigue nous est en effet rapportée par des dialogues que celle-ci recopie dans le journal, ce qui a pour double effet de nous emporter davantage dans l'action et de brouiller à nouveau les limites du genre. L'entrée *in medias res* de l'œuvre que nous évoquions précédemment a par ailleurs le même effet. De plus, cette action acquiert rapidement une dimension tragique. De par la configuration des personnages, premièrement, mais également par la construction paroxystique de l'œuvre.

En effet, Vera et la narratrice sans nom semblent être des archétypes des personnages féminins de l'époque : la narratrice est la muse, la déesse par excellence, belle, inculte et représente *l'élément*

GENRE LITTERAIRE ET TRENTE-TROIS MONSTRES

féminin docile ; Vera quant à elle représente la femme-amante, indomptable et dionysiaque, vivant uniquement pour son désir de réalisation sensible et artistique, symboliste. Mais ces personnages peuvent également être perçus comme personnages tragiques archétypaux, et c'est notamment le cas de la narratrice sans nom. Celle-ci a en effet un caractère noble, de par la lignée familiale que lui crée Vera en lui disant par exemple : « il y a en toi du sang de Tsar » (Zinovieva-Anibal 2009). La narratrice peut également être affiliée à la noblesse par son tempérament, ses vêtements d'une grande qualité ou son comportement, tempéré et juste. Alain Riffaud développe en effet un argument selon lequel la construction du héros tragique peut passer par diverses caractéristiques et indique que la noblesse de celui-ci peut provenir de différents attributs :

Le héros tragique ne se situe pas dans une sphère inconnue de l'homme ordinaire, sa qualité ne tient pas à un statut social donné, ou à une éthique propre au sujet, qu'il recevrait par surcroît. Le personnage tragique se révèle, se manifeste et se montre par le choix qu'il fait et qu'il exprime dans une situation donnée. Le caractère (*èthos*) est subordonné à l'action et à la parole, et c'est la qualité de sa *réponse* (action-parole) qui manifeste une certaine noblesse morale, et qui désigne le caractère de qualité (*khrèstos*). « Ainsi le caractère *khrèstos* apparaît comme la forme spécifique du personnage tragique »³. C'est cette noblesse qui devient alors signe de différenciation, et la tragédie qui la représente, la met en œuvre, permet au spectateur de la reconnaître. (Riffaud 1992 : 68)

Si notre protagoniste n'est pas directement noble, Vera, en revanche, lui construit bien un héritage et le comportement de la narratrice lui confère une certaine noblesse qui pourrait nous permettre de la ranger dans le cadre du personnage tragique archétypale. De plus, la narratrice sans nom semble agir au nom d'un certain destin — à nouveau entraînée par Vera qui, depuis leur rencontre, la prépare aux événements à venir. Le personnage est à tout niveau *construit* pour ce qui lui arrive et semble ne pas pouvoir se dérober à ce qui l'attend, bien qu'elle remette régulièrement en cause ce devoir. De plus, l'action que doit réaliser cette dernière est également noble en soi : elle est censée offrir la beauté au monde ; le sacrifice de l'héroïne tragique se fait au nom d'un idéal supérieur, d'une exigence presque divine.

Nous mentionnions le rôle de la construction paroxystique de l'œuvre à partir d'un élément déclencheur — la rencontre de l'artiste avec la Beauté — dans le développement d'une dimension théâtrale de la nouvelle. Cette construction semble en effet agir en faveur du développement d'un registre tragique dans *Trente-trois monstres*, s'ajoutant aux caractéristiques des personnages que nous évoquions : l'entièreté de l'histoire se construit dans un but, avec une tension de plus en plus présente, qui n'est autre que la réalisation de l'idéal artistique de Vera et ne fait que gagner en intensité jusqu'au

³ L'auteur cite Dupont-Roc, R. & Lallot, J. (Dupont-Roc, R. & Lallot, J. 1980 : 263).

moment où la narratrice pose pour les peintres. Il n'y a pas de pauses dans la construction du récit vers cet objectif, à l'exception de quelques entrées de journal dédiées aux questionnements de la narratrice. Cependant, ceux-ci sont encore et toujours dirigés vers les mêmes éléments — l'art, Vera, l'amour, la vie — et semblent donc toujours converger vers ce but. Jean Emelina évoque d'ailleurs cette construction paroxystique dans un article dédié au plaisir tragique :

Il [le tragique] comporte un « progrès » qui conduit de façon chaotique, avec des hauts et des bas, par le jeu alterné de « l'espérance » et des « alarmes », jusqu'à la « catastrophe » finale, c'est-à-dire l'accablement du spectateur. (Emelina 1992 : 36)

L'élément le plus tragique à notre sens tient d'ailleurs à cette idée de chute, qui n'intervient qu'une fois le paroxysme atteint et qui révèle par la même occasion l'importance de celui-ci. Si le registre de l'œuvre pouvait poser certains problèmes de catégorisation jusqu'alors⁴, c'est à notre sens bien cette chute de l'entière des idéaux des protagonistes qui semble propulser le récit dans une dimension pathétique et tragique. Celles-ci perdent leurs repères et leurs caractéristiques principales : Vera n'a plus la foi et devient fragile, et la narratrice perd de sa douceur, sombre dans la folie au moment où elle se trouve face à cette chute, puis finit par devenir la maîtresse d'un des peintres. Aussi, et finalement, la mort de Vera ouvertement décrite « sur scène » — c'est-à-dire décrite mentionnée sans concessions par la narratrice dans le journal — semble affirmer un tragique déjà très palpable par les éléments que nous avons mentionnés, et ce davantage lorsque nous relevons particulièrement la cause de sa mort : un suicide par empoisonnement.

En somme, Lydia Zinovieva-Annibal semble avec *Trente-trois monstres* tirer profit des multiples possibilités qu'offre la *povest'* et redynamiser ce genre au sein d'un texte riche de symboles. Il nous semble impossible de désigner un aspect spécifique démontrant toute l'originalité de l'œuvre, mais l'entrecroisement ainsi que le dialogue des procédés littéraires que nous nous sommes efforcés de brièvement commenter dans cet article et la complexité de la forme de la *povest'* que l'auteur nous donne à lire peuvent nous aider à comprendre ce qui participe à former ce qui reste, à notre sens, une œuvre polysémique, complexe et originale.

Bibliographie

Aucouturier 2007 : Aucouturier, M. Qu'est-ce que l'Âge d'argent ? – In : Modernités russes, 2007, n°7.
<www.persee.fr/doc/modru_0292-0328_2007_num_7_1_1303>, [date d'accès : 28. 09. 2023]

⁴ Ekonen (2011) et Defarges (2011), notamment, font régulièrement allusion à l'aspect comique de l'œuvre, qui ne serait autre qu'une nouvelle visant à tourner en dérision les idées symbolistes.

GENRE LITTERAIRE ET TRENTE-TROIS MONSTRES

- Barker 2001* : Barker, YE. Dionisiyskiy simvol serebryanogo veka : Tvorchestvo L. D. Zinovievoy-Annibal [Баркер 2001: Баркер, Е. Дионисийский символ серебряного века: Творчество Л. Д. Зиновьевой-Аннибал.] <<https://www.dissercat.com/content/dionisiiskii-simvol-serebryanogo-veka-tvorchestvo-l-d-zinovevoi-annibal>>, [date d'accès : 28. 09. 2023]
- Davidson 2011* : Davidson, P. Lidija Zinov'eva Annibal's *The Singing Ass: A Woman's View of Men and Eros*. – In: *Gender and Russian Literature: new perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, 155-183.
- Defarges 2011* : Defarges, Fr. Lidia Zinovieva-Annibal : la construction d'un sujet féminin dans la littérature de l'Âge d'argent. [thèse de doctorat]. Paris. <<https://theses.hal.science/tel-03226167>>, [date d'accès : 28. 09. 2023]
- Dupont-Roc, R. & Lallot, J. 1980* : Dupont-Roc, R. & Lallot, J. *Poétique*. Paris : Seuil, 1980.
- Ekonen 2011* : Ekonen, Kirsti. *Tvorets, sub'yekt, zhenshchina. Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simvolizme*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2011. [Эконен 2011 : Эконен, Кирсти. Творец, субъект, женщина. Стратегии женского письма в русском символизме. Москва: Новое литературное обозрение, 2011.]
- Emelina 1992* : Emelina, J. *Le plaisir tragique*. – In : *Littératures classiques*, 1992, n°16, pp. 35-47. <<https://doi.org/10.3406/licla.1992.935>>, [date d'accès : 28. 09. 2023]
- Kirpalani 2000* : Kirpalani, M.-Cl. *Approche d'un genre : la nouvelle*. – In: *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, 2000, n° 107-108, 145-204. <<https://doi.org/10.3406/prati.2000.1900>>, [date d'accès : 28. 09. 2023]
- Maupassant 1884* : Maupassant, G. *La Parure*. Paris: Le Gaulois, 1884.
- Mikhaylova 1996* : Mikhaylova, M. V. *Vnutrenniy mir zhenshchiny i yego izobrazheniye v russkoy zhenskoy proze serebryanogo veka*. – V: *Preobrazheniye (Russkiy feministkiy zhurnal)*, 1996, № 4, 150-158. [Михайлова 1996 : Михайлова, М. В. Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе серебряного века. – В: *Преображение (Русский феминистский журнал)*, 1996, № 4, 150-158.]
- Mikhaylova 2004* : Mikhaylova, M. V. *Zhizn' i smert' russkoy Menady: kak razvivalsya i chem zakonchilsya znamenituyu roman nachala XX veka*. – V: *Vokrug sveta*, 2004, №5. [Михайлова 2004 : Михайлова, М. В. Жизнь и смерть русской Менады: как развивался и чем закончился знаменитый роман начала XX века. – В: *Вокруг света*, 2004, №5.] <<https://www.vokrugsveta.ru/vs/article/360/>>, [date d'accès : 28. 09. 2023]
- Mikhailova 2011* : Mikhailova, M. V. *The fate of women writers in literature at the beginning of the twentieth century: 'A. Mirè', Anna Mar, Lidiia Zinov'eva-Annibal*. – In: *Gender and Russian Literature: new perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press, 141-154.
- Mikhaylova 2018* : Mikhaylova, M. V. *Vyacheslav Ivanov i Lidiya Zinov'yeva-Annibal: krakh «ideal'nogo soyuza» ili «yarkiy obraz vozmozhnogo schastiya»?* –V: *Filosofskie emanatsii lyubvi*. Moskva: Izdatel'skiy dom YASK, 2018, 62-98. [Михайлова 2018 : Михайлова, М. В. Вячеслав Иванов и

Лидия Зиновьева-Аннибал: крах «идеального союза» или «яркий образ возможного счастья»? –В: *Философские эманации любви*. Москва: Издательский дом ЯСК, 2018, 62-98.] <https://www.v-ivanov.it/files/4/4_M-Mihailova.LDZA.russ..pdf>, [date d'accès : 28. 09. 2023]

Riffaud 1992 : Riffaud, A. Réponse et responsabilité du héros tragique. // *Littératures classiques*, 1992, n°16, 67-78. <<https://doi.org/10.3406/licla.1992.937>>, [date d'accès : 28. 09. 2023]

Somova 2019 : Somova, S. V. Khudozhnik i yego model': problematika lyubvi, vlasti i zhertvy v povesti L. D. Zinov'yevoy-Annibal *Tridtsat' tri uroda*. // *Novyy filologicheskiy vestnik*, t. 48, № 1, 141-153. [*Сомова 2019* : Сомова, С. В. Художник и его модель: проблематика любви, власти и жертвы в повести Л. Д. Зиновьевой-Аннибал *Тридцать три урода*. // *Новый филологический вестник*, т. 48, № 1, 141-153.]

Todorov 2007 : Todorov, T. 2007. La beauté sauvera le monde. // *Études théologiques et religieuses*, Tome 82, pp. 321-335. <<https://doi.org/10.3917/etr.0823.0321>>, [date d'accès : 28. 09. 2023]

Zinovieva-Annibal 2009 : Zinovieva-Annibal, L. *Trente-trois monstres*. Trad. Jacques Imbert. Paris: Harpo &., 2009.