

« Regarder l'objet avec un œil nu » : le visuel et le verbal dans l'œuvre de Daniil Harms

DIMITRI TOKAREV

La fameuse déclaration de l'OBERIOU (Association pour un art réel), présentée au public lors de la soirée des *Trois heures de gauche* (24 janvier 1928) à la Maison de la presse de Leningrad, regorge d'allusions à l'art pictural, fait qui ne devrait pas surprendre vu le désir des *obérioutes* de faire cohabiter, sous l'enseigne d'un nouveau mouvement de gauche, tous les arts – poétique, théâtral, musical, cinématographique mais aussi pictural. Pourtant, la section des arts plastiques, vouée à emprunter « dans son travail la voie expérimentale », n'a jamais été créée et ses principes artistiques n'ont jamais reçu d'explication plus concrète que celle qui s'est limitée au constat de son caractère nécessairement expérimental. Bien que la déclaration ait été écrite dans l'ensemble par Nikolaï Zabolotski, la présence, quoique éphémère, des sections musicale et picturale¹ au sein de l'OBERIOU semble prouver l'éventuelle participation à la rédaction de la déclaration d'un autre poète, particulièrement attaché à la musique et à la peinture – Daniil Harms². À cette époque,

1. En décembre 1926, Harms avait invité Malevitch à former une association commune qui ne portait pas encore le nom de l'OBERIOU.

2. Zabolotski était lui aussi très influencé par la peinture ; voir par exemple Vladimir Al'fonsov, « Zabolockij i živopis' » [Zabolotski et la pein-

Harms, qui a commencé son activité poétique en tant que partisan de la poésie transmentale, s'est décidément éloigné de la *zoum* (langue transmentale) pure pour se consacrer à l'élaboration d'une poésie alogique fondée moins sur la destruction de l'enveloppe phonétique du mot que sur les déplacements sémantiques. De même que le surréalisme est venu remplacer le négativisme de Dada, le mouvement OBERIOU, apparu à cette époque, a tenté de donner une nouvelle méthode de purification du monde et de l'art, sans détruire pourtant la choseité de leurs objets.

Le rôle de la musique dans la vie et dans la création poétique de Harms n'est pas à sous-estimer ; en témoignent des pages de son journal intime fixant ses impressions à l'écoute de certains morceaux³, ou bien ses réflexions, dont il était particulièrement fier, sur un concert du pianiste Emil Guilels (le 19 février 1939). Ce n'est pas un hasard si Harms place, dans une lettre du 16 octobre 1933 adressée à l'actrice Klavdia Pougatcheva, la musique parmi une série d'activités à travers lesquelles se réalisent les pulsions « incompréhensibles », « inconcevables » qui poussent l'homme « à abandonner soudain tout pour se consacrer aux mathématiques, et ensuite, ayant abandonné les mathématiques, à se passionner pour la musique arabe, puis à se marier, puis, ayant égorgé sa femme et son fils, à s'étendre sur le ventre pour examiner une fleur⁴ ». Un tel homme est pour Harms un génie parce qu'il s'adonne à des activités désintéressées, dépourvues de tout objectif pragmatique.

Notons que l'homme harmsien passe d'une activité purement intellectuelle, abstraite (les mathématiques) à celles qui font travailler le corps et les organes de la perception : l'ouïe dans le cas de la musique, les cinq sens dans le cas de l'amour (y compris l'odorat et le goût qui jouent un rôle très important dans l'érotique harmsienne) et la vue dans le cas de la contemplation d'un objet⁵. Un

ture], *Slova i kraski: Očerki iz istorii tvorčeskix svyazej poetov i xudožnikov* [Les Mots et les couleurs : essais sur l'histoire des liens créateurs entre les poètes et les artistes], M.-L., Sovetskij Pisatel', 1966, p. 177-230.

3. Voir Vladimir Feščenko, « "Činari" i muzyka » [Les « Tchinari » et la musique], *Russkaja Literatura*, 4, 2005, p. 83-102.

4. Daniil Harms, traduit du russe par Jean-Phillipe Jaccard, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 506.

5. Dans la même lettre, Harms s'écrie : « Je pensais à la beauté de tout ce qui est premier ! Qu'elle est belle, la réalité première ! Le soleil, l'herbe, la pierre, l'eau, l'oiseau, le hanneton, la mouche, l'homme, tout cela est beau. Mais un verre, un petit couteau, une clé ou un peigne sont tout aussi beaux. Or, si je deviens aveugle, muet, et si je perds tous mes sens, comment puis-je

détail est significatif : l'homme s'étend sur le ventre pour regarder un objet de près, cette réduction de la distance entre le spectateur et l'objet actualisant toute une problématique de la perception visuelle que Harms met au centre de sa réflexion dans plusieurs textes des années 1930 mais aussi dans ses dessins de jeunesse.

En novembre 1932, Harms note dans son carnet :

Dimanche matin, j'ai été avec Vvedenski à l'exposition de tous les peintres. C'est la deuxième fois que j'y vais, et, comme toujours, seul Malevitch me plaît. Et que les membres du *Kroug* sont dégoûtants ! Même Brodski est parfois sympathique. À l'exposition, j'ai vu Guerchov. Je suis allé chez lui et j'ai vu ses tableaux. Il fait de beaux tableaux⁶.

Quelques années plus tard, Harms énumère dans ses carnets plusieurs tableaux de Malevitch qui l'ont apparemment impressionné. Harms qualifie l'un de ces tableaux de « particulièrement pur ». Il s'agit probablement du tableau *Les Baigneuses*, créé en 1908 (ou bien, selon une version contemporaine, à la fin des années 1920⁷). Celui-ci représente trois figures féminines sans visage. Il est

connaître toute cette beauté ? Tout a disparu, et pour moi, il n'y a rien. Mais voilà que le toucher m'a été donné, et le monde presque entier est immédiatement apparu à nouveau. J'ai acquis l'ouïe, et le monde s'est sensiblement amélioré. J'ai acquis tous les autres sens, et le monde est devenu plus grand et encore mieux. Le monde a commencé d'exister dès le moment où je l'ai laissé pénétrer en moi. Peut-être est-il encore en désordre, mais cela n'empêche qu'il existe ! » (*Ibid.*, p. 503).

6. Daniil Harms, *Polnoe Sobranie sočinenij, Zapisnye knižki*, [Œuvres complètes, carnets de notes], t. 2, SPb., Akademičeskij proekt, 2002, p. 204. Il s'agit de l'exposition au Musée russe *Les Peintres de la RSFSR depuis quinze ans*. Le *Kroug* (Cercle, 1926-1932) est une association de peintres mariant les techniques d'avant-garde avec des sujets relevant du réalisme socialiste. Isaak Brodski (1884-1939) est un peintre réaliste, auteur de portraits de hauts dignitaires bolcheviks. Solomon Guerchov (1906-1989) est un peintre-dessinateur, élève de Pavel Filonov et de Kazimir Malevitch.

7. « On sait que, après l'exposition de Berlin de 1927, Malevitch, qui a dû y laisser tous ses tableaux exposés (ceux-ci constituaient une partie considérable des œuvres du maître), a entrepris, tentative sans précédent, de reconstruire son évolution artistique en reconstruisant successivement le « cycle paysan » et les œuvres des périodes « impressionniste » et « cézanniste ». C'est à cette dernière que se rapportent *Les Baigneuses* ». Al'bert Kostenevič (éd.), *Pol' Sezann i russkij avangard načala XX veka. Katalog* [Paul Cézanne et l'avant-garde russe du début du XX^e siècle. Catalogue], SPb., Slavija, 1998, p. 233. Harms pense que la toile date de 1914.

caractéristique que ce tableau incite Harms à utiliser sa terminologie préférée : la « pureté », qu'il appelle également la « pureté de l'ordre », se manifeste en tant que catégorie essentielle du système poétique harmsien. Dans la lettre déjà citée à Pougatcheva, le poète cherche, non sans difficultés, à l'exposer de manière cohérente :

Lorsque j'écris des vers, il me semble que le plus important, ce n'est ni l'idée, ni le contenu, ni la forme, ni la fumeuse notion de « qualité », mais quelque chose d'encore plus fumeux et inaccessible à l'esprit rationnel [...] – la *pureté de l'ordre*. Cette pureté est la même dans le soleil, dans l'herbe, dans l'homme et dans la poésie. L'art véritable est au rang de la réalité première, il crée le monde et se trouve être le reflet premier de celui-ci. Il est obligatoirement réel⁸.

Quand Harms note dans ses carnets « La pureté est proche du vide », il s'empresse d'ajouter : « Ne confonds pas pureté et vide⁹ ». Le tableau de Malevitch est « particulièrement pur » parce qu'il tend vers le vide (les blanches figures féminines se dissolvent dans l'espace, elles n'ont pas de visages et, par conséquent, pas d'individualité) mais, en même temps, la dissolution complète ne se produit pas, car le peintre conserve, bien que flous, les contours du corps humain¹⁰.

Il est significatif qu'en dessinant un de ses autoportraits (le 20 mai 1933), Harms se serve du même procédé de défiguration, d'effacement du visage. On y voit une figure humaine sans visage qui se trouve dans une pièce et regarde dehors. Pourtant, ce n'est pas l'intérieur de la chambre qui se dessine derrière lui mais un espace schématisé¹¹. Autrement dit, les espaces intérieurs et exté-

8. Daniil Harms, *Écrits, op. cit.*, p. 504.

9. *Ibid.*, p. 437.

10. Selon Dmitri Sarabianov, *Les Baigneuses* « cumulent étrangement des traits du cézannisme et des réminiscences de *La Rose bleue* : un paysage cézanniste sert de fond aux figures nues et blanches, aussi uniformes et immatérielles que les saints (ou les anges) des esquisses de fresques de 1907. Ces figures aux proportions altérées (les jambes raccourcies) annoncent de manière inattendue les personnages sans visage du second cycle paysan ». Dmitrij Sarab'janov, « Živopis' Kazimira Maleviča » [La peinture de Kazimir Malevitch], *Kazimir Malevič: Živopis'. Teorija* [Kazimir Malevitch : Peinture. Théorie], M., Iskusstvo, 1993, p. 33.

11. Du moins, c'est ainsi que l'interprète Mikhaïl Iampolski dans *Bes-pamjatstvo kak istok (Čitaja Xarmsa)* [L'amnésie comme source (En lisant Harms)], M., NLO, 1998, p. 55. Viktor Mazine est plus prudent quand il note que ce que l'on voit derrière la vitre, c'est « on ne sait quoi ». Viktor Mazin, « Avtoportrety Daniila Xarmsa » [Autoportraits de Daniil Harms], in Ju.

rieurs se reflètent mutuellement. L'absence de visage du spectateur est due à cette réversibilité des espaces. L'autoportrait, c'est toujours un regard sur soi-même, mais un regard qui vient du dehors. Pourtant, Harms, en tant qu'auteur de son propre portrait, n'aurait pu identifier ni la figure représentée ni ce qui se trouve dans la chambre. La vitre empêche le regard extérieur de pénétrer librement dans l'image dessinée et le renvoie pour ainsi dire à lui-même. La vitre n'est donc pas transparente mais plutôt opaque. Comme nous le rappelle Mikhaïl Iampolski, c'est à une fenêtre opaque que le critique américain Clement Greenberg compare la peinture moderne non représentative. D'après Greenberg, dans l'art moderne le spectateur ne peut plus pénétrer, depuis son propre espace, dans l'image devenue surface plane. En revanche, une image abstraite ou semi-abstraite le renvoie à cet espace ; et, même si cette image provoque une illusion d'optique, cela se passe plutôt par des moyens optiques que picturaux – par les rapports de la couleur, de la forme et de la ligne qui en général ne sont pas liés aux connotations descriptives¹².

Michel Foucault a noté que la peinture classique « reposait silencieusement sur un espace discursif¹³ ». La peinture abstraite échappe par contre au discours et à la description ; elle ne permet pas au spectateur de pénétrer dans ses profondeurs supposées et ne le renvoie qu'à lui-même. Cela tient au fait qu'elle renonce à la perspective et, comme le dirait Mikhaïl Matiouchine (peintre du cercle de Malevitch), à la « perception plane » et à la « représentation périphérique de la nature ». Matiouchine, qui a élaboré une méthode de la « vision élargie », la lie au « subconscient abyssal » qui libère le regard¹⁴. On sait que les conceptions de Matiouchine auraient pu influencer Harms, qui cherchait à créer sa propre conception métaphysico-poétique permettant de théoriser une nou-

Aleksandrov (éd.), *Risunki Xarmsa* [Les Dessins de Harms], SPb., Ivan Limbax, 2006, p. 334.

12. Voir Clement Greenberg, « Abstract and Representational », in J. O'Brian (éd.), *The collected Essays and Criticism. Vol.3, Affirmations and Refusals 1950-1956*, Chicago, University of Chicago Press, 1993, p. 186-193.

13. Michel Foucault, « Ceci n'est pas une pipe », *Dits et écrits (1954-1988)*, t. 1 (1954-1969), Paris, Gallimard, 1994, p. 678.

14. Mixail Matjušin, « Opyt xudožnika novoj mery » [Expérience d'un peintre de la nouvelle dimension], *K istorii russkogo avangarda* [Pour une histoire de l'avant-garde russe], Stockholm, Hylea, 1976, p. 160, 183. Voir M. Til'berg, *Cvetnaja Vseleennaja: Mixail Matjušin ob iskusstve i zrenii* [L'Univers en couleurs : Mikhaïl Matiouchine sur l'art et la vision], M., NLO, 2008.

velle réalité atemporelle et une nouvelle écriture poétique non linéaire. La notion de vision élargie répond parfaitement à cette tâche. Dans un traité intitulé *Mouvement* (1934), Iakov Drouskine, philosophe et ami de Harms, décrit la vision élargie comme une destruction de la succession et, par conséquent, du temps. Selon Drouskine, celui qui voit tout à la fois échappe au temps car il se met en dehors de la linéarité ; ni le passé ni le futur ne l'intéressent plus, et il se plonge dans un état d'observation pure qui se traduit par une amnésie et un mutisme presque complets.

Cet état d'observation pure est décrit par Harms dans le texte au titre énigmatique *Maltonius Olbren* (1937), que je cite *in extenso* :

Sujet : un homme désire s'élever de trois pieds au-dessus de la terre. Il reste des heures en face de son armoire. Sur l'armoire, il y a un tableau¹⁵, mais on ne le voit pas : l'armoire gêne. Beaucoup de jours, de semaines et de mois passent. Chaque jour, l'homme se tient devant son armoire et essaie de s'élever dans les airs. Il n'y arrive pas, mais, par contre, il commence à avoir une vision, toujours la même. Il perçoit à chaque fois davantage de détails. L'homme oublie qu'il voulait s'élever au-dessus de la terre et s'adonne totalement à l'étude de sa vision.

Et voilà qu'un jour la bonne, qui faisait le ménage dans la chambre, lui demanda de décrocher le tableau afin de pouvoir le dépoussiérer. Lorsque l'homme monta sur la chaise, il jeta un coup d'œil sur le tableau et vit que celui-ci représentait ce qu'il voyait dans sa vision. Il comprit alors que depuis longtemps déjà, il s'élevait dans les airs, qu'il restait suspendu devant l'armoire et voyait ce tableau.

À travailler¹⁶.

À l'opposé de Mikhaïl Iampolski, je pense que la contemplation de l'armoire ne se mue point ici en contemplation de la vision ; tout au contraire, le personnage voit réellement le tableau, mais le perçoit *comme* une vision, si bien qu'il ne se rend pas compte de sa réalité. Paradoxalement, le miracle n'est possible qu'à condition que l'homme ignore qu'il est en train de se réaliser. Ainsi, dès qu'il s'en est rendu compte, il a miné par là même la possibilité de le répéter, car le miracle se trouve ramené, à l'instar du tableau enlevé de l'armoire, dans le monde de la causalité. Le miracle ne pourra se produire à nouveau parce que le personnage a perçu sa lévitation comme un fait qui se rapporte au passé, comme un déjà-vu. Mais au moment même de la lévitation, l'homme ne se perçoit pas

15. Dans l'original, le tableau est accroché au-dessus de l'armoire.

16. Daniil Harms, *Écrits, op. cit.*, p. 226.

comme étant dans les airs, il perçoit le tableau, et non pas sa vision, dans un instant arrêté du temps aboli, sans en avoir conscience. En planant, le personnage oublie la terre, oublie le temps, s'oublie lui-même, c'est un acte pur de perception pure qui permet de contempler l'objet dans sa totalité ; un tel objet est toujours là, il ne disparaît ni ne change.

Maurice Merleau-Ponty indique, dans son essai *L'Œil et l'Esprit* que le tableau en tant que « visible à la deuxième puissance » ne peut être ramené ni à un « double affaibli », ni à un « trompe-l'œil », ni à « autre chose » :

Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursouffure du calcaire. Ils ne sont pas davantage ailleurs. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre. Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois¹⁷.

Merleau-Ponty aborde ici une question importante concernant la manière de percevoir ce qui est représenté sur le tableau : comme le tableau n'est ni l'objet même, ni sa copie, mais un espace particulier de représentation, il participe en quelque sorte au processus de sa perception ; le spectateur et l'image entrent dans un « étrange système d'échanges¹⁸ ». La possibilité même de cet échange tient au fait que la vision, la vue, dépendent directement du mouvement : le regard ne perçoit l'image que s'il se meut, s'il « erre » sur elle. « On ne voit que ce qu'on regarde¹⁹ ». Dans cette perspective, l'*ekphrasis* – et Leonid Heller l'a bien montré – se présente comme « une notation des mouvements successifs de l'œil et des impressions visuelles. C'est l'image iconique (au sens de Charles Peirce) non pas d'un tableau, mais d'une vision, d'une perception du tableau²⁰ ».

Dans les images figuratives se basant sur le principe de la netteté de la ligne graphique, la direction du mouvement du regard du

17. Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 22-23.

18. *Ibid.*, p. 21.

19. *Ibid.*, p. 17.

20. Leonid Heller, « Voskrešenie ponjatija, ili slovo ob ekfrasis » [La résurrection d'une notion ou un mot sur l'ekphrasis], *Ėkfrasis v russkoj literature* [L'ekphrasis dans la littérature russe], M., MIK, 2002, p. 10.

spectateur est donnée par la structure linéaire même du tableau : on peut dire que le spectateur n'est pas libre dans sa perception de l'image, car son regard est obligé de passer d'un plan à l'autre et de se mouvoir selon ces lignes visibles et invisibles que le peintre a tracées en encastrant tous les éléments de l'image dans un système uni. Quand des images de ce genre deviennent l'objet d'une ekphrasis, celle-ci consiste en une description fixant l'image dans sa réalité objective et donnée par cette image même.

Selon Mikhaïl Iampolski, si une caméra fixant un tableau (elle peut être assimilée au regard d'un spectateur désintéressé) veut « pénétrer » à l'intérieur de ce tableau, il lui faut remplir plusieurs conditions : premièrement, « la caméra se pose perpendiculairement à la toile qui est éclairée de façon que sa surface ne donne pas de reflets et, par conséquent, ne soit pas visible » ; deuxièmement, « ni le cadre ni un bord de la toile ne se trouvent dans le champ de la perception ». La toile est divisée en fragments, en détails significatifs liés entre eux par le mouvement de la caméra. Ainsi sont imposées à la toile la dimension temporelle et la narrativité qui transforment, à leur tour, l'espace pictural en un espace narratif et fonctionnel²¹ ».

Mikhaïl Iampolski a tout à fait raison, mais il faut noter qu'une telle position (la toile cesse d'être perçue comme toile, c'est-à-dire comme un objet spatial, et devient un objet de lecture, c'est-à-dire un objet temporel) déplace l'accent de l'image elle-même sur le processus de sa perception. En d'autres termes, si le tableau devient un espace narratif où se déplace l'observateur qui lie tous ses éléments en un ensemble uni, alors ce tableau se transforme en texte et l'observateur, qui se trouvait jusque-là hors image et hors texte, « passe » au niveau du texte. De spectateur extérieur, il devient un narrateur dont la perspective visuelle se limite à ce que perçoit son regard. Pour utiliser la terminologie de Gérard Genette, sa perspective focale est extérieure.

Cela empêche la fixation objective de l'image et, par conséquent, met en doute la possibilité de sa description. Pour décrire ce que l'on voit, il faut adopter une position extérieure à l'image et, qui plus est, il faut conserver une certaine distance entre le sujet et l'objet de l'observation. Le rapprochement maximal de l'œil de l'observateur de l'objet de l'observation, c'est-à-dire de la surface du tableau, de sa couche picturale, détruit l'objet même de

21. Mixail Jampol'skij, *O blizkom: očerki nemimetičeskogo zrenija* [Sur le proche : essais sur la vision non mimétique], M., NLO, 2001, p. 127.

l'observation, qui perd ses confins et se désagrège en taches de couleur.

Mais cette réduction de la distance affecte également le sujet de la perception, le spectateur. De fait, la distance est nécessaire pour que le sujet de perception ait conscience de son être-percevant ; si, au contraire, la distance n'existe pas, la différence entre le sujet et l'objet de perception disparaît. Husserl a montré que la conscience est toujours une conscience de quelque chose, c'est-à-dire qu'elle est toujours intentionnelle. L'intentionnalité de la conscience pré-suppose donc qu'il y a un être qui n'est pas elle. La conscience de celui qui s'approche de l'objet à tel point que cet objet cesse de lui être extérieur se tourne inévitablement sur elle-même et, pour reprendre les termes employés par Sartre, commence à exister par soi. Dans un scénario intitulé *Film* (1963), Samuel Beckett donne de la maxime célèbre de Georges Berkeley : « *Esse est percipi* » – « Être, c'est être perçu » – l'exégèse suivante : « La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insuppressible perception de soi²² ». Ainsi, la conscience de celui qui est libéré de toute perception étrangère deviendrait conscience de sa propre conscience. Pourtant, on sait que la conscience ne peut pas être son propre objet de perception ; quand la conscience devient une conscience pure qui se replie sur elle-même, elle perd son caractère intentionnel. Il s'ensuit que « devient problématique la notion même du 'moi' qu'on identifie depuis Descartes à la conscience²³ » ; or, de même que la conscience qui ne vise qu'elle-même cesse d'être conscience au sens propre du mot, le moi qui est porteur de cette conscience perd ses confins et se dissout dans le « ça ».

En 1927, Harms écrit un traité où il évoque cette même problématique. Il y distingue les quatre significations « de travail », propres à tout objet²⁴, et une cinquième signification, substantielle. Alors que les quatre premières significations réalisent un lien entre l'objet et la conscience de l'homme où l'objet « se met à vivre », la

22. Samuel Beckett, « Film », *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972, p. 113. Pour une analyse comparée des œuvres de Beckett et de Harms, voir Dmitrij Tokarev, *Kurs na sudšee: Absurd kak kategorija teksta u Daniila Xarmsa i Samuelja Beketta* [Cap au pire : L'absurde comme catégorie du texte chez Daniil Harms et Samuel Beckett], M., NLO, 2002.

23. Mixail Jampol'skij, *O bližkom, op.cit.*, p. 7.

24. Ce sont les significations 1) graphique (géométrique), 2) finalitaire (utilitaire), 3) la signification liée à l'impact émotionnel sur l'homme et 4) la signification liée à l'impact esthétique sur l'homme.

cinquième signification « est déterminée par le fait même de l'existence de l'objet. Elle est extérieure au lien qui unit l'objet à l'homme et elle sert l'objet lui-même. La cinquième signification, c'est le libre arbitre de l'objet ». Et il continue plus loin : « L'objet ne possède la cinquième signification, substantielle, qu'en dehors de l'homme, c'est-à-dire en perdant son père, sa maison et ses racines. Un tel objet 'FLOTTE'²⁵ ». L'homme qui ne perçoit que la signification substantielle de l'objet, commence à flotter lui aussi car il a perdu son individualité, son « moi ». Ce phénomène de lévitation est décrit dans le texte *Maltonius Olbren*. La perception du tableau ne devient possible qu'au moment où le personnage se libère de sa conscience comme conscience de quelque chose.

Il est important qu'avant de se lever, il passe des heures en face d'une armoire qui l'empêche de voir le tableau. L'armoire se manifeste ici comme une sorte de membrane qui renvoie le regard de l'observateur. Le sujet de perception en devient l'objet, ce qui équivaut à la perte du « moi ». Ayant perdu son individualité, le personnage du récit cesse de différer de l'armoire : si, auparavant, l'armoire lui était extérieure, maintenant les notions du « dehors » et du « dedans » perdent leur sens. L'observateur cesse d'être observateur et, simultanément, l'armoire cesse d'être armoire. C'est en cet instant de non-être absolu (notons que, chez Harms, l'armoire représente souvent un cercueil, une tombe) que devient possible la contemplation du tableau. Mais ce tableau ne se perçoit pas non plus comme un objet extérieur séparé de l'observateur par une certaine distance ; l'observateur devient lui-même un élément de l'image peinte, ce qui mine la possibilité de la décrire objectivement. De fait, on ne trouvera dans *Maltonius Olbren* aucune description de l'image. Quoique Harms conçoive le texte comme une fable (un « sujet », dans sa terminologie) qui doit être *développée*, le texte reste bloqué au niveau de la fable, même si sa seconde partie (avec changement du temps grammatical) se présente comme une faible tentative de passage à la narration.

Si on revient à l'autoportrait harmsien, on verra que la vitre y fonctionne comme l'armoire dans *Maltonius Olbren*, c'est-à-dire comme une sorte de membrane. C'est pourquoi ce dessin n'est pas un autoportrait au sens strict du terme : il n'y a pas de regard extérieur, d'observateur en tant que tel.

Mikhaïl Iampolski a montré que chez Harms, l'image de la fenêtre fonctionnait comme un monogramme qui se construisait au

25. Daniil Harms, *Écrits, op. cit.*, p. 378.

moyen d'une interpénétration des lettres et au bout du compte de leur assemblage complet. Le mot se métamorphose en une figure géométrique atemporelle. Le discours cesse d'être linéaire et s'assimile à un point qui n'a pas d'étendue²⁶. Sur le plan métaphysique, c'est ce point initial, préexistant à la création, qui concentre en lui à l'état potentiel toute la richesse du monde. Le point est une énergème qui, tout en étant immatérielle, comporte en elle tous les objets matériels du monde phénoménal. De même, le monogramme fonctionne comme une matrice de signification, car toute tentative de désagrégation de ce monogramme provoquerait la formation de différentes combinaisons des lettres. Plusieurs textes de Harms (« Lapa », « Večernjaja pesn' k imenem moim suščestvujuščej ») sont accompagnés d'un dessin représentant une fenêtre, ce qui permet à Mikhaïl Iampolski, et ce à juste titre, de les considérer comme des textes au moins partiellement monogrammatiques.

Il est encore plus remarquable qu'il existe une série de dessins de Harms où les principales notions de la création artistique sont liées à la problématique de l'observation et du regard. Il s'agit de sept dessins rassemblés dans un cahier de 1919, à l'époque où Harms n'avait que quatorze ans. Les dessins, témoignant d'une grande technique picturale, sont tellement chargés de symboles ésotériques que l'on est enclin à mettre en doute la date de leur création, bien qu'elle soit clairement indiquée sur le premier dessin. Harms n'aurait-il pas utilisé, à l'exemple de Malevitch, le procédé de fabrication artistique de fausse datation ? Si rien ne permet de répondre à cette question par l'affirmative, le doute subsiste.

Le premier dessin est accompagné, tout comme les autres, d'inscriptions en allemand réalisées en écriture cursive gothique²⁷.

26. « Lorsqu'une chaîne de signifiants se dégrade, se comprime en un point qui peut être réduit à une lettre, l'élément qui subsiste de cette compression du syntagme est chassé de la temporalité vers un espace paradigmatique atemporel ». Mixail Jampol'skij, *Bespanjateljstvo kak istok*, op. cit., p. 51. Et plus loin : « Le monogramme a un sens particulier car il enchaîne les lettres de telle façon qu'il déränge l'ordre d'association successif de la chaîne discursive. Le monogramme ne peut pas être prononcé ; son sens, c'est un sens synchrone de tous les mots qui sont comprimés dans le monogramme ». *Ibid.*, p. 226.

27. En 1993, ces dessins furent analysés par Gleb Eršov qui a déchiffré en outre la plupart des inscriptions. Le cas échéant, je recours à ses interprétations. Voir Gleb Eršov, « Sem' dnej tvorenija Daniila Juvačeva » [Sept

Il est intitulé *Der Tag (Le Jour)* et représente un profil d'homme composé de lignes, de courbes et de spirales tracées à la plume. Au-dessus du profil, on voit une planète qui se dirige vers le haut à toute vitesse et, au-dessous, une comète qui tombe. En haut à droite, on décèle un objet qui ressemble à un bateau et à une croix gammée. Dans la mesure où le motif de la création du monde sera par la suite récurrent chez Harms, on peut supposer que le dessin représente la première journée de la création, où le démiurge n'était pas encore séparé de ses créatures. On s'aperçoit que, pour le moment, les objets ne sont présents qu'à l'état potentiel ; ils émanent du créateur sous forme de lignes pointillées qui sortent de sa bouche et de son œil. Soulignons que cet œil est fermé car l'espace extérieur au créateur n'existe pas encore ; tout se trouve à l'intérieur de sa tête géante. Pourtant, de l'œil aveugle sort un rouleau conique, et un autre rouleau (ou le même mais donné dans un autre plan) frappe le démiurge au front, à l'endroit où l'on place, dans les doctrines ésotériques, ce qui est désigné comme le troisième œil, l'œil de la sagesse. Le rouleau peut être assimilé à celui de la Thora (voir l'intérêt de Harms pour la langue et la religion juives) ; le rouleau est encore plié, ainsi le texte qu'il comporte n'est pas déployé dans le temps.

Onze ans plus tard, Harms revient sur le motif du front d'où sort un objet de forme conique dans un petit poème sans nom daté de 1930 (« lob izmenjalsja... ») et consacré aux changements subis par un front et une corne : si le premier devient de plus en plus haut et large, la corne se courbe jusqu'à se transformer en un petit cercle. On peut apercevoir un autre cercle (si ce n'est pas la même) au bout du rouleau esquissé sur le dessin *Le Jour*. Il faut dire que, pour Harms, le cercle a toujours été la forme la plus parfaite, celle qui nivelle les contradictions. Son désir d'englober d'un seul regard l'infini enfermé dans le cercle fait sans aucun doute écho aux projets ambitieux de l'avant-garde. Dans son traité *À propos du cercle* (1931), Harms parle d'une droite infinie qui consiste en un nombre infini des points infiniment petits. Chaque point contient en lui à l'état virtuel toute la richesse du monde ; de fait, le point, c'est un cercle qui se forme au moment où la droite s'enroule en tous ses points à la fois. Dans ce point infiniment petit, il n'y a pas de temps, et la tâche du poète est de vivre chacun de ces points identiques comme une entité autonome, indépendante des autres. Ce

jours de création de Daniil Iouvatchev], *Xarmsizdat predstavljaet* [Harmsizdat présente], SPb., 1993, p. 27.

n'est qu'alors qu'il devient possible d'accéder à l'infini qui se présente désormais non pas comme un flux temporel illimité mais comme un repos atemporel où il n'y pas de mouvement. Le prototype de ce point infiniment petit et en même temps infiniment grand est Dieu lui-même avant qu'il n'ait créé le monde.

Le cercle est présent également sur le second dessin de la série, intitulé apparemment *Die unbekannte Würde (La Dignité inconnue)* : ici, il entoure un vase et ressemble à un nimbe. Dans le vase se trouve une fleur dont la tige fait un angle au point où elle croise la ligne verticale qui se termine par une croix. C'est comme si la fleur et la croix sortaient du cercle. Une figure humaine dont le visage est peint dans une technique plutôt cubiste occupe le côté gauche du dessin. Entre l'homme et la croix se trouve un carré qui évoque en même temps une pyramide vue d'en haut. Des symboles musicaux ainsi que des éléments de lettres sont dispersés sur toute la page.

Il existe plusieurs inscriptions manuscrites où Harms esquisse des éléments de lettres, ce qui fait en somme ressembler ces inscriptions à de vraies *ruines de l'écriture* (terme de Mikhaïl Iampolski). En fragmentant les lettres, Harms vise à les arracher de l'écriture alphabétique : à première vue, ce processus mène à la disparition du sens, pourtant il faut plutôt parler de sa compression avant qu'il ne se métamorphose en un hors-sens. Le hors-sens est un terme dont Roland Barthes use dans son essai *Littérature et Signification* et qui désigne ce qui transcende tant le sens que le non-sens. Pour Harms, le hors-sens est toujours lié au sens divin, qui reste inaccessible à la raison humaine. Ainsi, les ruines de l'écriture renvoient à l'écriture divine, à ce *Logos* qui n'existe qu'à l'état de dématérialisation. À la différence de l'écriture humaine, qui est syntagmatique, l'écriture divine est paradigmatique, c'est-à-dire qu'elle possède une certaine structure interne (voir la notion harmsienne de la pureté de l'ordre) qui, pour employer la terminologie de Jung, se base sur un « principe de relations acausales²⁸ ».

Il est remarquable que, dans le dessin de Harms, les fragments des lettres et les figures géométriques côtoient des symboles musicaux. Harms cherchait dans la musique non pas une suite d'éléments qui se répètent infiniment mais la possibilité de surmonter la linéarité du flux temporel. En dispersant les symboles musi-

28. Voir Carl Gustav Jung, « La synchronicité, principe de relations acausales », *Synchronicité et Paracelsica*, Paris, Albin Michel, 1988.

caux sur la feuille, Harms souligne graphiquement cette atemporalité de la musique.

Le troisième dessin, intitulé *Astronom* (*Astronome*), revient sur la problématique de l'observation et du regard. En haut à gauche, on trouve l'inscription « Un astronome qui observe au travers d'une roue ». Une explication est donnée au *verso* :

L'astronome observe non au moyen du télescope mais au travers d'une roue, et il ne voit rien. Au-dessus de sa tête, il y a une lampe électrique. Sur l'escalier, il y a une montre tenue par un cordon. À côté, il y a un miroir. Sous lui sont peints une aurore boréale et les profondeurs de la mer.

En soulignant que l'astronome regarde au travers d'une roue (quoique la roue soit complètement désaxée par rapport au regard de l'observateur), Harms montre la réversibilité du regard : de fait, la roue-cercle renvoie le regard de l'astronome vers lui-même – pour pénétrer les mystères de cette figure parfaite, il faut d'abord pénétrer ses propres profondeurs. Le personnage d'un des poèmes devient prisonnier de la roue, symbole du retour éternel. On voit que, sur le dessin, le centre de la roue est indiqué par un point. Quant au télescope devant lequel se trouve l'observateur, il a lui aussi la capacité de supprimer la distance entre l'observateur et l'objet : le télescope rapproche l'objet des yeux de l'astronome à tel point que celui-ci se trouve incapable de le percevoir en tant qu'objet extérieur. De ce fait, l'observateur adopte, comme le note Mikhaïl Iampolski, une attitude antiréflexive, « pathologique » envers l'objet de contemplation. « La lecture est remplacée par une sorte d'échange matériel direct entre l'observateur et l'objet²⁹ », dit Iampolski.

Sur le dessin de Harms, la roue est disposée perpendiculairement au télescope : cela veut dire que l'observation ne peut pas être immédiate et directe mais se présente plutôt comme un jeu de reflets qui défigurent inévitablement la perspective. Le miroir qui est situé à côté du télescope ne fait que souligner cette intuition fondamentale. La montre qui, dans plusieurs textes de Harms, se casse très facilement, apparaît dans ce contexte comme un objet dérisoire qui traduit l'impossibilité de capturer le temps³⁰.

29. Mixail Jampol'skij, *O blizkom*, *op. cit.*, p. 92.

30. « J'ai cherché à saisir l'instant, mais ça a raté et je n'ai réussi qu'à briser ma montre. Maintenant, je sais que c'est impossible », affirme Harms (*Écrits*, *op. cit.*, p. 275).

Si sur le dessin *Astronome*, l'observateur possède un corps, sur le dessin n° 5, *Das Wunder (Le Miracle)*, il n'en reste qu'une tête géante. Cette tête se présente comme une version de la tête du tout premier dessin mais, cette fois-ci, ses traits sont plus nets. Les cheveux crépus de l'observateur le font ressembler à Pouchkine. Le poète-observateur contemple une rose qui est extrêmement proche de lui. Ainsi, la perspective se trouve déformée et le spectateur commence à occuper presque toute la surface de l'image. De plus, la rose est peinte à l'envers, fait que Gleb Erchov a lié à la capacité de la rétine de renverser les images. En bas à droite du dessin, Harms a noté : « L'œil est un art entier et c'est pour cela qu'il est rendu invisible ». Le miracle n'est possible qu'à condition qu'il ne soit pas perçu en tant que miracle ; tout comme l'homme qui observait l'armoire sans en avoir conscience, le spectateur du dessin contemple la rose *sans la voir*, sans se rendre compte qu'elle est l'objet de sa perception. La poésie, qui pour Harms est un art hiératique, s'assimile donc à la pratique ésotérique dont le but est de découvrir les liens cachés de l'Univers.

Le fait que Harms choisisse la rose est très caractéristique. La rose qui, sur le dessin n° 2, est attachée à la croix, rappelle le symbolisme de la Rose-Croix. Si la rose y signifie la vie et représente l'élément féminin, la croix symbolise la mort et se présente en même temps comme un symbole phallique. En 1930, Harms écrit un poème dramatique intitulé *La Patte*, où l'on trouve la phrase suivante : « L'enfant s'endort tout de suite et de sa tête sort une fleur ». Cette fleur n'est rien d'autre qu'une nouvelle vie qui pousse du sommeil de la mort, une vie que l'on va percevoir avec la spontanéité et l'absence de logique propres à l'enfant.

Le motif du sommeil-mort nous renvoie au quatrième dessin de la série intitulé *Die Ruhe (Le Repos)*. On y voit plusieurs objets étranges tels que deux bouteilles, l'une rebondie, l'autre haute et cylindrique, une coupe, un livre avec une croix sur sa couverture, une tête barbue tranchée et placée sur la table. Ces objets sont reliés par des lignes tantôt continues, tantôt pointillées. Deux des lignes continues sont désignées par les lettres « k » et « g », ce qui signifie « kleine » – « petite » – et « grosse » – « grande ». La petite sort d'un objet inconnu puis traverse la bouteille et se termine par un petit cercle hachuré. La grande naît du coin bas droit du dessin, puis traverse le plateau avec les deux bouteilles et finalement disparaît dans le scintillement des lignes qui forment la bouteille cylindrique. Elle est traversée par une autre ligne qui sort, elle, de la bouche de la tête puis passe par le livre et enfin se termine par une

flèche dirigée vers ce que l'on peut appeler une coupe. Erchov interprète ce dessin comme une variation sur le sujet du Saint Graal. En effet, le Saint Graal était souvent représenté par un plateau portant une tête ensanglantée. Notons que les yeux de cette tête sont fermés. Si l'on poursuit dans cette interprétation, l'objet qui ressemble à une coupe contient le sang du Christ qui déborde et dégoutte dans une sorte d'éprouvette d'alchimiste. Soulignons que les premières légendes du Graal le décrivaient comme une corne d'abondance : or, l'objet inconnu d'où sort la petite ligne a justement une forme de corne.

Il faut noter que le motif de la tête coupée, qui a beaucoup marqué l'imaginaire du Siècle d'Argent, a une autre source possible³¹. En 1865, Gustave Moreau³² a peint un tableau où il a représenté une jeune fille qui « recueille pieusement la tête d'Orphée et sa lyre portées sur les eaux de l'Hèbre aux rivages de la Thrace³³ ». À la différence d'autres peintres, Moreau s'est inspiré de la partie du mythe d'Orphée où il s'agit non pas de son voyage au royaume souterrain mais de sa mort causée par les ménades furieuses. Les ménades, qui ont déchiré Orphée et ont dispersé partout les parties de son corps, étaient envoyées par Dionysos, que le poète ne vénèrait pas. Selon une autre version, les ménades se sont déchaînées contre Orphée parce qu'après la perte d'Eurydice, il ne s'intéressait plus aux femmes. Notons que, sur le tableau de Moreau, les yeux de la jeune fille et d'Orphée sont fermés, et ce bien qu'il se déroule entre eux un dialogue mystique. « Ce dialogue muet entre les paupières d'un mort et les yeux clos d'une vivante remua profondément la génération symboliste³⁴ », indique Pierre-Louis Mathieu.

31. Sur ce motif chez Viatcheslav Ivanov et Alexandre Blok, voir Lena Silard, « 'Orfej rasterzannyj' i nasledie orfizma » [« Orphée démembré » et l'héritage de l'orphisme], *Germetizm i germenevtika* [Hermétisme et herménéutique], SPb., Ivan Limbax, 2002, p. 54-101.

32. Harms pouvait certainement avoir connaissance des œuvres de Moreau qui étaient largement diffusées en Russie au début du XX^e siècle.

33. Cité par Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau*, Paris, Flammarion, 1994, p. 91.

34. *Ibid.* Moreau revient sur le motif de la tête coupée dans sa toile célèbre *L'Apparition* (1876), où il peint la tête de saint Jean qui plane au-dessus de la terre. Cette fois-ci, ses yeux (ou plutôt son œil car la tête est peinte de profil) sont ouverts et le regard fixe Salomé. L'idée que la tête coupée du dessin de Harms peut être celle de saint Jean a été pour la première fois exprimée par Gleb Erchov.

Henri de Régnier, dont plusieurs romans sont mentionnés dans les carnets de Harms, a écrit dans un de ses poèmes (1886-1890) :

Pour quel amour, ô toi qui n'es pas Eurydice,
Faut-il que ta fatigue chancelle à jamais
Et que ton bras d'enfant se crispe et se roidisse
À tenir à plein poing la tête aux yeux fermés³⁵ ?

L'influence de Moreau se fait sentir dans deux œuvres d'Odilon Redon : l'une est un fusain sur papier chamois intitulé *Tête d'Orphée* (1881), l'autre un pastel (composé après 1903) dont le titre est *Orphée*. Le dessin représente la tête d'Orphée plongée dans l'eau jusqu'au menton ; sur le pastel, la tête est posée sur une lyre. Dans les deux cas, les yeux du poète sont fermés. Maximilian Volochine, qui au début du XX^e siècle introduit l'œuvre de Redon en Russie, a ainsi formulé l'impression que lui faisaient les dessins du peintre : « Sur les hauteurs du savoir il fait froid... Dans ces contrées à l'air gelé il n'y a pas de son. C'est le royaume du Silence éternel ». Et il continue plus loin : « Un visage de pierre aux paupières closes sort du chaos... Ces yeux ne se sont jamais ouverts... S'ils s'ouvrent, la lumière terrestre s'allumera et les formes reposeront dans les bornes familières à la raison³⁶ ».

Mais revenons au dessin. Il est à noter que la bouteille rebondie porte l'inscription *ICX*, c'est-à-dire *Jésus-Christ*, et que la croix orthodoxe sur le livre indique qu'il s'agit bien d'un Évangile. Les lignes tracées sur l'Évangile forment des figures qui font penser à des croix gammées. Ainsi, la mystique chrétienne s'inscrit dans le contexte des mythes solaires. On peut ajouter que la partie droite du dessin contient une sorte de télescope à deux glaces où se réfractent des rayons et une figure qui ressemble à ce qu'on appelle une *cruce ansata*, croix de la vie, formée par un tau (le principe masculin) et un ovale (le principe féminin). L'union mystique des deux principes trouve donc dans la croix de la vie son accomplissement parfait.

Le sixième dessin est intitulé *Die Papiros (La Cigarette)*. Ce mot allemand connote l'acte d'écrire sur le *papier* (*papiros* vient du pa-

35. Henri de Régnier, « Sur un tableau célèbre », *Premiers Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1899, p. 322.

36. Maksimilian Vološin, « Odilon Redon », *Liki tvorčestva* [Visages de l'art], L., Nauka, p. 237. Sur Redon et les symbolistes russes, voir Francis Ribemont, « La diffusion de l'œuvre d'Odilon Redon dans les milieux symbolistes russes », *Le Symbolisme russe*, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 2000, p. 125-140.

pier). En 1895, Mallarmé écrit un sonnet célèbre où il compare la poésie à des ronds de fumée qui s'abolissent mutuellement ; les deux derniers vers du sonnet sont construits sur la rime « rature-littérature » : « Le sens trop précis rature / Ta vague littérature ». À mon avis, Harms pouvait être sensible à un pareil jeu d'images.

Loin d'être une simple accumulation chaotique de lignes, le dessin *Die Papiros* se présente comme un trompe-l'œil qui donne une illusion de profondeur : « Les inégalités hypertrophiées de la surface sont à la base d'une illusion de profondeur, tandis que le code classique de l'illusion de la profondeur – la perspective linéaire – est chassé de l'espace de l'illusion³⁷ », note Jampolski. Dans ce contexte, on comprend mieux l'appel d'Alexandre Vvedenski (poète et ami de Harms) à « chanter la surface de la chanson » ; cet appel est formulé dans un cahier de textes poético-philosophiques où le poète partisan de l'alogique relie la possibilité de percevoir le hors-sens à l'arrêt du temps et à l'abandon des fausses dénominations. Les objets libérés du temps ressemblent, comme le note Vvedenski, à de la musique. Le refus de pénétrer dans la profondeur de la chanson, c'est un refus de l'interprétation, de ce sens que l'on cherche toujours derrière les objets. Par contre, le glissement sur la surface permet, comme le dirait Harms, de « lutter contre les sens » ; Gilles Deleuze a montré qu'une telle opération avait été effectuée par Lewis Carroll qui, à son tour, a influencé Harms et Vvedenski.

Dans *De l'autre Côté du miroir*, dit Deleuze, « les événements, dans leur différence radicale avec les choses, ne sont plus du tout cherchés en profondeur, mais à la surface, dans cette mince vapeur incorporelle qui s'échappe des corps, pellicule sans volume qui les entoure, miroir qui les réfléchit, échiquier qui les planifie. Alice ne peut plus s'enfoncer, elle dégage son double incorporel. *C'est en suivant la frontière, en longeant la surface, qu'on passe des corps à l'incorporel.* Paul Valéry eut un mot profond : le plus profond, c'est la peau³⁸ ».

Il est caractéristique que, chez Vvedenski, la chanson dont on va chanter la surface, c'est une chanson consacrée à *un cahier*. Le cahier, parsemé de lignes et de signes graphiques, apparaît dans cette perspective comme une membrane, une vitre qui n'a pas de profondeur. Mais il peut créer cette profondeur, ou plus précisément, l'illusion de la profondeur, si l'on en approche au maximum.

37. Mixail Jampol'skij, *O blizkom, op. cit.*, p. 85.

38. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 19-20.

Le dernier dessin est intitulé *Die Tante (La Tante)*. On y voit une carafe sur un plateau, une caisse entrouverte, un rideau plissé, des lambeaux froissés, enfin un visage de femme qui transparait à travers un canevas de lignes. On peut supposer que Harms a peint sa propre tante, Natalia Kolioubakina. Pourtant, cette figure réelle est déformée au point de devenir méconnaissable : le corps disparaît dans un scintillement de lignes, et il n'en subsiste qu'un bras dessiné en bas à droite. Le même phénomène a lieu dans le dessin *La Dignité inconnue* et dans l'autoportrait à la pipe de 1923, où son visage est émaillé de rides et de plis, et surtout dans le dessin de 1924 intitulé *Tot (Thot)* qui représente le dieu égyptien, inventeur de l'écriture et détenteur de la connaissance, dont le visage est rendu dans une technique proche du cubisme. Harms choisit par ailleurs d'écrire non pas *Thoth*, si l'on admet qu'il a écrit en allemand, mais *Tot*, ce qui renforce l'ambiguïté, car en allemand l'adjectif « tot » signifie « mort » (Thot préside à l'audition des morts au tribunal d'Osiris).

Cette mort, n'a-t-elle pas trouvé une représentation symbolique à la dernière page du cahier, qui est complètement vide ?

Vvedenski a ainsi expliqué le phénomène du scintillement : si on compte chaque pas d'une souris qui court sur une pierre mais en oubliant le mot « chaque » et le mot « pas », le mouvement de la souris commencera à se briser et finalement atteindra zéro. Le monde se mettra à scintiller comme une souris. Un tel état idéal du scintillement correspond au bruissement euphorique de la langue dont rêvaient Maurice Blanchot et Roland Barthes. La fragmentation infinie de la langue doit amener à une suspension du mouvement et à l'obtention du sens adamique, du hors-sens. Pour faire fondre le monde endurci par le déterminisme, il faut donc retourner à l'état d'avant la différenciation ; pour surmonter la littérature mimétique, il faut renoncer à la narration linéaire. Harms n'était pas le seul membre de l'OBERIOU qui avait compris cette nécessité, mais c'est bien son œuvre qui a révélé de la manière la plus évidente le péril qui se cachait dans cette démarche même : le refus des pratiques conscientes l'a amené à une perte de contrôle de son propre texte, qui le menace d'une autogénération effrayante. Le texte se dilate de telle sorte qu'il perd ses confins, perd sa structure et devient un magma amorphe. La fluidité d'un discours non-temporel devient viscosité d'un texte impersonnel, et l'aspiration à la poésie pure se mue en lutte pour mettre fin à la parole proliférante, pour stopper le discours infini. En 1937, il écrit un petit texte qu'il introduit dans le recueil *Faits divers* sous le titre *Cahier bleu N°*

10. Dans ce texte règne le sentiment d'horreur devant l'existence inorganique et inconsciente. Il y est question d'un homme qui n'a aucun organe, « de sorte qu'on se demande de qui on parle³⁹ ». Le récit est commencé dans le seul but qu'il soit terminé le plus vite possible, pour qu'il ne reste rien à dire. L'absence de personnages, l'absence d'événements à décrire donnent l'espoir de voir le texte disparaître et, par conséquent, d'obtenir le repos procuré par le néant. Mais cet espoir est voué à l'échec : l'effacement de la structure narrative du texte mène non pas à la mort mais à l'état que Leonid Lipavski, ami de Harms, a baptisé la « vie inorganique » : il apparaît qu'il n'y a plus personne dont on puisse parler, le héros a perdu tous ses traits humains mais continue cependant à exister. Un tel texte menace de prolifération inquiétante, de même que son héros devient un être global, archétypal, qui s'agrandit jusqu'à prendre des dimensions terrifiantes. Ayant perdu son individualité, le personnage anonyme commence à scintiller, tout comme la souris de Vvedenski et la tante de Harms, qu'il a représentée dans le dernier dessin de la série. Néanmoins, ce scintillement devient maintenant un signe de la désagrégation effrayante de la vie et de la parole.

En essayant de surmonter l'attrait de l'inconscient, Harms recourt dans les années 1930 à la fixation des faits divers ; on voit cependant que l'absurdité de la vie quotidienne se trouve liée à l'absurdité de la vie inorganique, indifférenciée. En effet, si on pousse la fragmentation des événements à son maximum, la fuite infinie des fragments provoque une sensation de scintillement : la souris remue les pattes si vite qu'elle cesse de se mouvoir. Voici un exemple d'un texte de ce type : l'histoire s'y désagrège en une multitude d'atomes indépendants : « Je me suis étranglé avec un os de mouton. On m'a pris sous les bras et on m'a sorti de table. Je me suis mis à réfléchir. Une souris a passé par là. Après la souris courait Ivan avec un long bâton. Une vieille curieuse regardait par la fenêtre. En passant près de la vieille, Ivan lui a envoyé un coup de bâton sur la gueule⁴⁰ ». L'auteur s'assimile dans ce texte à un scripteur, et son œil devient le regard impassible d'une caméra. Chez Harms, le texte ne comporte que des débuts, c'est pour cela qu'il ne peut pas cesser. Le monde, qui est désormais exempt du flux temporel, commence à scintiller mais ce scintillement dégoûte le narrateur à tel point qu'il a envie de le frapper avec un bâton.

39. Daniil Harms, *Écrits, op. cit.*, p. 111.

40. *Ibid.*, p. 316.

En 1919, Harms ne sentait pas encore le péril qui se cachait derrière la tentative de se débarrasser du temps ; pour qu'il le comprenne, il lui a fallu devenir écrivain. Ayant radicalement éliminé la distance qui sépare l'observateur et l'objet de perception, il se met dans le champ pictural du tableau, action qui lui permet de chasser la perspective linéaire. Dans un acte de perception pure, il commence à voir la vraie essence de l'objet. Le dessin cesse d'être une illustration banale et ne se donne qu'au spectateur « pur », libéré de l'expérience. Selon Michel Foucault, depuis le XV^e siècle la peinture occidentale se fondait sur un principe de séparation de la représentation plastique et de la représentation linguistique :

Cette distinction est ainsi pratiquée qu'elle permet l'une ou l'autre forme de subordination : ou bien le texte est réglé par l'image (comme dans ces tableaux où sont représentés un livre, une inscription, une lettre, le nom d'un personnage), ou bien l'image est réglée par le texte (comme dans les livres où le dessin vient achever ce que les mots sont chargés de représenter). Le signe verbal et la représentation visuelle ne sont jamais donnés d'un coup. Un plan, toujours, les hiérarchise⁴¹.

Ce principe a été rejeté par Paul Klee, qui plaçait des éléments d'écriture dans l'espace du tableau. Harms, on l'a vu, a fait pareil. Le fait qu'il utilise dans ses dessins une écriture cursive gothique doit être analysé dans le même ordre d'idées. L'écriture gothique, qui touche à l'illisibilité, tend à s'assimiler aux formes géométriques ; tout comme le dessin qui n'est plus une illustration déterminée par le texte, l'inscription cesse d'être une simple légende, un commentaire déterminé par le dessin.

Le dessin (le tableau) est pour Harms une sorte de fenêtre derrière laquelle se cache un espace particulier de défiguration. La fenêtre fonctionne à son tour comme un monogramme, une matrice de signification. En 1931, Harms place le monogramme de la fenêtre dans un contexte qui nous est déjà connu : il l'accompagne d'une croix de vie, d'une fleur et d'un arbre renversé. La figure d'un homme suspendu la tête en bas renvoie à la douzième arcanes du tarot qui signifie la suspension de la vie et la résurrection. Au-delà de la croix égyptienne, Harms place le monogramme du dieu Osiris. Enfin, les dessins sont entourés d'un texte qui fait appel aux thèmes de l'Apocalypse, aux mythes égyptiens et à la Kabbale. En réalité, Harms aurait facilement pu se passer de ce texte ; toute l'information est déjà contenue dans les dessins, mais sous forme suspendue, repliée sur elle-même. « Les cieux se courberont en

41. Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, *op. cit.*, p. 643.

rouleau », dit le texte. Les dessins sont justement à l'image de ce rouleau où le sens est contenu à l'intérieur. Mais pourquoi alors Harms a-t-il écrit le texte ? Paul Valéry a remarqué que « le blanc et le noir sont en quelque manière plus près de l'esprit et des actes de l'écriture⁴² ». Maximilian Volochine a souligné, lui aussi, une certaine correspondance entre la parole et le dessin :

Dans le dessin s'expriment les idées visuelles les plus simples. Le dessin est le plus proche de la parole, et c'est pour cela qu'il contient partiellement un élément de récit. Ou, peut-être, il serait plus correct de dire que la parole contient un élément de dessin⁴³.

Ce lien s'affaiblit, selon la critique russe, quand le peintre utilise le clair-obscur dans le but de rendre le visage humain ; le portrait ne peut pas être narré mais il est possible d'exprimer verbalement les impressions qu'il crée. Dans la peinture, pour finir, il ne reste aucune correspondance entre l'image et la parole. Non seulement il est impossible de transposer les images picturales en paroles mais la « pensée » du peintre diffère fondamentalement de celle des autres gens : « Le peintre se passe de la parole qui, habituellement, fait fonction d'élément intermédiaire entre la perception et la réalisation⁴⁴ ». Harms « pense » autrement ; pour lui, la parole est un élément nécessaire à la « réalisation » des images reçues par voie visuelle, qu'il s'agisse d'un texte poétique constitué de mots aussi « réels » qu'un « flacon d'encre en cristal posé [...] sur la table⁴⁵ », ou bien d'un dessin qui rend, certes, l'« idée visuelle » d'un objet matériel mais qui ne crée en même temps qu'une illusion de cet objet. Paradoxalement, les mots (ou, plus précisément, les paroles poétiques) sont pour Harms plus matériels que les images, même les plus réalistes. « Il semblerait que ces vers devenus objets puissent être retirés du papier et que, si on les lançait contre une fe-

42. Paul Valéry, « Autour de Corot », *Œuvres*, Paris, La Pléiade, 1960, t. 2, p. 1318. « Le clair et l'obscur suffisent à bien des expressions visuelles », indique Valéry. « Leibniz, montrant que l'on peut écrire tous les nombres en n'usant que du signe *Zéro* et du chiffre *Un*, en déduisait, dit-on, toute une métaphysique : ainsi le *blanc* et le *noir*, au service d'un *maître* » (*Ibid.*, p. 1316). Voir les études numérologiques de Harms où il traite des chiffres « zéro » et « un ».

43. Maksimilian Vološin, « Skelet živopisi » [Squelette de la peinture], *Liki tvorčestva*, *op. cit.*, p. 216.

44. *Ibid.*, p. 211.

45. Daniil Harms, *Écrits*, *op. cit.*, p. 504.

nêtre, celle-ci se briserait. Voilà ce que peuvent faire les mots !⁴⁶ », s'exclame-t-il dans la lettre déjà citée à Pougatcheva. On ne pourrait en dire autant des objets dessinés, et c'est pour cela que la parole s'ajoute au dessin, en le solidifiant en quelque sorte, en le rendant plus réel, voire matériel. Dans la déclaration de l'OBERIOU, Harms est appelé « poète et dramaturge dont l'attention se concentre non pas sur une figure statique, mais sur la collision d'une série d'objets, sur leurs relations réciproques. Au moment de l'action, l'objet acquiert de nouveaux contours réels, pleins d'un sens effectif ⁴⁷ ». Il s'agit des objets matériels mais aussi de « sens verbaux », dont la collision exprime ces objets « avec la précision d'une mécanique⁴⁸ ». Si, dans ses dessins⁴⁹ (parmi lesquels on ne trouvera jamais de peintures), Harms est resté fidèle à sa manière (apparue pour la première fois en 1919) d'accompagner les dessins avec des inscriptions parfois très laconiques, parfois assez prolixes⁵⁰, son intention est de rendre visible cette double collision des objets d'un côté et des sens verbaux de l'autre. Il se produit alors une troisième collision, celle des objets dessinés et des paroles couchées sur la page blanche d'un cahier. De ce fait, la frontière entre le pictural et le verbal se trouve ébranlée, pour ne pas dire effacée. L'insistance avec laquelle la Déclaration de l'OBERIOU use de métaphores typiquement visuelles pour parler d'une nouvelle langue poétique est ici manifeste et justifiée :

Vous semblez vouloir objecter que ce n'est pas là l'objet que vous voyez dans la vie ? Approchez-vous un peu et touchez-le des doigts. Regardez l'objet avec un œil nu, et vous le verrez pour la première fois débarrassé de sa vétuste dorure littéraire. Vous allez peut-être affirmer que nos sujets sont « ir-réels », « il-logiques » ? Et qui a dit que la logique « quotidienne » était obligatoire pour l'*art* ? Nous sommes frappés par la beauté d'une femme dessinée indépendamment du fait qu'en dépit de la logique anatomique, le peintre lui ait démis l'omoplate et déplacé celle-ci de côté. L'art a sa logique, et celle-ci ne détruit pas l'objet mais aide à le connaître⁵¹.

46. *Ibid.*, p. 504-505.

47. *Ibid.*, p. 531.

48. *Ibid.*, p. 529.

49. Rassemblés pour la première fois en 2006 dans *Risunki Xarmsa*.

50. Il existe bien sûr un certain nombre de dessins sans inscriptions.

51. *Ibid.*, p. 530.