« Seul l'insane m'intéresse...[1] » : Les réminiscences génériques et formelles de l'œuvre de Daniil Kharms dans la littérature russe récente

MILENA ARSICH

La publication progressive des archives de Daniil Kharms et d'Alexandre Vvedenski à partir des années 1970 marque un événement important dans la réception artistique des avant-gardes en Russie soviétique et post-soviétique. Au tournant du XX^e^ et du XXI^e^ siècle, les œuvres de l'Obériou ressurgissent dans les formes de création les plus diverses, qui prolongent les multiples activités artistiques du groupe : écrits littéraires, représentations théâtrales, performances… Depuis les années 1980, le théâtre de l'Obériou est réactualisé par de nouvelles générations de metteurs en scène : après la première représentation, en

1. Daniil Xarms, « Menja interesuet tol'ko čuš' » [Seul l'insane m'intéresse], note de journal du 31 octobre 1937, in Jean-Philippe Jaccard & Valerij Sažin (éd.), *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik, čast' 2* [Œuvres complètes. Carnets. Journal. Partie 2], SPb., Akademičeskij proekt, 2002, p. 195 ; Daniil Harms, *Œuvres en prose et en vers*, traduit du russe et annoté par Yvan Mignot, Paris, Verdier, 2005, p. 748.

Slavica Occitania, Toulouse, 56, 2023, p. 91-115.

1982, des textes de Kharms par Mikhaïl Levitine[2], les pièces théâtrales, prosaïques et poétiques de Kharms et de Vvedenski, mais aussi de Nikolaï Oleïnikov et de Nikolaï Zabolotski, ont donné lieu à de multiples mises en scènes[3], jusqu'aux dernières créations du Centre théâtral Gogol [Gogol-tsentr] : *Le sapin de Noël chez les Ivanov* (Denis Azarov, 2013) et *Kharms. Myr* (Maxim Didenko, 2015). L'influence du groupe est perceptible également dans le rock russe des années 1990 et 2000 : on peut ici citer Alexandre Gradski, qui met en musique les poèmes de Nikolaï Oleïnikov[4] ou Egor Letov, qui nomme Alexandre Vvedenski parmi ses auteurs préférés[5]. La présence de l'Obériou dans la culture de masse de cette période est symbolisée par l'un des canulars télévisés les plus célèbres de la *glasnost*, « Le champignon Lénine » [Lenin-Grib] (1991) : citant un récit manifestement fictif de Kharms en guise de preuve, le musicien Sergueï Kouriokhine disait « posséder des preuves irréfutables que toute la révolution d'Octobre a été faite par des gens qui consommaient un certain type de champignons. Et ces champignons [...] supplantaient chez ces gens leur individualité, et ils devenaient eux-mêmes des champignons. [...] Lénine était un champignon[6] ». Si l'héritage de l'Obériou est ainsi mis à l'honneur à travers l'hommage, il n'est pas toujours aisé de cerner l'ampleur de l'influence que les auteurs avant-gardistes exercent sur la littérature récente.

---

2. Il s'agit du spectacle de Mikhaïl Levitine intitulé *Xarms ! Čarms ! Šadarm ili škola klounov* [Harms ! Tcharms ! Chadarm ou l'école des clowns] monté pour la première fois au théâtre de l'Ermitage à Moscou en 1982.
3. Pour la liste complète des mises en scène des œuvres de l'Obériou, voir Julija Girba, « Čistye igry niščix » [Les jeux purs des mendiants], *Teatr*, 11, M., Izvestija, 1991, p. 180-191.
4. Anatolij Cuker, « Daniil Xarms i sovetskij rok-absurdizm » [Daniil Kharms et l'absurdisme dans le rock soviétique], *Južno-Rossijskij muzykal'nyj al'manax,* 2, Rostov-sur-le-Don, 2011, p. 10.
5. Matvej Jankelevič, « Sredi zaražennogo logikoj mira: Egor Letov i Aleksandr Vvedenskij » [Au milieu d'un monde infecté par la logique : Egor Letov et Alexandre Vvedenski], in Kornelija Ičin, Sergej Kudrjavcev (éd.), *Poèt Aleksandr Vvedenskij, sbornik materialov* [Le poète Aleksandr Vvedenski, recueil de matériaux], M., Gileja, 2006, p. 238.
6. Anatolij Cuker, « Daniil Xarms i sovetskij rok-absurdizm », art. cit., p. 12.

Il nous semble utile de distinguer, de prime abord, deux générations littéraires susceptibles de s'inscrire dans cette filiation. La première – celle des cercles artistiques et poétiques de l'*underground* soviétique – est contemporaine de la publication officielle des textes des Obérioutes. Pour ces auteurs, la découverte de l'Obériou permet de préciser et de développer des poétiques déjà pleinement formulées, souvent empreintes par le futurisme. La deuxième génération est celle des auteurs qui, en commençant leur carrière littéraire dans les années 1990 et 2000, découvrent l'Obériou comme un groupe déjà constitué par l'édition et l'historiographie littéraire. Sans prétendre à l'exhaustivité dans l'analyse de ces influences – car il aurait fallu examiner séparément la postérité de chaque Obérioutien[7] – nous aimerions simplement souligner le prolongement de certains traits formels marquants de l'esthétique obériou dans la poésie russe non officielle des années 1970-1990, puis dans la prose contemporaine, dont les auteurs représentatifs, tels que Mikhaïl Elizarov, Dmitri Gortchev ou encore Evguéni Babouchkine, cherchent à se positionner vis-à-vis du groupe avant-gardiste. L'œuvre de Daniil Kharms acquiert ici une importance particulière : dans ses écrits tardifs s'esquisse un dépassement des ambitions de l'avant-garde, ce qui fera de Kharms une figure essentielle pour les générations postérieures.

La première réception de l'Obériou : de l'école de Lianozovo aux Conceptualistes

Nous aimerions brièvement rappeler l'histoire de la réception des textes obérioutiens. Celle-ci se caractérise par un hiatus de plusieurs décennies. La mort prématurée des figures proéminentes de l'association et de leurs amis (Konstantin Vaguinov en 1934, Nikolaï Oleïnikov en 1937, Nikolaï Zabolotski en 1938, Alexandre Vvedenski et Léonide Lipavski en 1941, Kharms en 1942) rompt le lien entre cette ligne de l'avant-garde et la génération du Dégel. L'essentiel des textes de l'Obériou n'a par ailleurs jamais été publié du vivant des auteurs – à l'exception de Nikolaï Zabolotski, dont l'œuvre est réédi-

7. Rappelons que, mis à part Kharms et Vvedenski, faisaient partie de l'Obériou Nikolaï Zabolotski, Igor Bakhterev, Andreï Razoumovski, Doïvber Levin et Iouri Vladimirov. Konstantin Vaguinov, Léonide Lipavski, Iakov Drouskine et Nikolaï Oleïnikov comptaient parmi les collaborateurs proches du groupe.

tée à partir de 1948 et dont les *Poèmes brefs et longs* paraissent en 1965. Un laps d'environ quarante ans se creuse donc entre la production de l'Obériou et les premières publications de leurs œuvres : durant ces années, la mémoire du groupe ne perdure que grâce à ses membres encore vivants (Iakov Drouskine, Igor Bakhterev), et *via* de rares échos dans les revues soviétiques, alors que quelques textes tronqués et inexacts circulent dans le *samizdat*. Les premières publications des textes de Kharms et de Vvedenski, basées sur les copies partielles de *samizdat*, paraissent aux États-Unis et en Allemagne, respectivement en 1971 et 1978. Mais la rencontre de Mikhaïl Meïlakh avec le philosophe et théoricien de l'Obériou Iakov Drouskine en 1963 marque un véritable tournant. Après un important travail d'analyse textuelle à partir des manuscrits originaux conservés par Drouskine, Mikhaïl Meïlakh et Vladimir Erl éditent les *Œuvres choisies* [*Sobranie proizvedenij*] de Kharms en quatre volumes, qui paraissent dans l'édition K-Presse à Brême entre 1978 et 1988, puis les *Œuvres complètes* de Vvedenski, en deux volumes, publiées par l'édition Ardis aux États-Unis en 1980 et 1984 ; le premier recueil de *Poèmes* d'Oleïnikov paraît également chez K-Presse en 1975[8]. Au cours des deux décennies suivantes, les textes de l'Obériou réintègrent le canon national : paraissent la réédition des *Œuvres complètes* de Vvedenski (1993), l'anthologie *Les poètes du groupe Obériou* (1994), puis les *Œuvres complètes* de Kharms (1997-2001), les *Poèmes brefs et longs* d'Oleïnikov (2000), les œuvres philosophiques de Léonide Lipavski et d'Iakov Drouskine, et jusqu'à l'édition récente d'Igor Bakhterev (*Écrits obérioutiens*, 2013[9]). En dépit de multiples

8. Nous reprenons ici la rétrospective détaillée des premières publications des Obérioutes, présentée par Mikhaïl Meïlakh dans « Oberiutiana historica » in Mixail Mejlax, *Poèzija i mif. Izbrannye stat'i* [La poésie et le mythe. Articles choisis], M., Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2018, p. 606, 622-624 et 627.

9. Aleksandr Vvedenskij, *Polnoe sobranie proizvedenij* [Œuvres complètes], Vladimir Èrl' & Mixail Mejlax (éd.), M., Gileja, 1993 ; *Poèty gruppy Obèriu* [Les poètes du groupe Oberiou], éd. de Mixail Mejlax, SPb., Sovetskij pisatel', 1994 ; Daniil Xarms, *Polnoe sobranie sočinenij* [Œuvres complètes], éd. de J.-P. Jaccard & V. Sažin, SPb., Akademičeskij proekt, 1997-2001 ; Nikolaj Olejnikov, *Stixotvorenija i poèmy* [Poèmes brefs et longs], éd. de Lidija Ginzburg, SPb., Akademičeskij proekt, 2000 ; Jakov Druskin, *Lestnica Jakova. Èsse, traktaty, pis'ma* [L'Échelle de Jacob. Essais, traités, lettres], éd. de Lidija Druskina, SPb., Akademičeskij proekt, 2004 ; Igor' Baxterev, *Oberiutskie sočinenija* [Compositions obérioutiennes], éd. de Mixail Evzlin, M., Gileja, 2013.

textes perdus et de débats autour de certaines éditions de Kharms, le corpus littéraire de l'Obériou est essentiellement constitué à l'aube des années 2000.

Néanmoins, si la publication officielle du corpus obérioutien est tardive, il n'est pas certain, pour autant, que leur héritage fût entièrement ignoré dans les cercles poétiques non officiels d'après-guerre. La circulation présupposée des textes du groupe dans le *samizdat* depuis le début des années 1970[10] rend particulièrement délicat le travail d'identification d'influences que l'Obériou aurait pu exercer sur les groupes tels que le cercle de Lianozovo ou les premiers Conceptualistes moscovites. Ainsi, bien que le représentant majeur de l'école de Lianozovo, Genrikh Sapguir, affirmât, dans une interview de 1993, avoir « cherché [en tant que membre du groupe] à représenter la dysharmonie sociale qui [l']entourait par le biais de certaines nouvelles harmonies, dans la lignée de Khlebnikov et des Obérioutes [...][11] » et bien que le chef du groupe, Evguéni Kropivnitski, connût l'existence du groupe avant les années 1970[12], le lien direct entre l'héritage obérioutien et les premières productions littéraires de Lianozovo n'est pas attesté[13]. Un questionnement similaire se pose pour la genèse de la poétique conceptualiste de Dmitri Prigov. Tandis que l'artiste niait l'importance des Obérioutes pour sa formation littéraire, cette affirma-

10. Cf. Mark Lipoveckij, *Partizanskij logos. Proekt Dmitrija Aleksandroviča Prigova* [Le logos partisan. Le projet de Dmitri Aleksandrovitch Prigov], M., NLO, 2022, p. 79.

11. Cf. l'interview de Sapguir avec Igor Semitsvetov, citée in Maksim Šraer & David Šraer-Petrov, *Genrix Sapgir: klassik avangarda* [Genrikh Sapguir : un classique de l'avant-garde], SPb., Dmitrij Bulanin, 2004, p. 67.

12. Oscar Rabine, dans une interview donnée à Massimo Maurizio, affirmait que Kropivnitski connaissait les Obérioutes depuis les années 1960. Massimo Maurizio, « Nikakoj podpol'noj živopisi u nas ne bylo… » [Il n'y a eu aucune peinture *underground*…], *Novoe literaturnoe obozrenie*, 65, 2004, p. 286.

13. Au sujet des parallèles entre le groupe Lianozovo et les Obérioutes, Vladislav Koulakov affirme qu'« aucun membre de l'école de Lianozovo ne s'inspirait consciemment des Obérioutes [...]. La poétique de Lianozovo s'est formée de manière entièrement indépendante, en développant exclusivement ses propres ressources internes. Mais les Obérioutes et l'école de Lianozovo appartiennent, indéniablement, à la même tradition, celle de la poésie ludique, qui remonte directement aux expériences parodiques du XIX^e^ siècle, et, en premier lieu, à Kosma Proutkov » in Vladislav Kulakov, *Poèzija kak fakt* [La Poésie comme fait], M., NLO, 1999, p. 16.

tion a pu être considérée comme un geste de mise à l'écart d'un héritage dont il aurait eu connaissance[14]. Or, la difficile question de la filiation obérioutienne dans la poésie non officielle russe des années 1960-1990 est cruciale dans la mesure où l'on peut retrouver de multiples échos et parallèles entre les créations obérioutiennes et celles de la seconde avant-garde. De nombreuses poétiques d'après-guerre prolongent les traits caractéristiques du groupe avant-gardiste, si bien que, sans évoquer nécessairement une influence directe, nous pouvons affirmer qu'il existe entre ces deux générations une continuité forte. Ce parallélisme est dû, tout d'abord, à la mémoire formelle du futurisme – essentiellement celui de Vélimir Khlebnikov et d'Alexeï Kroutchenykh – qui marque les poétiques de Kharms et de Vvedenski et qui, dans un second temps, est réactualisé par les auteurs non officiels plus tardifs. Ainsi, les néologismes phonétiques, caractéristiques de la *zaoum*, et les irrégularités métriques (dont le mètre hétéromorphique[15]) sont présents aussi bien chez Daniil Kharms que chez Genrikh Sapguir :

[...] дрынь в ухо виляет
шапле ментершула
кагык буд-то лошад
кагык уходырь
и свящ жвикавиет
и воет собака
и гонятся листья
сюды и туды
А с нёба о хрящи
все чаще и чаще
взвильнёт ви ва вувой

14. En analysant l'une des interviews de Prigov, où l'auteur affirmait avoir découvert l'Obériou seulement après avoir formulé sa poétique conceptualiste, Mark Lipovetski appelle ainsi à une contextualisation critique de ce propos, estimant que Prigov pouvait difficilement ignorer l'existence des textes adultes des Obérioutes au début des années 1970, voir Mark Lipoveckij, *Partizanskij logos…, op. cit.,* p. 79.

15. Voir Jurij Orlickij, « Geteromorfnyj (neuporjadočennyj) stix v russkoj poèzii » [Le vers hétéromorphique (irrégulier) dans la poésie russe], *Novoe literaturnoe obozrenie*, 73, 2005, p. 187-202, et, du même auteur, « Nasledniki Xlebnikova. 1. Sapgir [Les héritiers de Khlebnikov. 1. Sapguir] », *Vestnik russkoj xristianskoj gumanitarnoj akademii*, vol. 18, 1, SPb., RXGA, 2017, p. 276-283.

и мрётся в углынь [...][16].

[…] le dryn frétille dans l'oreille
chapelet menterchoula
kagyk te-l un cheval
kagyk troureille
et le sacr vivotie
et hurle le chien
et les feuilles se trimballent
par-là et par-ci
mais il est de plus en plus fréquent
que depuis les cartilages du palais
la vi va sélance comme une vouva
et se meure dans l'ouglyn.

[...] *Штерн* – лаковый журнал – редактор Фауст
Звезда над колокольней смотрит вниз
Юлдуз по всем кочевьям расплескалась
И сытою отрыжкою – *Ылдыз*!
Мириады глоток произносят так
Здесь блеск и ужас и восторг и мрак
И падающий в космос одиночка [...][17].

Stern – *en papier glacé – Faust est son rédacteur*
L'étoile au-dessus du clocher regarde en bas
Youldouz *s'est répandue sur toutes les haltes nomades*
Et retentit comme une éructation rassasiée – Yldyz *!*
Des myriades de gosiers la prononcent ainsi
Ici, l'éclat, l'horreur, le ravissement, la nuit,
Et l'être solitaire qui chute dans le cosmos [...].

Bien que Sapguir, dans ce « sonnet linguistique », n'invente pas de néologismes, puisqu'il recourt aux mots signifiant « étoile » dans les différentes langues, l'étrangeté phonétique de ces termes, ainsi que l'hétéromorphie métrique (changement du mètre au vers « Мириады глоток произносят так » et abandon de la rime au vers final) inscrivent

16. Daniil Xarms, « Kika i Koka » [Kika et Koka] (1925), in Jean-Philippe Jaccard & Valerij Sažin (éd.), *Polnoe sobranie sočinenij, t. 1, Stixotvorenija* [Œuvres complètes. vol. 1. Poèmes], SPb., Akademičeskij proekt, 1997, p. 33. (Sauf mention contraire, les traductions sont celles de l'auteur.)
17. Genrix Sapgir, *Sonety na rubaškax* [Sonnets sur des chemises], M., Prometej, 1989, p. 8.

le texte dans la lignée futuriste, le rapprochant, de ce fait, de l'expérimentation transrationnelle du poème de Kharms. L'influence des *Colonnes*[18] de Nikolaï Zabolotski et des textes d'Alexeï Kroutchenykh se reflète également dans certaines poétiques d'après-guerre puisque celles-ci combinent la satire sociale avec l'absurde et l'alogisme en recourant, ponctuellement, à la *zaoum*. C'est notamment le cas chez les poètes absurdistes léningradois des années 1960-70 : les Hélénouctes. Alors même que, selon le témoignage de l'un des membres du groupe, Vladimir Erl, seuls les textes des futuristes et de Nikolaï Zabolotski leur étaient accessibles, la dimension comique des poèmes hélénouctiens, qui font intervenir le registre de l'absurde et les ruptures textuelles, invite au rapprochement avec les poétiques obérioutiennes[19]. Il n'est alors pas surprenant que Vladimir Erl participe à l'édition du corpus de Kharms, en consolidant, par le travail éditorial, une proximité présente à l'échelle des écrits littéraires.

Plus généralement, la réémergence des textes de l'Obériou dans les années 1970 coïncide avec l'épanouissement d'une série de poétiques qui se distinguent par leur dimension ludique. Celles-ci cultivent, premièrement, une posture « naïve » du sujet énonciateur et, deuxièmement, une représentation absurdiste et alogique de l'*homo sovieticus* et de son cadre de vie. Dès lors, les points de rapprochement possibles entre les textes de l'Obériou et les poétiques non officielles d'après-guerre ne sont pas uniquement conditionnés par la référence commune au futurisme. Ainsi, les poétiques d'Oleg Grigoriev ou de Vladimir Oufliand[20] peuvent nous rappeler l'Obériou en ce qu'elles s'inscrivent dans la tradition de l'écriture-jeu. Plutôt mineure dans la poésie moderniste russe, la conception de la création littéraire comme d'un jeu qui donnerait une place importante à l'humour, à

18. Nikolaj Zabolockij, *Stolbcy* [Colonnes], L., Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1929.

19. Voir par exemple, Alexandre Mironov, « Vne » [En dehors], 1968, in Vladimir Èrl', *Stixi, Dramagedii, Polemika* [Les Hélénouctes : poèmes, dramagédies, polémiques], SPb., Prizma-15, 1993 ; publication en ligne : http://www.vavilon.ru/metatext/lestnica/helenukt.html (consulté le 29 mai 2022).

20. Notons qu'Oufliand reconnaissait l'influence obérioutienne sur son œuvre. Voir l'interview avec Vladimir Oufliand d'Ivan Tolstoï, « Vladimir Ufljand. Jubilej poslednego obèriuta. [Vladimir Oufljand. L'anniversaire du dernier Obérioute] », *Radio Svoboda*, 21 janvier 2007, https://www.svoboda.org/a/373749.html (consulté le 29 mai 2022).

l'incongruité et au non-sens est définitoire aussi bien pour le théâtre obérioutien que pour les textes que Kharms et Vvedenski écrivaient en tant que poètes pour enfants. La continuation de cette tradition est observable dans les miniatures de Grigoriev (« Он был Сидоровым, который сидит под деревом / И деревом, которое растет над Сидоровым, / И при том / Был птицей на этом дереве и ее гнездом[21] ») ou encore dans ce poème polymétrique d'Ouflïand, qui combine le comique situationnel et langagier avec le « recyclage » des clichés soviétiques, caractéristique de la littérature non officielle de cette période :

> Цветенья дым струится над Отчизною. Отцы и братья трудятся в полях. А я стою. А мне навстречу издали мой друг идет по лесу на бровях. [...] То соловьем поет он, то синицею. В его душе творится благодать. Того гляди возьмут его в милицию, и десять дней его нам не видать. Кто следит, чтоб он в овраге по пути не ночевал? – О, стоит над душой его Ангел, в женском облике мой идеал[22].
>
> *La brume des floraisons s'étend sur la Patrie. Les pères, les frères œuvrent dans les champs. Et moi, je suis debout. Vers moi, par la forêt, vient mon ami de loin, grimpant sur ses sourcils. Il chante telle une mésange ou tel un rossignol. La grâce se fait dans son âme. La milice ne tardera pas à l'arrêter. Et nous ne le verrons pas pendant dix jours. [...] Qui veille à ce qu'il ne passe pas la nuit dans un ravin ? Un ange l'observe de près, ô mon idéal incarné dans une femme.*

Enfin, il est plus intéressant encore d'envisager le dialogue entre les Obérioutes et les Conceptualistes. Qu'elles soient volontaires ou inconscientes, les réminiscences obérioutiennes traversent le corpus conceptualiste, aussi bien dans les performances (le motif de l'armoire, chez Ilya Kabakov, n'est pas sans rappeler l'important texte théorique

21. « Il était Sidorov, assis sous un arbre / Et il était l'arbre au-dessus de Sidorov / Et en même temps / Il était l'oiseau perché sur cet arbre et le nid de cet oiseau », Oleg Grigor'ev, *Ptica v kletke. Stixi i proza* [L'oiseau en cage. Poèmes et textes en prose], SPb., Izdatel'stvo Ivana Limbaxa, 2015 [1e éd. : 1997], p. 144.

22. Vladimir Ufljand, « Pesn' o moëm druge » [Le Chant sur mon ami], in Konstantin Kuz'minskij & Grigorij Kovalev, *Antologija novejšej russkoj poèzii* [Anthologie de la poésie russe moderne], vol. 1, Newtonville, Oriental Research Partners, 1980, p. 197.

que Kharms avait consacré à cet objet[23]) qu'à l'échelle intertextuelle, tant il est difficile de croire que Prigov ait pu composer son cycle pouchkinien en ignorant celui de Kharms[24]. Or, le lien entre les deux générations pourrait être plus fondamental encore. Rappelons que de nombreuses études (de l'ouvrage classique de Jean-Philippe Jaccard[25] au commentaire récent de Marc Lipovetski[26]) soulignent la place charnière de l'Obériou, et notamment de Daniil Kharms, dans l'articulation entre l'avant-garde et la post-avant-garde littéraire russe. Cette place serait celle d'un mouvement qui clôt la première moitié du XX^e^ siècle, en signant l'échec du projet avant-gardiste de la transformation révolutionnaire du monde – ou, du moins, de ce que nous en percevons – par les moyens du langage (que celui-ci soit plastique, littéraire ou politique). Ainsi, Jean-Philippe Jaccard notait « deux périodes distinctes dans l'itinéraire poétique de Kharms : une première que l'on pourrait rattacher à l'avant-garde et qui est dominée par le désir métaphysique d'appréhender l'univers ; l'autre orientée vers l'absurde et dominée par une grave crise existentielle[27] ». En analysant ce qui distingue Kharms de ses prédécesseurs les plus proches – Khlebnikov et Malevitch – Mikhaïl Iampolski souligne que la pensée de Kharms a pu évoluer du projet utopiste vers les interrogations sémiotiques et métatextuelles[28]. En effet, les poétiques de Kharms et de Vvedenski articulent une tension entre, d'une part, l'ambition de modifier les structures du langage de sorte à pouvoir cerner les réalités qui

23. Daniil Harms, « Objets et figures découverts par Daniil Ivanovitch Harms [Predmety i figury, otkrytye Daniilom Ivanovičem Xarmsom] », in *Id.*, *Œuvres en prose et en vers…, op. cit.,* p. 449.

24. Daniil Harms, « Puškin i Gogol' » [Pouchkine et Gogol] ; « Anekdoty iz žizni Puškina [Anecdotes de la vie de Pouchkine] », *Slučaj* [Incidents], *ibid.,* p. 719 et 743-744. Chez Prigov, voir notamment *Evgenij Onegin Puškina* [Eugène Onéguine de Pouchkine], SPb., Mitkilibris, 2000 [1^e^ éd. : 1992].

25. Jean-Philippe Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Berne, Peter Lang, « Slavica Helvetica », 1991, 611 p.

26. Mark Lipoveckij, *Paralogii. Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russkoj kul'ture 1920-2000-x godov* [Paralogies. Les transformations du discours (post)moderne dans la culture russe entre 1920 et 2000], M., NLO, 2008, 848 p.

27. Jean-Philippe Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe, op. cit.,* p. 207.

28. Mixail Jampol'skij, *Bespamjatstvo kak istok (Čitaja Xarmsa)* [L'amnésie comme source originelle (Une lecture de Harms)] M., NLO, 1998, p. 370-371.

restent dissimulées par la rationalité utilitaire[29], et, d'autre part, le doute sur la capacité même de l'énonciateur à cerner ces réalités, en ce qu'elles pourraient être inconnaissables ou, plus radicalement encore, inexistantes. L'un des poèmes les plus marquants de Vvedenski, *Suère*[30], est ainsi consacré à l'incapacité de communiquer l'expérience de la mort. L'intrigue de *Suère*, montrant les fils qui tentent de recueillir en vain le mystère suprême auprès de leur père mourant, fait écho aux multiples textes de Kharms qui mettent en scène l'échec de la parole et de l'écriture, tantôt en raison de la disparition de l'objet dont il était question (« Cahier bleu n°10 », *Incidents*), tantôt en raison du délitement du lien entre le mot et l'objet (« Un anglais n'arrivait absolument pas… »), tantôt en raison de la dégradation subite de la capacité à communiquer (« – Fédia, oh Fédia !… » ; « Koka Brianski : Aujourd'hui je me marie…[31] »). Ainsi, l'un des motifs centraux de la prose tardive de Kharms serait, d'après l'analyse de Iampolski, celui de l'énonciateur qui, en découvrant que le discours des autres et le sien propre débouchent sur le vide, perd sa capacité de parole. Représentée comme comique, cette perte est, en réalité, dramatique, puisque,

29. En voici un exemple : « Всё наступает наконец / и так последовательность создаётся / как странно если б два события / вдруг наступили одновременно. / Загадка: / А если вместо двух событий / наступят восем пузырьков. [...] » [Tout a une fin / et c'est ainsi qu'est créée la successivité. / Que ce serait étrange, si deux événements se produisaient soudain simultanément. // Devinette : / Et si à la place de deux événements / se produisaient huit bulles ? [...]], Daniil Xarms, « Vsë nastupaet nakonec… » (1930), in *Id.*, *Polnoe sobranie sočinenij. tom 1. Stixotvorenija*, éd. de Jean-Philippe Jaccard & Valerij Sažin, *op. cit.,* p. 115 ; Daniil Harms, « Tout a une fin… », *Id.*, *Œuvres en prose et en vers*…, *op. cit*., p. 276.

30. Aleksandr Vedenskij, *Potec* (1936-37) ; *Suère*, traduit en français par Jacques Burko, in Christine Zeytounian-Beloüs, Jacques Burko *et alia*, *Œuvres complètes*, Paris, La Différence, 2002, p. 451-465.

31. Daniil Harms, *Œuvres en prose et en vers…, op. cit.,* « Le Cahier bleu n°10 », p. 716 ; « *Un anglais n'arrivait absolument pas*… », p. 615 ; « – *Fédia, oh Fédia !*… », p. 762 ; « *Koka Brianski : Aujourd'hui je me marie*… », p. 566. Dans l'édition russe, nous retrouvons, respectivement, ces textes sous les titres suivants : « Golubaja tetrad' n°10 » ; « Xotite, ja rasskažu vam rasskaz… » ; « Fedja, a Fedja ? » ; « P'esa », in Daniil Xarms, *Polnoe sobranie sočinenij. tom 2. Proza i scenki. Dramatičeskie proizvedenija* [Œuvres complètes. vol. 2. Prose et scénettes. Œuvres théâtrales], Jean-Philippe Jaccard & Valerij Sažin (éd.), SPb., Akademičeskij proekt, 1997*,* p. 330, 326 et 384.

n'ayant pas d'autre fonction que celle de conférer le sens à ce qu'il perçoit, le sujet parlant est voué non seulement à se taire, mais à disparaître[32].

Cependant, si ce drame de l'énonciation pourrait refléter l'échec des ambitions politiques et gnoséologiques de l'avant-garde, il fonde, dans la poétique de Kharms, l'orientation métadiscursive de l'écriture[33], propice en ce qu'elle constitue une anticipation de multiples projets postmodernistes, et, plus spécifiquement, celui du conceptualisme moscovite dans son incarnation littéraire. Observons comment la représentation de la communication entravée conditionne, dans les textes suivants, le déplacement de notre attention du contenu du discours vers le discours lui-même :

> Хотите я расскажу вам рассказ про эту крюкицу? То есть не крюкицу, а кирюкицу. Или нет, не кирюкицу, а кирякицу. Фу ты! Не курякицу, а кукрикицу. [...] Забыл я, как эта птица называется. А уж если б не забыл, то рассказал бы вам рассказ про эту кирикуркукукрекицу[34].

> *Voulez-vous que je vous raconte l'histoire de cette pioulette ? Je veux dire, non de cette pioulette, mais de cette pirioulette. Ou bien non pas de cette pirioulette, mais de cette poulaillette. La barbe ! Pas de ce poulailler, mais de cette poulillette. [...] / J'ai oublié le nom de cette volaille. Mais si je ne l'avais pas oublié, je vous aurais raconté l'histoire de cette lapoulipoupoulaillette*[35].

> Дорогой Никандр Андреевич, получил твое письмо и сразу понял, что оно от тебя. Сначала подумал, что оно вдруг не от тебя, но как только распечатал, сразу понял, что от тебя, а то было подумал, что оно не от тебя. Я рад, что ты давно женился, потому что когда человек женится на том, на ком он хотел жениться, то значит, что он добился того, чего хотел. И я вот очень рад, что ты женился, потому что, когда человек женится на том, на ком хотел,

32. Mixail Jampol'skij, *Bespamjatstvo kak istok…, op. cit.,* p. 379.

33. Pour cette dimension métadiscursive, voir le chapitre « L'allégorie de l'écriture. *Incidents* de D. Harms » in Mark Lipoveckij, *Paralogii…, op. cit.,* p. 141-179.

34. Daniil Xarms, « Xotite, ja rasskažu vam rasskaz… » (1934-35), in *Id.*, *Polnoe sobranie sočinenij. t. 2., op. cit.,* p. 60.

35. Daniil Harms, « Un Anglais n'arrivait absolument pas… », in *Id.*, *Œuvres en prose et en vers… op. cit.,* p. 615.

> то значит, он добился того, чего хотел. Вчера я получил твое письмо и сразу подумал, что это письмо от тебя, но потом подумал, что кажется, что не от тебя, но распечатал и вижу – точно от тебя. Очень хорошо сделал, что написал мне[36].
>
> *Cher Nicandre Andréïévitch, j'ai bien reçu ta lettre et j'ai aussitôt compris qu'elle venait de toi. J'ai d'abord soudain pensé qu'elle pouvait ne pas venir de toi, mais dès que je l'ai eu décachetée, j'ai aussitôt compris qu'elle venait de toi, j'avais failli penser qu'elle ne venait pas de toi. Je suis content que tu te sois marié depuis longtemps, parce que quand quelqu'un épouse celle qu'il veut épouser, cela veut dire qu'il a obtenu ce qu'il voulait. Et je suis donc très content que tu te sois marié, parce que quand quelqu'un épouse celle qu'il voulait, cela veut dire qu'il a obtenu ce qu'il voulait. J'ai reçu ta lettre hier et j'ai aussitôt pensé que cette lettre ne venait pas de toi, j'ai ensuite pensé qu'elle semblait ne pas venir de toi, mais quand je l'ai décachetée, j'ai vu qu'elle venait bien de toi. Tu as bien fait de m'écrire*[37].

Dans ces deux extraits, la reformulation incessante conduit à reléguer à la seconde place l'objet de la parole, éclipsé par l'acte de l'énonciation dysfonctionnelle. Nettement métadiscursives, ces miniatures comiques peuvent être vues comme une préfiguration du paradigme conceptualiste, puisque celui-ci présuppose une critique de la *mimèsis* littéraire et supplante la représentation du « réel » par la représentation des discours et des énoncés. En effet, de nombreux textes conceptualistes effacent le contexte communicationnel des énoncés qu'ils mettent en scène (*La Cartothèque* de Lev Rubinstein, *La File d'attente* de Vladimir Sorokine) et montrent que le discours est la seule réalité qui puisse être véritablement accessible par la *mimèsis* littéraire (*Le Trentième amour de Marina* de Sorokine[38], *Les Trois grammaires* de

36. Daniil Xarms, *Dorogoj Nikandr Andreevič*… (1933), in *Id.*, *Polnoe sobranie sočinenij. t. 2*… *op. cit.,* p. 38.

37. Daniil Harms, « Lettre à Nicandre Andréïevitch », in *Id., Œuvres en prose et en vers*… *op. cit.,* p. 546.

38. Notons que Sorokine, en 1994, affirmait que « sa place, dans la littérature russe, n'était pas très loin des Obérioutes, de l'absurde, de Vvedenski ». Voir Petr Vajl & Aleksandr Genis, « Novosti iz onkologičeskoj kliniki » [Nouvelles parvenues de la clinique oncologique] [1e éd. : *Sintaksis*, 32, 1992, p. 138-43] ; Mark Lipoveckij, Il'ja Kalinin & Il'ja Dobrenko (éd.), « *Èto prosto bukvy na bumage*… ». *Vladimir Sorokin: posle literatury* [« Ce ne sont que des lettres sur le papier… ». Vladimir Sorokine. Après la littérature], M., NLO, 2018, p. 463.

Dmitri Prigov[39]). Dès lors, nous ne pouvons qu'adhérer à l'analyse de Lipovetski qui perçoit l'œuvre kharmsienne comme une anticipation de la réflexion métalittéraire développée par le postmodernisme russe[40].

La seconde réception de l'Obériou : Kharms et la nouvelle absurde

Ainsi, l'appropriation critique de l'avant-garde, qui se produit dans la littérature russe du dernier tiers du XXe siècle, confère une place non négligeable à l'Obériou, dont l'influence a été revendiquée par des auteurs aussi différents que Genrikh Sapguir, Vladimir Oufliand ou Vladimir Sorokine. Il semblerait, pourtant, que des hommages aussi directs se fassent plus rares dans la littérature russe contemporaine. Ce phénomène pourrait être lié, d'une part, au processus de la réception académique, qui, en instituant les Obérioutes au rang de classiques, rend moins urgente la reconnaissance de leur œuvre par les pairs. D'autre part, de nouvelles références émergent avec l'ouverture du marché littéraire russe après la *perestroïka*. Dans les premières décennies du XXIe siècle, d'importantes influences viennent de la littérature non seulement nationale et européenne, mais aussi mondiale : Victor Pélévine intégrait des éléments du réalisme magique dans *Génération P*, tandis qu'Alexeï Salnikov, auteur du *bestseller* récent *Les Petrov, la grippe, etc.*[41], se référait à la fois à Zabolotski et à Jorge Luis Borges en évoquant la formation de son esthétique littéraire[42]. Or, en dépit de la distance qui se creuse entre les avant-gardes nationales et la littérature

39. Lev Rubinštejn, *Stixi na kartočkax* (1976-1995), *Bol'šaja kartoteka* [La Grande cartothèque], M., Novoe izdatel'stvo, 2015 [1e éd. : s. d.] ; Vladimir Sorokin, *Očered'*, Paris, Sintaksis, 1985 [1e éd.] ; *Tridcataja ljubov' Mariny* (1982-1984), M., Izdatel'stvo R. Elinina, 1995 [1e éd.] ; Dmitrij Prigov, *Tri grammatiki*, M., Logosaltera, 2003 [1e éd.].

40. Mark Lipoveckij, *Paralogii*…, *op. cit.*, p. 24 et 69.

41. Viktor Pelevin, *Generation «П»* [Génération P], M., Vagrius, 1999 ; Aleksej Sal'nikov, *Petrovy v grippe i vokrug nego* [Les Petrov, la grippe, *etc.*], Moscou, AST, 2016.

42. Voir l'interview d'Alexeï Salnikov pour le média en ligne *Afiša Daily*: Ekaterina Pisareva, « Aleksej Sal'nikov : ja uprjamyj čelovek i budu pisat' poka ne sdoxnu » [Alexeï Salnikov: Je suis un homme têtu et j'écrirai jusqu'à ce que je crève], 28 février 2019. https://daily.afisha.ru/brain/11399-aleksey-salnikov-ya-upryamyy-chelovek-i-budu-pisat-poka-ne-sdohnu/ (consulté le 3 janvier 2023).

contemporaine russe, le nom de Kharms émerge à nouveau dans un contexte autre que la poésie expérimentale. C'est dans la descendance gogolienne de la nouvelle fantastique et absurde – chez des auteurs aussi différents que Mikhaïl Elizarov, Dmitri Gortchev ou Evguéni Babouchkine – que nous trouvons l'écho de sa prose tardive. En effet, puisque leurs œuvres prolongent une tendance spécifique de la poétique de Kharms – à savoir, la dislocation des structures traditionnelles du récit – tous ces auteurs ont dû se prononcer sur leur lien avec l'héritage des Obérioutes.

La résurgence de la poétique de Kharms dans le contexte de la prose contemporaine s'explique, possiblement, par son évolution post-obérioutienne, que nous avons déjà rapidement évoquée en rappelant l'analyse menée par Jean-Philippe Jaccard. Tout au long de sa création littéraire, Kharms conserve et perfectionne un nombre constant de procédés formels : l'alogisme, le non-sens, les ruptures discursives, les effets comiques du gag et de la répétition, le style protocolaire et le minimalisme narratif. Or, les présupposés philosophiques qui sous-tendent ces procédés se modifient radicalement. Si, selon la formulation de Jaccard, la recherche formelle de Kharms dans les années 1920 obéit à « la volonté de trouver une langue capable de dire l'indicible, une langue magique qui transcenderait la raison[43] », une inflexion se produit au cours des années 1930 : « le poète [...] se tourne vers le récit, plus apte à exprimer le monde, non plus dans ce qu'il a d'harmonieux, [...] mais dans ce qu'il a d'absurde[44] ». Anthony Anemone montre, par ailleurs, que la transition entre la poésie et la prose correspond à un profond changement à l'échelle des enjeux de l'écriture : il s'y opère un « transfert de l'expérimentation principalement sémantique [...] à la sphère de l'éthique[45] », la prose tardive de Kharms étant « une expérimentation éthique que l'auteur met en place

43. Jean-Philippe Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, *op. cit.*, p. 110.
44. *Ibid.*, p. 202.
45. Anthony Anemone, « The Anti-World of Daniil Harms : On the Significance of the Absurd » in Neil Cornwell (éd.), *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd : Essays and Materials*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1991, p. 73. Anthony Anemone reprend ici l'analyse d'Anna Gerassimova, cf. Anna Gerasimova, « OBERIU (Problema smešnogo) » [L'OBERIOU : la question du comique], *Voprosy literatury*, 4, 1988, p. 75-77.

pour explorer les limites du comportement humain dans un monde sans valeurs fermement établies, un monde dostoïevskien où tout est permis[46] ». Il n'est alors pas étonnant de voir que c'est chez les auteurs qui cultivent le registre de l'absurde que nous retrouvons les traits formels les plus caractéristiques de Kharms : les ruptures logiques et la fragmentation relevant de l'*anti-histoire*.

Les ruptures logiques

En évoquant la question de l'absurde, il est nécessaire de rappeler certaines constantes constitutives de ce registre, présentes dans l'œuvre de Kharms à l'échelle de l'organisation de l'histoire et du récit. Parmi de tels choix narratifs, nous pouvons mentionner les distorsions des rapports déterministes (« Ma période en couveuse »), l'instabilité du décor et du cadre spatio-temporel (« La Malle », « Un accident dans la rue »), la modification immotivée des attributs essentiels des personnages, notamment à travers le motif de la mort et de la résurrection inexplicables (« La Vieille », « Le Père et la fille »), ainsi que les incohérences dans leur communication et leur comportement (« Élisabeth Bam », « Bim ! »), et enfin, l'irruption d'éléments anormaux ou fantastiques dans la narration apparemment vraisemblable (« Des phénomènes et des existences n° 1[47]»). Ces procédés de l'absurde exercent, dans la poétique de Kharms, des fonctions multiples. Tout en déterminant l'évolution formelle de l'œuvre, ils véhiculent efficacement les spéculations cosmologiques de l'auteur, en ce que ces procédés reflètent ses interrogations sur des sujets tels que le vide ou l'hétérogénéité des objets qui composent le monde[48]. Il n'est pas rare de voir, enfin, que les marques de l'absurde assument une fonction mimétique, lorsqu'elles apparaissent comme des hyperbolisations

46. *Id.*

47. Daniil Harms, « Elizaveta Bam » [Élisabeth Bam], « Des phénomènes et des existences n° 1 » [O javlenijax i suščestvovanijax n° 1], « Ma période en couveuse » [Teper' ja rasskažu o tom, kak ja rodilsja], « La malle » [Sunduk], « Bim ! » [Tjuk!], « La Vieille » [Staruxa], in *Id.*, *Œuvres en prose et en vers*…, *op. cit.*, p. 144, 589, 663, 721, 732, 790 ; Daniil Xarms, « Proissestvie na ulice » [Un accident dans la rue], « Otec i doč' » [Le Père et la fille], in *Id.*, *Polnoe sobranie sočinenij. tom 2*…, *op. cit.*, p. 74 et 111.

48. Voir Jean-Philippe Jaccard, « Daniil Kharms in the Context of Russian and European Literature of the Absurd », in Neil Cornwell (éd.), *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd…, op. cit.,* p. 53-55.

de phénomènes sociaux et de comportements réels des individus : elles relèvent alors de la satire.

Or, un arsenal formel comparable est cultivé par les auteurs tels que Mikhaïl Elizarov et Dmitri Gortchev, qui, en choisissant la brièveté formelle, recourent aux ruptures logiques pour souligner la dérégulation des rapports sociaux et moraux entre les individus et représenter une société marquée par la déchéance des valeurs humanistes. L'œuvre de Mikhaïl Elizarov, auteur aussi controversé[49] que distingué par de multiples prix littéraires – dont le Booker russe pour le roman *Le Bibliothécaire* en 2008 – nous semble significative à cet égard. En associant, dans ses romans et nouvelles, le mysticisme éloigné de l'imaginaire chrétien au réalisme extrêmement cru et proche du fait divers, Elizarov s'inscrit dans la lignée du réalisme métaphysique de Iouri Mamleïev. Mais les Obérioutes et les futuristes constituent également une influence majeure, comme Elizarov a pu le souligner[50]. Cette empreinte est notamment perceptible dans le premier recueil de nouvelles d'Elizarov, *Les Ongles* (2001)[51]. À cet égard, on peut relever les ruptures radicales et infondées du cadre spatio-temporel (« La Victime »), le dévoiement de la communication vers le non-sens (« Je n'ai pas mal ! »), l'instabilité des personnages, dont les attributs fondamentaux – tels que le caractère vivant ou mort, l'appartenance à l'espèce

49. Si nous choisissons d'évoquer Mikhaïl Elizarov en raison des liens entre son œuvre et l'héritage des Obérioutes, nous ne pouvons que nous distancier des positionnements politiques ultra-conservateurs de cet auteur, ainsi que de ses textes littéraires qui les reflètent.

50. « Quand j'étais petit, je n'aimais pas lire du tout. Mon père avait une bibliothèque immense, dont je refusais catégoriquement de me servir, ce qui attristait beaucoup mes parents. [...] Tout a changé quand j'avais à peu près seize ans. J'ai échangé chez un bouquiniste deux volumes d'Andersen contre un volume de poèmes de Daniil Kharms. Les Obérioutes étaient pour moi une révélation, j'ai tout de suite commencé à écrire des poèmes. À l'époque j'aimais bien Zabolotski, Vvedenski, Khlebnikov. » Voir l'interview d'Elizarov dans le cadre d'une rencontre avec des lecteurs à Sourgout (Russie) en 2013 : Mar'jana Marxinina, « Mixail Elizarov: ja ne pytajus' manipulirovat' soznaniem čitatelja » [Mikhaïl Elizarov: "Je n'essaie pas de manipuler la conscience du lecteur"], *Vestnik Surgutskogo rajona*, 4 avril 2013. https://vestniksr.ru/news/6161-mihail-elizarov-ja-ne-pytayus-manipulirovat-soznaniem-chitatelja.html (consulté le 30 mai 2022).

51. Mixail Elizarov, *Nogti* [Les Ongles], M., Ad Marginem, 2013 [1e éd. : 2001].

humaine ou l'identité à soi – varient au cours de la narration (« Van Gogh », « Le Pigeon Semen Grigorenko », « L'Humus »)[52]. La structure narrative, dans « Van Gogh », présente des similitudes particulières avec « La Vieille » de Kharms. Dans les deux nouvelles, l'intrigue est une série de ruptures logiques de l'action : la vieille, dans le récit de Kharms, ressuscite plusieurs fois après avoir été assassinée par le narrateur, et la valise qui contient son corps disparaît lorsque le narrateur tente de s'en débarrasser. Dans « Van Gogh[53] », chaque nouvelle étape de la narration est corrélée à la modification de l'identité ou de l'intégrité des héros : l'héroïne principale, Lidotchka, rencontre un inconnu qui lui laisse son oreille ; l'oreille, ensuite, acquiert les caractéristiques d'un animal, réclamant des soins et la nourriture ; l'inconnu revient pour récupérer son oreille et trouve celle-ci sur le point de mourir ; Lidotchka se transforme en une oreille et l'inconnu l'intègre à son corps, en remplaçant l'oreille défunte.

Chez Elizarov, l'apparition de l'élément dérangeant marque fréquemment le début (ou le parachèvement) du délitement des liens rationnels et des relations morales entre les personnages. Dans certaines nouvelles, cette irruption joue une fonction non seulement motrice, mais également métaphorique ou symbolique. L'élément alogique est alors *à l'image de* l'absurdité triviale, et c'est bien pour cette raison qu'il s'y inscrit de manière organique. Ainsi, dans « La Goutte[54] », qui représente une scène de ménage absurde, la distorsion des proportions et des liens déterministes plausibles (le personnage principal est noyé dans le bain par le crachat de sa femme) prolonge une succession d'altercations violentes entre les deux protagonistes. Cet usage symbolique de l'alogisme n'est alors pas sans rappeler les récits satiriques de Kharms, où l'absurde fonctionne comme un procédé de défamiliarisation (*ostranenie*), dont l'apparition irradie les composantes réalistes du récit, en permettant au lecteur de remarquer leur étrangeté originelle[55].

---

52. Respectivement, « Žertva », « Ne bol'no ! », « Van Gog », « Golub' Semën Grigorenko », « Gumus ».

53. *Ibid*, p. 98-101.

54. « Kaplja », *ibid*, p. 63-64.

55. Voir à titre d'exemple Daniil Harms, « Le menuisier Kouchakov » [Stoljar Kušakov] et « Fédia Davydovitch » [Fedja Davydovič], in *Id.*, *Œuvres en prose et en vers, op. cit.,* p. 720 et 742.

C'est ici que l'écriture d'Elizarov se rapproche des miniatures de Dmitri Gortchev, qui, par leur minimalisme fragmentaire et leur dimension absurde, perpétuent également les caractéristiques de la prose de Kharms. La tendance à la brièveté, chez Gortchev, montre la porosité entre la littérature contemporaine et les formes textuelles nées avec la diffusion massive d'Internet : écrivain, illustrateur, il a également été un blogueur de renom. Cette porosité se reflète, en outre, dans les déformations orthographiques[56], utilisées à des fins stylistiques et empruntées au langage de l'Internet russe des années 2000. La majorité des nouvelles et des miniatures de Gortchev ont pour objet la vie citadine et le quotidien contemporain, dont il relève l'incongruité[57]. Cette visée satirique, ainsi que l'usage de la miniature incitent à placer son œuvre dans la filiation de Mikhaïl Zochtchenko. Cependant, nous retrouvons l'écho des récits de Kharms à travers l'usage spécifique que fait Gortchev d'éléments alogiques et fantastiques dans son recueil de nouvelles *La Voie du Jedi* (2012). Dans « La Bague », la disparition magique du héros est présentée comme perturbante seulement parce qu'elle empêche d'accomplir des actes quotidiens dénués de sens :

> Как-то раз одна женщина забыла у одного мужчины на комоде колечко. Мужчина это колечко нашёл и тут же напялил на мизинец : интересно ему было – налезет ли ? Налезло. Только хлоп – и нету мужчины, пропал. Ни рук, ни ног, ни мизинца того, на который надевал колечко. И непонятно : как его теперь снимать, да и снимать тоже нечем. [...] А ведь собирался он всю зиму заклеить окно. Купил даже на базаре специальные полоски, якобы липкие, но они не прилипли ни*** : отвалились и скрючились. Ну и ладно, подумал мужчина, в следующую зиму заклею. Нет ! Обязательно,

56. Par exemple « Бил Гейц » [Bill Gates], « джидай » [Jedi], in Dmitrij Gorčev, *Put' Džidaja* [La Voie du Jedi], M., AST, 2012, p. 14 et 99.

57. L'œuvre de Gortchev est principalement composée de formes prosaïques brèves : citons, parmi d'autres, les recueils *Krasota* [La Beauté], SPb., Gelikon pljus, 2000 ; *Svoloči* [Les Salauds], SPb., Gelikon pljus, 2002, et *Žizn' v kastrjule* [La Vie dans une casserole], SPb., Gelikon pljus, 2006. *La Voie du Jedi* est une anthologie qui reprend les nouvelles les plus connues de Gortchev. Un roman autobiographique, *Žizn' bez Karlo* [La Vie sans Carlo], paraît après la mort de l'écrivain en 2010.

обязательно нужно заклеивать окна. Даже если кажется, что будто бы скоро весна, всё равно нужно[58].

*Il arriva un jour qu'une femme avait oublié, chez un homme, une bague posée sur une commode. L'homme trouva cette bague et la mit aussitôt à l'auriculaire : il était curieux de savoir si elle n'était pas trop étroite. Elle ne l'était pas. Seulement – hop ! – plus d'homme, il disparut. Il n'y avait ni ses mains, ni cet auriculaire sur lequel il avait mis la bague. Difficile de savoir comment l'enlever, et il n'y avait pas, non plus, avec quoi l'enlever. [...] Pourtant il avait hésité, durant tout l'hiver, à isoler sa fenêtre. Il avait même acheté au marché des bandes spéciales, prétendument collantes, or elles n'avaient pas collé du tout, ces fo*tues bandes, mais s'étaient décrochées et enroulées sur elles-mêmes. Tant pis alors, pensa l'homme, j'isolerai les fenêtres l'hiver prochain. Non ! Il faut, il faut absolument isoler les fenêtres. Même si l'on croit que le printemps approche, il faut quand même le faire.*

Tout comme dans certaines nouvelles d'Elizarov et de Kharms, l'événement perturbateur déclenche ici le processus de défamiliarisation vis-à-vis de la réalité triviale où il surgit. L'absurde situationnel sert alors à révéler l'absurde existentiel.

La fragmentation et l'anti-histoire

Alors que les procédés de l'absurde constituent l'un des stylèmes les plus reconnaissables de Kharms, un autre trait marquant de son œuvre est la concision des formes prosaïques, et, plus spécifiquement encore, la fragmentation. Celle-ci se manifeste aussi bien dans la brièveté extrême du texte (le cycle *Incidents*, dont « Anecdotes de la vie de Pouchkine », « Les vieilles qui tombent », « Rencontre ») qu'à travers les ruptures internes du récit (« Cinq narrations inachevées », « Le rêve »)[59]. Si Jean-Philippe Jaccard note la correspondance entre ces choix stylistiques et la conception philosophique du « monde hétérogène » de Kharms[60], l'oscillation entre la miniature et le fragment a également été conceptualisée par Antoine Anemone comme relevant

58. Dmitrij Gorčev, « Kolečko » [La Bague], *Put' Džidaja*, *op. cit.*, p. 96.

59. Daniil Harms, « Les vieilles qui tombent » [Vyvalivajuščiesja staruxi], « Le Rêve » [Son], « Rencontre » [Vstreča], « Anecdotes de la vie de Pouchkine » [Anekdoty iz žizni Puškina], *Cinq narrations inachevées* [Pjat' neokončennyx povestvovanij] in *Id.*, *Œuvres en prose et en vers…, op. cit.,* p. 717, 723, 732, 743 et 765.

60. Jean-Philippe Jaccard, « Daniil Kharms in the Context of Russian and European Literature of the Absurd », art. cit., p. 53.

de *l'anti-histoire*[61]. Il s'agirait d'un type de récits qui ne respectent pas la trame narrative classique de la nouvelle et « [répudient] les conventions stylistiques et génériques du discours littéraire traditionnel[62] ». Ceci est notamment frappant dans les textes tardifs de Kharms qui n'introduisent pas d'éléments alogiques ou extraordinaires, mais déploient une absence provocatrice d'intrigue :

> Человек с глупым лицом съел антрекот, икнул и умер. Официанты вынесли его в коридор, ведущий к кухне, и положили его на пол вдоль стены, прикрыв грязной скатертью[63].
>
> *Un homme au visage sot mangea une entrecôte, hoqueta et mourut. Les serveurs le portèrent dans un couloir qui menait à la cuisine et le déposèrent sur le sol près du mur, l'ayant couvert d'une nappe sale.*

Or, si la miniature et le fragment constituent l'une des orientations de la prose contemporaine russe, comme nous pouvons l'observer à l'exemple des œuvres de Dmitri Gortchev et d'Evguéni Babouchkine, c'est que ces formes permettent aux auteurs contemporains de repenser les logiques narratives classiques. Ainsi, alors que *La Bible des pauvres*[64] (2017) d'Evguéni Babouchkine se démarque déjà par l'hybridité générique, en ce qu'elle combine la fiction teintée par le fantastique avec une réflexion polémique sur les événements politiques récents ou actuels, le choix des formes brèves indique également le refus de construire une narration totalisante. La fragmentation, chez Babouchkine, est un outil formel qui souligne à la fois l'absence de liens historiques entre les événements politiques (dans la section « Les Apocryphes ») et l'impossibilité de la représentation synthétique de la société (dans la section « Le Nouveau Testament »). Cette dernière dimension est notamment visible dans le cycle

61. Anthony Anemone, « The Anti-World of Daniil Harms… », art. cit., p. 81.
62. « As several critics have pointed out, many of Harms's stories are characterised by a deliberate and thoroughgoing repudiation of the generic and stylistic conventions of traditional literary discourse », *ibid.*, p. 78.
63. Daniil Xarms, « Čelovek s glupym licom… » [Un homme au visage sot…] (milieu des années 1930), in *Id.*, *Polnoe sobranie sočinenij. t. 2, op. cit.,* p. 71.
64. Evgenij Babuškin, *Biblija bednyx*, M., AST, 2017.

« L'abécédaire de la métropole », où la narration est remplacée par une énumération alphabétique :

> Е. Еще. Егор купил метлу, совок и бритву для прыщавых щек. Чистил все вокруг, скреб, царапал, стирал, как мог, украшал среду, подозревая, что все-таки он не на «Е», а на «А». То есть в аду. [...]
>
> Зоб. А Зинаида пила из-под крана, и вырос зоб. Ела с пола, и выросло. Вот это самое выросло. Зоб. Огромный зоб. Брали врачи и прятали деньги, хихикали и не давали надежд – это был какой-то самый-самый злостный зоб[65].

> *I. Igor a acheté un balai, une pelle et un rasoir pour ses joues boutonneuses. Il nettoyait tout autour de lui, égratignait, grattait de son mieux, agrémentait son environnement, ayant le soupçon qu'il ne se trouvait tout de même pas à la lettre « I », mais à la lettre « E ». C'est-à-dire, dans l'Enfer. [...]*
>
> *Le Goître. Comme Zinaida buvait l'eau du robinet, un goître a poussé. Elle mangeait ce qui était tombé par terre, et voici que ça a poussé. C'est cela même qui a poussé. Un goître. Un énorme goître. Les médecins prenaient l'argent et le cachaient, gloussaient et ne donnaient pas d'espoirs – c'était vraiment un goître très-très vilain.*

Le minimalisme narratif est également très caractéristique de la prose de Gortchev. Si l'auteur, tout au long de son évolution littéraire, a exploré le genre du conte et de l'anecdote [*bajka*], une part importante de son œuvre est constituée par les miniatures, où l'intrigue est remplacée par une situation ou une observation, brièvement exposées et commentées :

> На углу двух улиц лежал мёртвый человек. Этого человека никто не убил, он просто так шёл, шёл, да и умер. Глаза у человека были открытые, а рядом с ним стояли три Ангела Смерти и один звонил по мобильному на Небо.
>
> Ангелы Смерти – это не какие-то тайные агенты, которые прячутся среди нас, нет. Любой из нас, когда прямо перед нами умрёт человек, становится Ангелом Смерти, и тогда мы обязаны достать мобильный телефон, если он есть, конечно, и позвонить на

65. Evgenij Babuškin, « Azbuka bol'šogo goroda », *Biblija bednyx*, *op. cit.*, p. 41-42.

Небо. Номер Неба очень простой: «000». Но если просто так без дела позвонить, то не ответят, конечно[66].

À l'intersection entre deux rues gisait un homme mort. Personne n'avait tué cet homme, il marchait juste comme ça, il marchait et puis il est mort. Les yeux de l'homme étaient ouverts, et près de lui se tenaient trois Anges de la Mort, dont l'un téléphonait au Ciel depuis son portable.

Les Anges de la Mort ne sont pas des je ne sais quels agents secrets qui se dissimuleraient parmi nous. Pas du tout. Chacun devient un Ange de la Mort lorsqu'un homme meurt juste devant ses yeux, et alors il a l'obligation de sortir le téléphone portable, s'il en dispose, bien sûr, et de téléphoner au Ciel. Le numéro du Ciel est très simple : "000". Mais si l'on appelle juste comme ça, sans raison, personne ne répondra, bien sûr.

Notons que la voix narratoriale, chez Gortchev, se rapproche fréquemment du style protocolaire de Kharms : si le narrateur peut manifester sa présence par les marqueurs émotionnels ou auto-référentiels, sa fonction consiste souvent à énumérer les actions ou constater un fait, sans donner de commentaires évaluatifs[67]. Le décalage entre le caractère neutre de l'énonciation et l'anormalité de ce qui est énoncé – autre trait récurrent de la narration kharmsienne[68] – est également fréquent, ce qui apparaît, dans l'œuvre de Gortchev, tantôt comme un procédé purement comique, tantôt comme un signe de distanciation ironique[69].

C'est donc aussi dans la nouvelle et dans la miniature absurde que l'on peut, aujourd'hui, percevoir l'écho formel de l'œuvre de Kharms.

66. Dmitrij Gorčev, « Telefon na nebo » [Le numéro pour joindre le Ciel], in *Id.*, *Put' Džidaja*, *op. cit.*, p. 61.

67. Voir, par exemple, les miniatures « Grib » [Le Champignon] et « Ljaguška » [La Grenouille], *ibid*, p. 70 et 57.

68. Daniil Harms, « Les Vieilles qui tombent [Vyvalivajuščiesja staruxi] », in *Id.*, *Incidents*, *Œuvres en prose et en vers*…, *op. cit.*, p. 717, « Par excès de curiosité une vieille bascula par la fenêtre, tomba et s'écrasa. / Une autre vieille se pencha par la fenêtre, se mit à regarder celle qui s'était écrasée, mais son excès de curiosité la fit elle aussi basculer par la fenêtre, elle tomba et s'écrasa. / Puis une troisième vieille bascula par la fenêtre, puis une quatrième, puis une cinquième. / Quand la sixième vieille eut basculé, j'en eus assez de les regarder et je m'en allai au marché Maltsevski où, dit-on, on avait offert un châle tricoté à un aveugle ».

69. Voir Dmitrij Gorčev, « Konclager' » [Le camp de concentration] et « Park lesotexničeskoj akademii » [Le Parc de l'académie techno-forestière], in *Id.*, *Put' Džidaja, op. cit*, p. 13 et 55.

Notons, cependant, que si Gortchev et Babouchkine ont chacun cherché à commenter les propositions avant-gardistes des Obérioutes[70], les deux auteurs octroient aux avant-gardistes une appréciation modérée[71]. Cette mise à distance de l'avant-garde – qui n'est guère étonnante pour les écrivains dont le travail est, somme toute, assez éloigné de la littérature expérimentale – montre que l'héritage obérioutien se fond désormais dans un corpus littéraire classique, constituant un arrière-plan culturel nécessaire pour les auteurs de la nouvelle génération. Néanmoins, il n'est pas exclu que les Obérioutes puissent exercer une influence plus directe encore sur les écrivains contemporains dont le travail échappe à notre connaissance, dans la mesure où les divers processus d'appropriation des avancées philosophiques et formelles des avant-gardes sont toujours en cours dans la littérature russe actuelle.

L'ampleur de l'influence obérioutienne sur la littérature russe – et celle d'autres pays – reste encore à mesurer. Si nous avons laissé de côté la question de l'importance des *Colonnes* pour la poésie postérieure ou des *Travaux et des jours de Svistonov* pour le roman expérimental, ainsi que celle des répercussions d'*Élisabeth Bam* et du *Sapin de Noël chez les Ivanov* sur le théâtre, c'est que ces sujets méritent d'être explorés dans une étude plus large. Les innovations formelles des Obérioutes, leur statut dénué de toute compromission avec le pouvoir durant la

70. Voir l'interview de Gortchev pour *Russkij žurnal* [Le Magazine russe], 11 juillet 2003 : « [Evgueni Maïzel] – Quel est votre rapport au modernisme, à Kafka, Proust, Joyce, à l'absurdisme, aux Obérioutes ? [Dmitri Gortchev] – J'ai essayé de les lire tous les trois [*i.e.* Kafka, Proust, Joyce], mais ce n'est pas mon domaine. De même pour les absurdistes et les Obérioutes. J'aime Harms, mais surtout pas *Élisabeth Bam* et ses vers obérioutiens idiots ». Evgenij Majzel', « Živoj žurnal slovami pisatelej, vypusk 5. Dmitrij Gorčev, vsenarodno ljubimyj mizantrop » [Le *Jivoï Journal* raconté par ses auteurs, numéro 5. Dmitri Gortchev, le misanthrope préféré du peuple], *Russkij žurnal*, 11 juillet 2003. http://old.russ.ru/krug/20030711_dg.html (consulté le 30 mai 2022).

71. Dans l'une des notes de son site personnel, Babouchkine commente ainsi la *Déclaration de l'Obériou* (1928) : « Le manifeste de l'Obériou est étonnamment timide [...] Mais il y a plus de sens dans chacune de ces lignes que dans le clapotement des gifles futuristes », Evgenij Babuškin, « U Oberiutov udivitel'no robkij manifest… [Le manifeste des Obérioutes est étonnamment timide…] », 15 juin 2007, https://babushkin-ru.livejournal.com/3890.html (consulté le 30 mai 2022).

période soviétique, ainsi que la complexité de leurs positionnements théoriques et philosophiques, en font des auteurs dont l'héritage pourrait être d'une longévité particulière. L'œuvre de Daniil Kharms, charnière en ce qu'elle clôt la période moderniste, est tantôt vue comme le *nec plus ultra* de l'avant-gardisme, puisqu'elle préfigure la littérature de l'absurde occidentale et déconstruit radicalement les codes de la littérature russe classique, tantôt comme le dépassement même des ambitions révolutionnaires des avant-gardes. La diversité générique des écrits de Kharms place son corpus à l'intersection de trois genres littéraires : la poésie, le théâtre, et la forme prosaïque brève. C'est peut-être grâce à cette richesse esthétique et générique que des auteurs aussi divers que Vladimir Ouflïand, Mikhaïl Elizarov et Dmitri Gortchev ont pu se référer à Kharms et prolonger, dans leurs œuvres, ses acquis.

EA 1337 Configurations littéraires
Université de Strasbourg