

DANS LA MÊME COLLECTION

Traduction André Markowicz

NICOLAÏ ERDMAN
Le Suicidé

EVGUÉNI SCHWARTZ
Le Roi nu

WILLIAM SHAKESPEARE
La Lamentable Tragédie de Titus Andronicus

La Vie et la Mort du roi Richard II

La Tempête

La Vie de Timon d'Athènes

ALEXANDRE OSTROVSKI
L'Orage

*Traduction André Markowicz
et Françoise Morvan*

WILLIAM SHAKESPEARE
Le Songe d'une nuit d'été

ANTON TCHEKHOV
Le Moine noir

Platonov

ALEXANDRE VVÉDENSKI

Un sapin chez les Ivanov

et autres pièces

*Traduit du russe par
André Markowicz*

*Préface
Michaël Meylac*

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

SOMMAIRE

Préface de Michaël Meylac	7
Kouprianov et Natacha	27
Une certaine quantité de conversations	39
Un sapin chez les Ivanov	81

Titre original
Iolka ou Ivanovykh

© 2008, ÉDITIONS LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-

ALEXANDRE VVÉDENSKI,
POÈTE DU GROUPE « OBÉRIOU »

Voici quarante ans, quand j'ai découvert, plus ou moins fortuitement, les archives de Vvédenski et de Kharms – poètes du groupe Obériou (« Union de l'art réel ») qu'ils avaient fondé en 1928 –, leur œuvre, peu connue de leur vivant, était totalement oubliée. Leurs archives, dans un secret total, avaient été gardées par un ami de ces poètes, le philosophe Iakov Drouskine, échappé par miracle aux purges staliniennes. De leur vivant, ils n'avaient réussi à publier que deux poèmes et à organiser quelques soirées théâtralisées. Dès la fin de l'année 1931, on les avait arrêtés pour « idées monarchiques » et « sabotage dans le domaine de la littérature pour enfants », domaine dans lequel ils gagnaient leur vie. À cela s'ajoutait l'accusation selon laquelle leurs poèmes « zaoum », incompréhensibles à leurs bourreaux incultes, auraient pu être un moyen de « codage d'une agitation et d'une propagande antisoviétiques ». Les poètes avaient été exilés en province. À leur retour d'exil, abandonnant tout espoir de reconnaissance publique, restreignant leurs relations à un cercle étroit de compagnons de pensée, ils continuent d'écrire, comme on le dit en russe, « pour le tiroir ». Pourtant, au début de la Seconde Guerre mondiale, on les arrête à nouveau, sur la même accusation d'« agitation » et de

« propagande », mais, cette fois, « défaitiste », accusation tout aussi standard et farfelue, et, dès la première année, ils disparaissent en prison.

Dans un Léninegrad encerclé par les Allemands, Drouskine, déjà épuisé par la faim, récupère les papiers de Kharms dans son appartement déserté. Il découvre parmi eux une trentaine d'œuvres de Vvédenski – guère plus du quart de ce qu'il avait écrit. Il y trouve également une cinquantaine de carnets de Kharms contenant des renseignements inestimables qui ont permis de reconstruire l'histoire de tout leur mouvement littéraire.

Malgré le dégel khrouchtévien, ni la poésie absurdiste des obérioutes qui n'entrait en aucune façon dans la doctrine du réalisme socialiste, ni la philosophie de Drouskine, qui n'avait rien de commun avec le marxisme-léninisme, ne furent traitées différemment par le pouvoir, et la censure, toute-puissante, restait la même que celle des années de « l'édification du socialisme dans un seul pays ». Il m'a fallu publier les premières éditions des poètes obérioutes à l'étranger : Kharms en Allemagne, Vvédenski aux U.S.A. Leur publication dans leur pays, la Russie, n'est devenue possible qu'au début de la perestroïka.

Alexandre Vvédenski naît à Saint-Pétersbourg en 1904. Adolescent, il se passionne pour la poésie symboliste, envoie des poèmes à Alexandre Blok. Pourtant, dès le début des années vingt, il se tourne déjà vers le futurisme russe, la poésie du classique de ce mouvement, Vélimir Khlebnikov, mort en 1922, celle d'Alexéï Khrouchtchenytch, encore bien vivant, et enfin d'Igor Terentiev, l'un des poètes « zaoum » les plus radicaux,

célèbre par sa mise en scène avant-gardiste du *Revizor* de Gogol à Léninegrad en 1926. Avec Kharms, dont il fait la connaissance en 1925, Vvédenski participe aux activités d'un groupe de poètes « zaoum », à l'intérieur duquel, au demeurant, ils forment un cercle à part qu'ils baptisent les « tchinari¹ », mot étymologiquement lié au mot « poésie », et qu'ils utilisent avant de recourir à celui d'Obériou ; il n'est d'aucun usage pour les années 30. À partir de ce moment, leur intérêt se concentre sur des expérimentations, cette fois non plus avec les phonèmes, mais avec les sens, la signification des mots et des images, qu'ils juxtaposent dans des combinaisons inhabituelles. En même temps, les deux poètes collaborent avec tous les artistes dits « de gauche » qui vivent alors à Léninegrad et font la gloire de l'avant-garde artistique de la Russie – Kazimir Malévitch, Pavel Filonov, Vladimir Tatline, Mikhaïl Matiouchine et leurs disciples. En 1926, Malévitch, qui dirige l'Institut de culture artistique, fournit au groupe (qui compte, outre Vvédenski et Kharms quelques autres poètes), la grande salle de l'Institut pour les répétitions d'une pièce qu'ils composent à partir de leurs œuvres. Pourtant, dès la fin de l'année, l'Institut est fermé, et la mise en scène du *Radix* (tel était le nom du théâtre) ne sera jamais menée à son terme.

Fin 1927, le groupe, toujours composé des mêmes membres, reçoit, cette fois sous le nom d'Obériou, un statut officiel auprès de la Maison de la presse, où se déroule leur soirée la plus célèbre – « Trois heures de

1. La racine slave *tchin* (littéralement, « le rang ») est étymologiquement liée au grec *poïein*.

gauche ». Pendant la première partie, les poètes lisent leurs vers ; dans la deuxième, ils jouent la pièce de Kharms *Élizavéta Bam*, pièce qui met en scène une jeune fille accusée d'un crime qu'elle n'a pas commis. Le ressort de l'action tient sur le délire et la bouffonnerie, mais, à la fin, les bourreaux viennent chercher l'héroïne et l'emmènent. Cette pièce peut être ainsi mise en parallèle avec certaines œuvres-clé de la littérature du xx^e siècle comme *le Procès* de Kafka (publié trois ans auparavant, mais que Kharms ne connaissait évidemment pas) et *L'Invitation au supplice* de Nabokov (roman publié à Paris quelques années plus tard), et ouvre sur Dada, avec son goût pour le guignol, ainsi que sur le théâtre de l'absurde, bien postérieur, avec l'œuvre dramatique de Ionesco et celle de Beckett.

Nabokov, justement, faisait remarquer qu'être de gauche en politique n'implique pas forcément qu'on favorise l'art de gauche – au contraire, l'establishment communiste qui s'affirme au cours des années vingt se caractérise par des goûts on ne peut plus petit-bourgeois, qu'il impose agressivement à l'art et à la littérature supportés uniquement en tant qu'objets de propagande. Les obérioutes sont tolérés jusqu'en 1930, l'année de la « grande rupture » stalinienne. En 1931, comme nous l'avons dit, ils sont arrêtés et exilés, puis, en 1941, arrêtés une seconde fois, anéantis physiquement.

Dans ses œuvres, Vvédenski tend à créer un monde sémantique qui ne correspond pas à celui de la conscience quotidienne, conscience qu'il soumet à une critique radicale. Comme la conscience ne s'exprime pas seulement à travers la langue, mais est elle-même déterminée

par elle, l'objet principal de cette critique, qui produit un effet d'absurde, réside dans la langue en tant que telle. Par exemple, des réponses absurdes à des questions tout aussi absurdes, voire des questions apparemment sensées, semblent mettre en doute la possibilité même d'une quelconque explication raisonnée du monde. Dans *Un sapin chez les Ivanov*, en réponse à la demande du chien Véra de lui « expliquer tout », le petit garçon Pétia Pérov, quoiqu'il ne soit âgé que d'un an, mais qui, jusqu'alors a parlé une langue tout à fait raisonnable, « retombe en enfance » et commence à balbutier d'une façon incohérente. Pourtant, la force poétique des textes de Vvédenski est telle que l'absurde est ressenti non comme une rupture dans les liens sémantiques mais un moyen de fixation d'un sens nouveau, plus profond et plus précis. Vvédenski considérait qu'il avait dans son œuvre « conduit une critique poétique de la raison plus fondée que l'autre, qui est abstraite » (c'est-à-dire la critique philosophique de Kant, lequel, d'ailleurs est un personnage dans une de ses œuvres). Il disait que ce qui l'intéressait par-dessus tout dans l'art, c'était *le temps*, *la mort* et *Dieu*. Sur le temps, catégorie kantienne fondamentale de la « raison pure », il écrivait dans l'une de ses rares œuvres « théoriques » :

Toute personne qui, un tant soit peu, n'a pas compris le temps, et seul *celui qui ne l'a pas compris sera capable de le comprendre un peu*, doit cesser par là même de comprendre tout ce qui existe. Notre langue et notre logique humaines ne correspondent au temps dans aucune de ses définitions, qu'elles soient élémentaires ou complexes. Notre logique et notre langue glissent sur la surface du temps.

Pour Vvédenski, à la différence des verbes, doués de la catégorie grammaticale du temps, les objets sont éphémères et n'ont pas d'existence propre. Mais les verbes eux aussi, qui ressemblent « à quelque chose qui existe réellement », « achèvent leur existence sous nos yeux. Dans l'art, le sujet et l'action disparaissent. Les actions qui existent dans mes poèmes sont illogiques et inutiles, on ne peut plus les qualifier d'actions. Nous disions avant d'un homme qui mettait son chapeau et sortait dans la rue : il sortit dans la rue. Cela était absurde. Le mot *sortit* est incompréhensible. À présent, c'est : il a mis son chapeau, l'aube s'est levée et le ciel (bleu foncé) a pris son envol comme un aigle ». Le seul événement réel pour Vvédenski est la mort, qui signifie un arrêt du temps :

Ce qui s'accomplit réellement, c'est la mort. Tout le reste n'est même pas en train de s'accomplir. C'est un ombilic, c'est l'ombre d'une feuille, c'est ce qui glisse à la surface.

Peu avant de rédiger ces notes, Vvédenski écrit la première des œuvres qui entrent dans ce livre – le poème dialogique *Kouprianov et Natacha*, où le thème anti-érotique s'exprime de la façon la plus pleine et la plus conséquente. Nous avons déjà cité la déclaration décisive du poète, sur les trois thèmes uniques qui l'intéressaient dans l'art – le temps, la mort et Dieu. Dans *Kouprianov et Natacha*, ces thèmes fondateurs de son œuvre paraissent comme *sub specie cupiditatis*.

Dans *Kouprianov*, tout en poursuivant sa recherche poétique de l'expression, Vvédenski dirige aussi sa

critique sur les mécanismes de la conscience qui ne s'expriment pas uniquement par le langage, mais par l'éros qui fait le thème majeur de l'œuvre. L'éros aveugle, comme forme du désir de possession la plus puissante, tout en étant adressé vers une personne, est non seulement impersonnel – Kouprianov mélange au début les prénoms de « sa chère femme Natacha », l'appelant « Sonia » et « Maroussia » – mais il ramène les héros au royaume de la nature, les assimilant, selon les mots de Kouprianov, à des « broquets », et transformant au bout du compte, d'après une métamorphose bien connue dans le folklore, en arbre Natacha qui se plaint que « l'amour des pierres [n'ait] pas eu lieu », alors qu'il dissout entièrement Kouprianov dans le « plaisir solitaire » de la nature.

S'identifiant avec le désir, la conscience se soumet à lui en engendrant le temps et en tombant, du coup, sous sa dépendance. Le motif du temps n'est pas seulement explicite dans l'œuvre ; il est bien présent au niveau du sujet (le *strip-tease* graduel et le rhabillage tout aussi monotone des héros) et dans la langue même : la dominance du présent et de l'imparfait accentuant la concentration sur le déploiement dans le temps, jusqu'à la transformation – là encore non définitive (« un long sommeil va commencer pour eux ») – de Natacha :

Observe, imbécile, observe, assassin,
c'est la terminaison de mes deux seins.
Ils disparaissent, ils dérivent, ils s'en vont (...)

Dans cet état infernal (Kouprianov dit deux fois : « peut-être sommes-nous des diables ? ») d'un infini absurde, rien n'est définitif – même la mort. « Le temps