

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (1999)

Heft: 29: Ordo inversus

Artikel: Ordo inversus chez Daniil Harms : à la recherche de l'ordre perdu

Autor: Dobritsyn, Andrei A.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006552>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Andrei A. Dobritsyn

Ordo inversus chez Daniil Harms

A la recherche de l'ordre perdu

La catégorie de l'ordre tient une place très importante dans l'oeuvre de Harms. Dans leur programme poétique, les *Obèrioutes* (et les *tchinari*) envisageaient la destruction de l'ordre logique habituel et inerte. Harms et ses amis tendaient au "nonsense" radical et ne recouraient que rarement au simple renversement de toute la chaîne des relations causales et logiques. Mais ils utilisaient régulièrement le procédé de renversement et de transformation ponctuels d'un ordre qui s'avère réversible. On pourrait citer de nombreuses oeuvres où Harms arrive à des effets comiques en répétant de manière insistante les phrases les plus ordinaires (Jaccard 1985, 279). Une proposition est répétée avec de légers changements comme un thème musical qui varie. Les variations sont souvent d'ordre syntaxique, en sorte que les rôles permutent: ce qui était sujet devient objet et inversement, ce qui était agent, patient etc. Ainsi en est-il dans le début du récit "Le Rêve":

Kalouguine s'endormit et fit un rêve: il est assis dans des buissons, et près des buissons passe un milicien.

Kalouguine se réveilla, se gratta la bouche et se rendormit, et de nouveau il fit un rêve: il passe près de buissons, et dans ces buissons, il y a un milicien caché.

Kalouguine se réveilla, se glissa un journal sous la tête, pour éviter de baver sur l'oreiller, se rendormit et fit de nouveau un rêve: il est assis dans des buissons et près de ces buissons passe un milicien.

Kalouguine se réveilla, changea le journal, s'étendit et se rendormit. Une fois endormi, il fit de nouveau un rêve: il passe près de buissons, et dans ces buissons, il y a un milicien assis.

Alors Kalouguine se réveilla et décida de ne plus dormir, mais il s'endormit instantanément et fit un rêve: il est assis derrière un milicien et près d'eux passent des buissons. (Trad. J.-Ph. Jaccard; Harms 1993, 126)

L'ensemble résultant de ces phrases peut être considéré comme le fragment d'une sorte de "paradigme syntactico-sémantique"¹. S'il n'existe qu'un seul ordre "normal", on peut trouver beaucoup de façons de le varier ou de le renverser. L'assortiment des phrases ordonnées de manière différente fournit le paradigme. Si on compose un texte en assemblant des éléments paradigmatiques différents (certains éléments pouvant se répéter sans modifications), on établit automatiquement des relations syntagmatiques qui ne sont ni logiques ni causales mais qui les remplacent. C'est ainsi que fonctionne un des mécanismes qui engendre le "nonsense" et l'absurde. Ce mécanisme paradigmatique peut être considéré d'ailleurs comme un cas particulier d'un principe de composition plus général: il consiste en la succession de situations qui se rapprochent par certains aspects et diffèrent par d'autres. On peut interpréter cet ensemble des modifications d'une seule situation comme l'énumération, le déploiement d'un "paradigme situationnel".

Remarquons que le déploiement du paradigme présente un caractère automatique et mécanique. H. Bergson disait que le comique provient du mécanique qui se manifeste dans la vie organique et naturelle. Il semble que Harms ait lu Bergson car des livres du philosophe français (et, parmi eux, *Le rire*) sont mentionnés dans le carnet de Harms.

Dans l'exemple du "Rêve", il est possible de relever trois motifs: a) Kalouguine s'endort et rêve; b) le contenu du rêve; c) Kalouguine se réveille et fait quelque chose. Le premier motif ne subit aucune variation; au fur et à mesure que le deuxième motif (c.-à-d. le rêve lui-même) se répète, les personnages échangent leur rôle et, de ce fait, l'ordre et la fonction grammaticale des mots varie à l'intérieur de la phrase. Quant au troisième motif, chacune de ces réalisations s'accompagne d'une nouvelle action de Kalouguine. Les positions des

1 Voir l'article de M. I. Shapir (1995, 25-27) qui développe une théorie générale du vers fondée sur l'idée du paradigme déployé et présent *in actu* dans un poème, et qui interprète de ce point de vue certaines poésies de Harms. L'idée que le déploiement d'un paradigme puisse être un principe constructif des poèmes harmsiens a été exprimée pour la première fois par F. Uspenski et E. Babaeva (1992, 130-133).

personnages et des objets deviennent ainsi interchangeables, les personnages eux-mêmes semblent être remplaçables l'un par l'autre. Cette réversibilité de l'ordre dans le monde imaginaire du rêve mène à la fin catastrophique de la vie réelle de Kalouguine:

Kalouguine poussa un cri et s'agita dans son lit, mais il ne pouvait déjà plus se réveiller.

Kalouguine dormit quatre jours et quatre nuits de suite et se réveilla le cinquième jour si maigre qu'il fallut lui attacher les bottes aux jambes avec une ficelle afin qu'il ne les perde pas.

A la boulangerie où Kalouguine achetait d'habitude son pain de froment, on ne le reconnut pas et on lui refila du demi-seigle.

Quant à la commission sanitaire, après avoir vu Kalouguine au cours de sa tournée des appartements, elle le déclara antisanitaire et inutilisable, et ordonna au comité des locataires de le jeter avec les ordures.

On plia Kalouguine en deux et on le jeta comme une ordure. (*Ibid.*)

Le rêve s'avère donc prophétique: Kalouguine perd d'abord sa position dans la hiérarchie sociale, il perd ensuite sa position dans la hiérarchie cosmique. Il se trouve exclu du monde des êtres animés, et même en tant que chose inanimée, il occupe une place subalterne: on le jette dehors comme une ordure.

Un autre exemple montre que non seulement les situations, mais aussi les formes logiques habituelles du jugement peuvent être déployées. Dans ce cas les mêmes termes sont répétés, mais ils permutent ou se substituent les uns aux autres à l'intérieur des propositions logiques qui se complexifient:

Ceci est Ceci.

Cela est cela.

Ceci n'est pas cela.

Ceci n'est pas pas ceci.

Le reste est soit ceci soit pas ceci.

Tout est soit cela soit pas cela.

Ce qui n'est ni cela, ni ceci, n'est ni ceci, ni cela.

Ce qui est ceci et cela, est aussi Soi-même pour soi.

Qui est Soi-même pour soi peut être cela, mais pas ceci, ou ceci et pas cela.

Ceci est parti pour cela et cela est parti pour ceci. Nous disons Dieu a soufflé.

Ceci est parti pour ceci et cela est parti pour cela et nous n'avons pas d'où sortir
ni où partir.

("Pasmaintenant", c'est nous qui traduisons)

On voit que les variations peuvent s'enrichir de nouveaux motifs. Ici, des motifs religieux et métaphysiques s'insèrent dans la succession des formules logiques en contraste avec la rigueur du déploiement paradigmatique. Je voudrais souligner la différence entre le procédé employé par Harms et la simple répétitivité qu'on retrouve souvent dans les genres comiques (les mazarinades, etc.). Les exemples cités rappellent les passages de Rabelais comme "Les uns mouraient sans parler, les autres parlaient sans mourir, les uns mouraient en parlant, les autres parlaient en mourant"; ce type d'inversion a été repris par certains auteurs du burlesque, par exemple par J. Loret: "L'une bredouïlloit en parlant, // L'autre parloit en bredouillant" (Bar 1960, 363). Mais le procédé harmsien ne consiste pas à inverser la phrase une seule fois pour en tirer un effet comique, mais d'épuiser la quasi-totalité des variantes.

Passons maintenant à un texte de Harms où l'ordre inversé est thématisé et apparaît dans sa forme pure et archétypique:

Les cieux vont s'enrouler
comme un rouleau et tomber sur
la terre, la terre et l'eau
vont s'envoler vers le ciel;
le monde entier se tournera
sens dessus dessous.
Quand tu verras tout ça
s'ouvrira et s'épanouira
la fleur dans ta poitrine
Je dis: c'est la fin
du vieux monde², parce que j'ai
vu le nouveau monde.

Je suis O, je suis SIR, je suis IS
Je suis triple, apprends-moi
à lire. Nous disons
Voilà, c'est moi
Je
t'offre la clef
pour que tu
dise
Je

2 Ou "la nouvelle lumière", vu que le mot russe *svet* est polysémique.

Ensuite le texte dit que pour trouver la fleur "intérieure" et voir la nouvelle lumière (et/ou le nouveau monde), il est nécessaire de trouver *la clef*. La clef, c'est la fleur mythique de la fougère, on pourrait dire la fleur folklorique si les légendes populaires n'étaient pas parvenues à Harms par l'intermédiaire de Gogol. Mais Harms transforme la légende: selon lui, la fleur de la fougère se trouve sous un arbre qui pousse "les jambes en l'air" (ou plutôt les racines en l'air). Cela signifie que dans le monde renversé, l'arbre en question se tient debout d'une façon normale. Puisque le personnage ne peut pas trouver un tel arbre, il doit, pour obtenir la vision correcte de l'univers, se retourner lui-même les jambes en l'air:

[...] attache
un bout de la ficelle à une branche
et l'autre bout à sa
jambe. Ensuite saute de l'arbre
et tu resteras suspendu les jambes
en l'air, et tu verras
que l'arbre se dresse les jambes en l'air.

("Les cioux vont s'enrouler...", c'est nous qui traduisons)

On voit que la fleur (donc la plante) est considérée comme la clef de la nouvelle vision du monde. Quant à l'arbre retourné (autre plante), il symbolise le renversement apocalyptique du monde.

Comme on le voit bien sur le fac-similé de l'autographe (fig. 1, publié dans Harms 1988, 129), le texte est situé autour du dessin qui reproduit l'image renversée de la carte de Tarot "Le Pendu" (ce fait est indiqué par Gerasimova et Nikitaev, 1991). Cette carte signifie en particulier le point de revirement, le tournant, la découverte d'un nouveau point de vue. Chose bizarre, le dessin de Harms coïncide en détail avec la carte, conçue par Crowley et Harris à la fin des années 30 (fig. 2). On y voit la même croix-ankh (dont la forme rappelle *la clef*), la même position des bras (sur la plupart des cartes, les bras du pendu sont attachés derrière le dos et parfois ils tiennent des sacs avec de l'or). Aussi faut-il noter que dans les cartes de Tarot, conçues par Court de Gébelin – le père du Tarot symbolique, on voit un "Pendu" qui n'est pas pendu mais qui se tient debout, bien qu'il soit attaché par la jambe, c'est-à-dire en position renversée (fig. 3). Remarquons encore

Ноябрь 1931 года



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

que la lettre russe Я (prononcer *ia*), qui est aussi un mot signifiant *Je* (= *Moi*), se trouve juste en face de la croix-ankh et évoque, par sa forme, une clef. Ainsi la clef de la vie (aussi bien que la fleur-clef, dessinée au-dessous de l'ankh) est graphiquement identifiée au *Je*.

Dans la poétique et la philosophie des *tchinari*, l'arbre joue toujours un rôle important et il est avant tout lié avec leur conception du temps. Dans leur système du monde, "le moment" est opposé au temps: "le moment" (= "le début de l'événement, dont la fin est inconnue", selon Drouskin 1993, 91) contient en soi un monde infini (il peut même contenir un autre moment), tandis que le temps représente le continu qui remplit le vide entre les différents "moments". Vvedenski a expliqué une fois pourquoi il ne supportait pas d'aller chez le dentiste: quand on vous arrache la dent, il se passe quelque chose d'irréparable, donc la vie se divise en deux parties; or, selon Vvedenski, l'ensemble de la vie ne peut constituer qu'un seul "moment" indivisible. Paradoxalement, l'indivisibilité n'implique pas le caractère élémentaire (atomique) des "moments". En 1934 Lipavski

expliquait à Vvedenski: “Le moment peut être de n’importe quelle grandeur. Et, vraiment, ils [les moments] sont de toutes grandeurs, grands et petits, et les uns sont inclus dans les autres”; “Le jour, c’est un moment [qui est] grand”, a conclu Vvedenski (Lipavski 1993, 44). Les “moments” sont souvent comparés à des arbres. Lipavski dit que, pour les plantes, tout se passe “en un seul moment infini”; un personnage de Vvedenski pense que les arbres sont des minutes. L’arbre est considéré comme l’incarnation, l’image matérielle de ce “moment” individuel qui porte en soi l’immobilité et l’infini (cf. Lipavski 1993, 79). Cela dit, les arbres dans leur ensemble (aussi bien que les moments) se caractérisent par l’absence d’ordre, parce qu’il est impossible de soumettre à quelque ordre que ce soit l’ensemble des univers infinis. En outre, d’après les petits traités et fragments philosophiques de Harms, chaque nombre, comme l’arbre, contient en soi le monde infini, c’est pourquoi les nombres devraient être étudiés comme des individus (“en soi”) et non pas comme les éléments d’un ensemble ordonné. Ainsi les nombres sont pareils aux arbres et aux “moments” (cf. Proclus, *Elementa Theologica*, §§ 113-159, où les nombres sont comparés aux dieux). Le récit “Le tombement” [*sic*] explique parfaitement comment un moment peut en contenir un autre:

Deux hommes sont tombés d’un toit. Ils sont tombés tous les deux du toit d’une maison de quatre étages, un immeuble moderne. Une école, je crois. Ils sont descendus en position assise le long du toit jusqu’à l’extrême bord et là, ils ont commencé à tomber.

Ida Markovna fut la première à remarquer leur chute. Elle était à la fenêtre dans l’immeuble d’en face et se mouchait dans un verre. Et soudain elle vit que quelqu’un commençait à tomber du toit de l’immeuble d’en face. En regardant bien, Ida Markovna remarqua qu’ils étaient carrément deux à tomber en même temps. Complètement désorientée, Ida Markovna arracha sa chemise de nuit, à l’aide de laquelle elle se mit à frotter le plus vite possible les vitres embuées, afin de mieux discerner qui pouvait bien tomber du toit. Ayant toutefois réalisé que ceux qui tombaient, de leur côté, pouvaient éventuellement la voir nue et penser Dieu sait quoi d’elle, Ida Markovna s’éloigna d’un bond de la fenêtre et se dissimula derrière un trépied en osier sur lequel il y avait eu un temps une plante en pot. A ce moment une autre personne remarqua ceux qui tombaient du toit. Cette personne habitait dans le même immeuble qu’Ida Markovna, mais deux étages plus bas, et elle s’appelait également Ida Markovna. A ce moment précis, elle était assise les pieds relevés sur le bord de la fenêtre et cousait un petit bouton à sa chaussure. En jetant un regard dehors, elle vit ceux qui tombaient du

toit. Ida Markovna poussa un cri perçant et, ayant sauté sur ses pieds, elle se mit à ouvrir la fenêtre en toute hâte afin de mieux voir ceux qui tombaient du toit s'écraser au sol. Mais la fenêtre refusait de s'ouvrir. Ida Markovna se souvint alors qu'elle en avait cloué le bas et elle se jeta vers le poêle où était rangés les outils: quatre marteaux, un ciseau et des tenailles. Ayant saisi les tenailles, Ida Markovna se précipita de nouveau vers la fenêtre et arracha le clou. La fenêtre s'ouvrit alors avec facilité. Ida Markovna se pencha dehors et put voir ceux qui tombaient du toit s'approcher du sol dans un sifflement.

Dans la rue s'était déjà formé un petit attroupement. On entendait déjà des coups de sifflet, et vers l'endroit où était attendu l'événement se dirigeait sans se presser un milicien de petite taille. Le concierge au grand nez s'agitait, écartant les gens et expliquant que ceux qui tombaient du toit risquaient de mornifler sur leurs têtes. A ce moment, les deux Ida Markovna, l'une habillée et l'autre nue, penchées par la fenêtre, lançaient des cris perçants en piétinant sur place. Et enfin, les bras écartés et les yeux écarquillés, ceux qui tombaient du toit s'écrasèrent au sol.

Ainsi parfois, chutant des hauteurs par nous atteintes, nous nous écrasons sur la triste cage de notre avenir. (Trad. J.-Ph. Jaccard; Harms 1993, 244-245).

On voit ici la nature des "moments infinis". Il faut noter que si traditionnellement (p.ex. chez Dostoevski) la durée du temps intérieur d'un personnage se manifeste par la multitude des événements subjectifs (les souvenirs, les réminiscences, les nombreuses pensées confuses, etc.), ici aucun des événements situés dans le monde mental des deux hommes qui sont en train de tomber du toit n'est relaté. La durée est représentée au contraire par la multitude des événements "extérieurs", par l'agitation des autres personnages. Pour "rationnaliser" un peu cette vision du monde, on peut supposer que pour les *tchinari*, les "moments" internes restent des quantités élémentaires et indivisibles, tandis que les "moments" vus de l'extérieur coexistent et sont comparables. Quant à l'ordre temporel, il n'est pas renversé, mais il est transformé d'une manière plus subtile et compliquée, de telle façon que les "moments" se trouvent inclus les uns dans les autres et *l'ordre* en tant que tel cesse d'exister.

On peut voir un autre exemple intéressant de l'ordre perdu dans le récit "Le sonnet"³.

3 Cette partie qui concerne "Le sonnet" représente la version modifiée de mon article publié en russe (Dobritsyn 1997).

Il m'est arrivé une histoire étonnante: tout d'un coup, j'ai oublié ce qui venait en premier, le 7 ou le 8.

Je me suis rendu chez mes voisins pour leur demander ce qu'ils en pensaient.

Quelle n'a pas été leur surprise, et la mienne, lorsqu'ils se sont vus soudain eux aussi dans l'incapacité de se souvenir de l'ordre des chiffres. 1, 2, 3, 4, 5 et 6, ils s'en souvenaient, mais ce qui venait après, ils l'avaient oublié.

Nous sommes tous allés au magasin *Gastronome*, à l'angle de la rue Znamenskaïa et Basséïnaïa, pour interroger la caissière sur le sujet qui nous embarrassait. La caissière a souri tristement, elle a tiré de sa bouche un tout petit marteau et nous a dit, après avoir légèrement remué le nez:

– A mon avis, le 7 vient après le 8 dans le cas où le 8 vient après le 7.

Nous avons remercié la caissière et, tout contents, nous sommes sortis rapidement du magasin. Mais là, notre humeur est retombée car à bien y réfléchir, les paroles de la caissière ont fini par nous sembler totalement dépourvues de sens.

Que devons-nous faire? Nous sommes allés au Jardin d'Été et nous nous sommes mis à compter les arbres. Mais une fois arrivés à 6 dans notre compte, nous nous sommes arrêtés et une vive discussion s'est engagée: pour les uns suivait le 7, pour les autres le 8.

Nous aurions discuté encore très longtemps, mais à ce moment, par bonheur, un enfant est tombé d'un banc et s'est brisé les deux mâchoires. Cela nous a détournés de notre discussion.

Après quoi, chacun est rentré chez soi. (Trad. J.-Ph. Jaccard; Harms 1993, 114).

Le narrateur perd le fil de l'ordre numérique. Il entreprend ensuite quelques tentatives de retrouver cet ordre perdu – thème classique pour une oeuvre épique. Comment se développe cette mini-épopée? Naturellement, le narrateur commence d'abord à chercher tout près de lui: il s'adresse aux voisins. Contre toute attente, ceux-ci réalisent qu'eux aussi, ils ont perdu le fil de l'ordre numérique. Il faut aller quérir plus loin. En cherchant la solution, les personnages se déplacent dans le plan horizontal. Ils visitent un oracle (la caissière) qui leur donne une réponse vague et obscure, ensuite ils essaient de trouver l'ordre en comptant les arbres, mais cette tentative est vouée à l'échec, car les arbres (comme nous l'avons déjà vu) ne sont pas soumis à l'ordre. Enfin, quand tout le monde s'arrête, un événement catastrophique se produit dans la dimension verticale. L'enfant tombe d'un banc et se brise les deux mâchoires. Et cette catastrophe fait que le problème est dépassé (*aufgehoben*).

Mais pourquoi ce récit s'intitule-t-il "Le sonnet"? Quand on a affaire à un „absurdiste“ renommé comme Harms, on est tenté de considérer le titre comme absurde et de s'en tenir à cette qualification. C'est sans doute pour cette raison que, jusqu'à aujourd'hui, presque personne n'a même songé à compter les phrases du "Sonnet". Pourtant, il y en a 14, si on compte d'un bout à l'autre. Mais ce n'est pas tout: la première phrase du récit compte 14 mots et le nombre total des mots est 196, c'est-à-dire 14×14^4 .

On peut noter aussi que le récit est divisé sémantiquement en deux "quatrains" et deux "tercets": dans le premier "quatrain" les personnages se trouvent face à un problème, le deuxième "quatrain" correspond à la première tentative de le résoudre; dans le premier "tercet" il s'agit de la seconde tentative; enfin, le dernier "tercet" ne donne pas la solution mais la surmonte (*Aufhebung*). De plus, il y a des procédés lexicaux qui cimentent les strophoïdes du "sonnet": seul le premier "quatrain" contient les verbes de la mémoire et de l'oubli; chaque phrase dans le second "quatrain" contient le mot "la caissière"; chaque phrase du premier "tercet" contient l'infinitif. Le "sonnet" de Harms correspond parfaitement aux exigences des théoriciens, par exemple de Dorchain: "Dans les deux quatrains, il s'agit de faire naître et grandir l'attente; dans le premier tercet, de relier cette attente à la marche vers une solution sentie approchante; dans le dernier tercet, à donner à l'attente une solution définitive, qui ravisse l'esprit à la fois d'aise par sa logique et de surprise par son imprévu" (Dorchain 1905, 379). Déjà en 1658, Guillaume Colletet cherchait dans le sonnet une structure logique et même syllogique (Colletet 1965, 190). Au XIX^e siècle, on trouve par exemple la théorie syllogistique du sonnet (qui devrait contenir deux prémisses et une conclusion) chez Fr. Schlegel (Fechner 1969, 338). En même temps, avec la vulgarisation des idées de Hegel, la nouvelle théorie apparaît, imposant au sonnet la structure sémantique de la triade thèse–antithèse–synthèse. Harms a accompagné le premier récit du recueil *Les cas* de l'inscription "Contre Kant"; "Le sonnet" pourrait être introduit par une autre sentence: "Contre Hegel". Enfin, selon tous les théoriciens, le mouvement accélérant du sonnet doit s'achever par une pointe appelée *la chute* du sonnet.

4 Il s'agit, bien entendu, du texte russe.

Probablement sans le savoir, Harms réalise la métaphore usée du terme poétologique: “la chute” du sonnet s’incarne ici dans la chute d’un enfant.

Revenons à l’ordre renversé. La question qui hante nos personnages, à savoir: le 7 suit-il le 8 ou est-ce le contraire? (ou, autrement dit, quel est le nombre qui suit le 6?), reste irrésolue. C’est que les personnages ont frôlé un autre monde, “le nouveau monde” du texte *“Les cieux vont s’enrouler...”*, où aucun ordre n’existe. Mais en même temps la permutation de 7 et de 8 trouve sa motivation formelle dans l’organisation même du “sonnet”: si on ne prend que les 14 premiers nombres et qu’on les compte de la fin au début (en renversant ainsi l’ordre habituel), le 7 et le 8 permutent, c’est-à-dire le nombre 8 devient le nombre numéro 7, et le 7 le 8. De plus, il y a un aspect graphique: si on renverse graphiquement la séquence “6, 7, 8, 9”, on voit que maintenant c’est le 8 qui suit le 6. A ce sujet, une anecdote: un jour Harms serait allé au commissariat et se serait excusé du retard en expliquant qu’il avait mal compris la date: comme il tenait la convocation à l’envers, il avait lu “95” au lieu de “26” (Meilakh 1991, 76). Un autre exemple: Harms écrivit (en feignant la jalousie) que le premier à avoir découvert la propriété du 6 à pouvoir se transformer en 9 par renversement fut Oleynikov!

Il n’en reste pas moins que le centre géométrique du “sonnet” se situe entre la 7ème et la 8ème phrase: la 7ème représente la fausse conclusion de l’histoire et dans la 8ème les personnages réalisent qu’ils se trouvent de nouveau face au problème initial. On peut rappeler ici les mots de G. Colletet: “Car de tous nos Poètes, celui-là, selon mon goust, emportera le prix du Sonnet, qui dans le huitième Vers contentera de telle sorte son Lecteur, qu’il semble que ce soit une production achevée” (Colletet 1965, 190; Colletet ne fait que répéter ici avec des petites variantes ce qui fut formulé en 1555 par J. Peletier). Chez Harms, le 8ème vers signale que l’achèvement est faux. Cette correspondance anecdotique avec les théories poétiques révèle que le mécanisme de l’absurde est beaucoup plus raffiné qu’on ne pensait et qu’il ne se résume pas à un simple désaccord entre le terme poétologique et la forme prosaïque.

Pour en finir avec la réversibilité de l’ordre dans le sonnet, mentionnons l’existence d’éléments de symétrie bilatérale dans le

sonnet: le contenu de la quatrième phrase est le même que l'on compte du début ou de la fin du texte: les personnages essaient de compter au-delà de six mais ne réussissent pas; la première tentative pour résoudre le problème (cinquième phrase depuis le début) est décrite de la même façon que la deuxième tentative (cinquième phrase depuis la fin). Cette symétrie et cette réversibilité nous incitent à chercher des rimes dans les débuts des phrases: mais en fait, on peut considérer les anaphores du "Sonnet" comme la compensation de l'absence de rimes.

Le sujet du "Sonnet" trouve aussi d'autres motivations au niveau linguistique: si dans le huitain, il y a des propositions complexes contenant des subordonnées, dans le sizain on ne trouve que des propositions coordonnées et des propositions simples. Cette tendance syntaxique correspond à la perte des liens logiques. La dernière paire de propositions simples peut être considérée comme le résultat de la désagrégation de la phrase complexe et représente ainsi la conséquence de la destruction finale de l'ordre logique. Le problème initial reste irrésolu et le narrateur perd la possibilité de compter au-delà de 6: en effet, les deux dernières phrases du "sonnet" ne comprennent que 6 mots chacune.

On voit que le récit qui met en scène des personnages incapables de calculer, est lui-même construit d'après un calcul très fin. L'absurde se trouve ainsi dans la coexistence contradictoire de la forme quantitative et du contenu qualitatif. Cette anti-autodescription est accompagnée et intensifiée par la non-conformité du sonnet au langage prosaïque. Finalement, la construction si soigneusement obtenue est pratiquement imperceptible. La perfection formelle se manifeste ainsi dans la disparition de la forme.

* * *

Pour Aristote: "sapientis est ordinare" = "il appartient au sage d'ordonner" (*Met.* 1, 1-2); pour Thomas D'Aquin "rationis proprius est cognoscere ordinum" = "le propre de la raison est de connaître l'ordre" (*Commentaire de l'Ethique à Nicomaque*, Prologue). Par contre, pour les *tchinari* la sagesse supérieure est de ne pas ordonner. Ils font souvent allusion à un monde étrange qui n'est pas chaotique, mais qui reste

privé de l'ordre. Ce sont des arbres, des nombres et des "moments" qui peuvent nous donner des clefs pour pénétrer ce monde caché ou plutôt ils sont déjà ces clefs puisqu'ils représentent des univers infinis. Quoique la philosophie des *tchinari* reste souvent implicite, on peut supposer qu'ils désiraient entrer dans ce monde, et qu'en même temps ils le considéraient comme dangereux: ceux qui le côtoient perdent leur position dans la hiérarchie du monde réel. Dans les trois cas envisagés: "Le rêve", "Le tombement" et "Le Sonnet", le rapprochement avec ce monde-sans-ordre est accompagné d'une chute physique ou métaphysique. Il me semble qu'il y a un jeu inter-linguistique sur la polysémie dans le titre même du recueil de Harms. Celui-ci maîtrisait un peu la langue allemande et quand il a intitulé son recueil *Les cas*, il a pu avoir en vue le mot allemand *der Fall* qui signifie non seulement *le cas*, mais aussi *la chute*⁵. Le nombre des chutes dans *Les cas* qui est beaucoup plus élevé que dans les autres textes harmsiens de la même longueur, semble confirmer cette hypothèse⁶.

Bibliographie

- F. Bar, *Le Genre burlesque en France au XVII^e siècle. Etude de style*, Paris, Ed. D'Artrey, 1960.
- G. Colletet, *L'Art poétique I. Traitté de l'Epigramme et Traitté du Sonnet*, Texte établi et Introduction par P. A. Jannini, Genève, Droz, 1965.
- A. Dobritsyn, "Sonet v proze: sluchaj Harmsa", *Philologica*, no 8/10, vol. 4, 1997, 161-168.
- A. Dorchain, *L'Art des vers*, Paris, Bibliothèque des "Annales politiques et littéraires", [1905].
- Ja. M. Drouskin, "Vestniki i ih razgovory", *Logos*, no 4, 1993, 91-92.

5 Dans la langue normative allemande, le pluriel *die Fälle* ne peut pas être employé pour désigner "les chutes", mais en l'occurrence cela n'a pas d'importance.

6 Contrairement à ce qui est écrit dans mon article à la page 209, le fait que "Le Sonnet" contienne 14 phrases, divisées en un huitain et un sizain, est déjà mentionné dans un ouvrage de R. Milner-Gulland, intitulé "Beyond the Turning-Point: An Afterword" (in: Neil Cornwell, ed., *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, London, 1991, p. 258). Je remercie le Prof. Adrian Wanner (The Pennsylvania State University) de m'avoir indiqué cet article.

- J.-U. Fechner, *Das deutsche Sonett: Dichtungen. Gattungspoetik. Dokumente*, München, W. Fink, 1969.
- A. Gerasimova, A. Nikitaev, "Harms i Golem: Quasi una fantasia", *Teatr*, no 11, 1991, 36-50.
- J.-Ph. Jaccard, "De la réalité au texte. L'absurde chez Daniil Harms", *Cahiers du monde russe et soviétique*, no 3-4, vol. XXVI, 1985, 269-312.
- J.-Ph. Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern-Berlin...-Wien, Peter Lang, 1991.
- D. Harms, *Polet v nebesa*, Leningrad, Sovetskii Pisatel', 1988.
- D. Harms, *Ecrits*, Publiés, préfacés et traduits du russe par J.-Ph. Jaccard, s. l., Christian Bourgois éditeur, 1993.
- D. Harms, ["Chisla ne svjazany porjadkom..."], *Logos*, no 4, 1993a, 117-118.
- D. Harms, "Traktat bolee ili menee po konspektu Emersena", *Logos*, no 4, 1993b, 120-122.
- L. Lipavski, "Razgovory", *Logos*, no 4, 1993, 7-75.
- M. Meilakh, "Devjat' posmertnyh anekdotov Daniila Harmsa", *Teatr*, no 11, 1991, 76-79.
- M. I. Shapir, "'Versus' vs 'prosa': prostranstvo-vremja poeticheskogo teksta", *Philologica*, no 3-4, vol. 2, 1995, 7-47.
- F. Uspenski, E. Babaeva, "Grammatika 'absurda' i 'absurd' grammatiki", *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 29, 1992, 127-158.
- J. Peletier, "'Art poétique', Sébillet, Aneau, Peletier, Fouquelin, Ronsard", *Traité de poétique et de rhétorique de la renaissance*, Introduction, notices et notes de F. Goyet, Paris, Librairie Générale Française, 1990, 235-344.

Riassunto

Daniil Harms e il gruppo dei suoi amici (*tchinari*) provavano un vivo interesse sia per gli insiemi ordinati che per gli insiemi impossibili da ordinare. Se i primi appartengono al nostro mondo, i secondi rappresentano dei mondi paralleli. La "filosofia" di Harms della reversibilità dell'ordine si esprime non soltanto nel campo dei simboli (come ad esempio nelle carte dei tarocchi), ma altresì nel campo della sintassi e della composizione. "Le Sonnet" in prosa, che evoca l'ordine perduto dei numeri naturali, si fonda su basi aritmetiche (vedi la maniera accurata con cui è calcolato il numero delle parole che formano tanto la frase iniziale e le due frasi finali quanto l'insieme del testo). La contraddizione tra la forma estremamente rigida del testo e la tematica del disordine determinano un effetto assurdo.

