

Санкт-Петербургский государственный университет

ПАРАМОНОВА Ульяна Валентиновна

Выпускная квалификационная работа

**Абсурд в русской и французской драматургии XX
века**

Уровень: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5812. «Литература России и
Франции: перекрестный взгляд»

Научный руководитель:
доцент, Кафедра истории
зарубежных литератур,
Васильева Екатерина Николаевна
Рецензент:
доцент, университет Сорбонны
Анн Дюкре

Санкт-Петербург

2022

SORBONNE UNIVERSITÉ

**L'ABSURDE DANS LA DRAMATURGIE RUSSE ET
FRANÇAISE DU XX^e SIÈCLE**

*Mémoire réalisé dans le cadre du
programme international de double Master en littérature française et
comparée*

Par PARAMONOVA Uliana

Sous la direction de:

DUCREY Anne (Sorbonne Université)
VASILYEVA Ekaterina (SPbGU)

Année universitaire 2021-2022

SOMMAIRE

L'introduction -----	4
Partie 1. Le phénomène de l'absurdité en Russie-----	8
1.1. Le développement du genre dramatique.-----	9
1.2. Le concept philosophique de l'absurdité -----	11
1.3. L'émergence de la littérature absurde en Russie. Le contexte historique et culturel.-----	14
1.4. L'OBERIOU-----	18
1.4.1. La déclaration d'OBERIOU -----	19
1.5. Le contexte d'apparition du «théâtre de l'absurde» en France ---	22
Partie 2. Les traits spécifiques des drames absurdes russes et français--	27
2.1. La base thématique -----	28
2.3. La structure des pièces absurdes-----	34
2.4. Les personnages -----	41
2.5. Une langue spécifique des pièces absurdes -----	56
Partie 3. La possibilité de la traduction adéquate des textes dramatiques absurdes	70
3.1. Les principes de l'équivalence dans la traduction-----	71
3.2. Les troubles de la traduction -----	73
3.2.1. Compétence du traducteur -----	73
3.2.2. Les néologismes -----	75
3.2.3. Le jeu des mots -----	76
3.3. La spécificité de la traduction des textes dramatiques-----	78
Bibliographie -----	81

L'introduction

La littérature absurde en général a de vieilles traditions remontant à l'antiquité. Cependant, le texte absurde ne prend un rôle particulier qu'au début du XXème siècle, lorsque le monde était au seuil de nouvelles découvertes, de nouvelles crises. La philosophie de l'existentialisme, traitant de la question de la condition humaine, a contribué au développement du genre de l'absurde.

Le concept du drame absurde a été développé dans la seconde moitié du XXème siècle par un spécialiste en dramaturgie, Martin Esslin, qui a introduit le terme spécial "théâtre de l'absurde" dans l'utilisation générale. Les fondateurs de la nouvelle direction théâtrale sont les dramaturges français Samuel Beckett et Eugène Ionesco. Leurs pièces donnent au monde une idée claire de l'absurdité..

Il serait injuste de dire qu'avant eux, il n'y avait pas d'absurdité dans la dramaturgie. Par exemple, Alfred Jarry est considéré comme le précurseur clé et l'inspirateur du drame absurde en France de la première moitié du 20ème siècle. La science de la "pataphysique" inventée et décrite par lui dans l'une de ses pièces était importante pour les surréalistes et les absurdistes, puisque le sujet de la science était construit autour de la fiction et des exceptions.

Outre la France, les mouvements absurdistes dans l'art et la littérature se sont développés en Russie en même temps que la formation d'un nouvel État communiste. Par exemple, les écrivains du groupe créatif OBERIOU ont expérimenté de nouveaux courants de littérature, y compris le drame absurde. L'héritage des avant-gardistes de la période soviétique d'avant-guerre est grand. La tradition russe de l'absurde est étudiée par les spécialistes en littérature comme J.-P. Jacquard, S. D. Tokarev et d'autres.

À la base du corpus franco-russe nous tâcherons de répondre aux **questions principales**: quels sont les particularités de la pratique de l'absurde dans la dramaturgie nationale des deux pays? Comment est-il possible de traduire le drame absurde?

L'objet de recherche est les pièces absurdes d'écrivains français et russes: *Ubu Roi*, *En Elisabeth Bam*.

Le sujet de notre recherche est les caractéristiques des techniques et des méthodes littéraires dans les pièces absurdes, les caractéristiques des traductions des textes absurdes russes et français.

Le but est d'identifier les signes communs et différents des textes absurdes chez les dramaturges français et russes, de signaler les moyens d'interprétation et de traduction du drame absurde spécifique.

La réalisation de ce but comprend les objectifs suivants:

- étudier le phénomène de l'absurde dans la littérature;
- révéler les conditions de l'émergence du drame absurde en Russie et en France;
- relever les signes spécifiques des pièces absurdes françaises et russes, de les comparer.
- analyser la présence de l'effet comique dans les pièces absurdes
- étudier et analyser les traductions russes et françaises des pièces *Élisabeth Bam* (Daniil Harms) et *Ubu roi* (Alfred Jarry)

Les hypothèses principales:

- L'émergence d'un drame absurde en Russie et en France est dûe à un environnement culturel et historique défavorable. Par exemple, la censure et l'idéologie du collectivisme en Union Soviétique et la crise d'après-guerre en France ont contribué au développement de l'absurdité dans la littérature;
- Les pièces absurdes des dramaturges russes et français sont construites sur la violation des liens de causalité;
- La structure stricte des pièces renforce l'importance du contenu sémantique des pièces;
- La structure cyclique est caractéristique des pièces des absurdités français et russes.
- Malgré le sens tragique des drames absurdes français, il ne manque pas du rire. Ce rire renforce le tragique. Les drames absurdes russes excluent le rapport du rire. Le sens tragique est renforcé par la cruauté;
- L'idée de l'impossibilité de communication dans la tradition française est représentée par la destruction des attitudes communicatives, par l'estampillage de la langue pour exprimer sa fragilité et son impuissance. Dans l'absurde russe, la langue peut être inventée pour exprimer le désir d'un nouveau niveau de communication construit sur les sentiments;

- Un problème le plus significatif de la traduction qui bloque la perception holistique des textes absurdes est la transformation du langage nouveau (les occasionnalismes, les néologismes, le zaoum’);

Dans le corpus du travail nous allons nous concentrer sur les ouvrages suivantes: *Le roi Ubu* (1896) d’Alfred Jarry, *La cantatrice chauve* (1950) d’Eugène Ionesco, *En attendant Godot* (1953) de Samuel Beckett, *Élisabeth Bam* (1928) de Daniil Harms, *Un sapin de Noël chez les Ivanov* (1938) d’Alexandre Vvedenski. Pour l’analyse de drame absurde français il semble judicieux d’envisager l’œuvre de l’ancêtre de l’absurdité - Alfred Jarry. Malgré sa tradition de l’absurde, Jarry emploie le langage spécifique, il s’adresse aux méthodes avant-gardistes ce qui ressemble la tradition de l’absurde russe. Ensuite il semble important d’inclure les drames de Beckett et d’Ionesco qui sont considérés aujourd’hui comme des exemples canoniques du genre, comme en témoigne encore Martin Esslin dans son *Théâtre de l’absurde*. Le drame absurde russe sera présenté par Harms et Vvedenski puisqu’il semble peu populaire et même secondaire, malgré le fait que les écrivains étaient néanmoins connus, par exemple, comme les fondateurs du groupe d’avant-garde créatif OBERIOU. Les pièces *Élisabeth Bam* et *Un sapin de Noël chez les Ivanov* sont inconnues pour le grand public, ce qui présente un intérêt pour l’étude de leurs propriétés représentatives en comparaison avec les représentants français du drame absurde. J.-P. Jacquard dans son ouvrage consacré à l’œuvre de Harms, compare *Élisabeth Bam* et *La cantatrice chauve d’Ionesco*, tous deux idéologiquement approchent. La pièce de Vvedenski reflète le plus clairement les caractéristiques absurdes de la tradition russe.

Le plan de recherche:

Dans la première partie du mémoire on va se concentrer sur le motif d’absurdité en général. On présentera d’abord le concept d’absurdité et ensuite on analysera l’apparition de l’absurde dans la littérature française et russe. Pour le faire on s’adressera aux motifs culturels et historiques pour comprendre aussi les liens entre le milieu socio-culturel et la littérature absurde en Russie et en France.

Dans le deuxième chapitre nous plongerons dans l’analyse comparative des traits caractéristiques des drames absurdes russes et français. On examinera les points communs et

différents au niveau de la base thématiques, de la langue, des personnages, de la structure dramatique pour répondre à question: comment l'absurde est représenté dans les œuvres dramatiques français et russes? Enfin on se tournera vers l'analyse de l'effet comique dans le théâtre de l'absurde russe et français.

Dans la dernière partie on fera l'analyse des traductions des drames *Élisabeth Bam* de Daniil Harms et *Le roi Ubu* d'Alfred Jarry. Deux drames à comparer ont été choisis le principe de similarité linguistique: Jarry et Harms dans ses œuvres s'adressaient tout les deux au langage spécifique (zaoum', les néologismes). En analysant la traduction russe du Roi Ubu réalisé par Natalia Mavlevitch et la traduction française de Régis Gayraud d'*Élisabeth Bam*, on va comprendre la possibilité de l'interprétation adéquate de l'absurdité dans les cultures différentes.

Partie 1. Le phénomène de l'absurdité en Russie

1.1. Le développement du genre dramatique.

À l'origine, le drame a été créé comme un art public. Le principal effet attendu d'une œuvre dramatique était celui qu'elle produisait sur le public, sur le spectateur. Ainsi, l'objectif principal du genre était le divertissement. Pendant longtemps, le théâtre et le texte dramatique littéraire ne différaient pas, car l'un sans l'autre n'était pas perçu. Il est rare que le mot lui-même soit pris en compte. Cependant, le divertissement n'est pas le seul élément important, car le sens, l'intention de l'auteur et leur transmission étaient également importants.

À l'époque de l'antiquité on comprend la dramaturgie comme le spectacle du monde externe. Dans le drame, le héros, l'homme, et non l'événement ont été mis en avant. Le drame est construit sur un affrontement intense de forces, sur des conflits aigus. Le héros de la tragédie antique entre en conflit avec le destin, avec les dieux, mais le conflit avec la société est encore assez rare. Dans ces conflits, le personnage a toujours été vaincu par la fatalité réservée et décidée par les dieux.

Au Moyen Âge le paradigme change radicalement. Avec la propagation du christianisme, le drame, comme le théâtre lui-même, a été fortement critiqué et réprimé. C'est le divertissement qui a alarmé l'église, car on croyait que le théâtre corrompait, menait à une vie oisive. La popularité des théâtres est opposée à la croyance en un Dieu unique et à la soumission. Cependant, l'église chrétienne a encore contribué au développement du genre. Ainsi, par exemple, pour augmenter la popularité de l'église, il y avait des drames liturgiques qui ont mis en scène des épisodes bibliques. En conséquence, les personnages n'étaient pas liés à la vie quotidienne. Le drame était un assistant de l'église pour que les gens comprennent les Saintes Écritures.

L'époque de la Renaissance restaure et renforce l'autorité de l'œuvre dramatique. Les idées anthropologiques sont devenues fondamentales. Donc l'homme est considéré comme étant le centre du monde. L'art étudie la nature de l'homme en mettant l'accent sur les problèmes individuels. La dramaturgie réagit aussi à ces changements. Écrits à l'instar des pièces anciennes, les nouveaux drames sur les thèmes de la vie moderne se sont progressivement écartés de plus en plus hardiment des anciens modèles. Maintenant, cependant, ni la divinité ni le destin n'affectent le héros. Le héros prend des décisions sans crainte de punition. Le psychologisme est encore absent, la nature du héros est révélée dans le conflit externe d'un personnage avec un autre, et d'un héros avec le monde entier.

L'étape principale dans le développement de la dramaturgie était l'ère du classicisme. Le côté littéraire du texte devient aussi important et nécessite une réglementation claire: il apparaît la division en actes, la règle de vraisemblance s'impose. Les genres « hauts » comme les genres « bas » étaient destinés à instruire le public, élever ses mœurs, éclairer les sentiments. Dans la tragédie, le théâtre enseignait au spectateur la stabilité dans la lutte de la vie, l'exemple d'un héros positif servait de modèle de comportement moral. Le conflit entre le devoir et la passion ou les désirs égoïstes était nécessairement résolu en faveur du devoir, même si le héros mourait dans une lutte inégale.

Ce type de théâtre vit longtemps jusqu'à la nouvelle période. Le XIX^{ème} siècle est marqué par l'apogée de la science, lorsque l'humanité cherche des réponses aux questions fondamentales en se basant sur les données scientifiques. La littérature et l'art en général imitent la réalité, cherchant des moyens de tout montrer sans fioritures. C'est pendant cette période qu'il y a une fracture de la compréhension de l'ordre mondial par l'homme. Le XX^{ème} siècle devient l'apogée de ce processus, où chaque individu se retrouve seul avec le monde, où la répartition des classes a perdu son importance et où la science n'était pas en mesure d'aider l'homme à se définir et à définir le monde. Il n'y a plus de rôles sociaux stricts et l'homme commence à penser à sa liberté et à son indépendance. En conséquence il cherche sa place dans la réalité qui ne lui semble pas satisfaisante. Les personnages littéraires ne peuvent pas penser d'eux-mêmes sans comprendre ce qui se passe en dehors de leurs vies. Le théâtre peu à peu devient le représentant de la réalité. Les personnages de l'ère moderne ne sont plus opposés les uns aux autres, ils sont opposés au monde. Désormais le public n'est pas intéressé par l'analyse des personnages, les personnages détachés de la vie réelle, à l'époque des crises alternées, l'homme a perdu sa foi dans l'art, dans la grâce, il cherche des réponses aux questions plus philosophiques en cherchant sa place dans le monde. Le sujet, l'apparence, les motifs des héros des pièces du XX^{ème} siècle dépendent de ce qui se passe en réalité, ils réagissent aux événements extérieurs¹.

Ainsi, dans la seconde moitié du siècle, le chercheur littéraire Martin Esslin introduit le terme de théâtre de l'absurde pour désigner un des concepts d'une nouvelle dramaturgie. Le phénomène même de l'absurde dans la littérature n'est pas récent. Mais ce type de drame

¹ Zingerman, B.I.. *Ocherki istorii dramy 20 veka (Essais sur l'histoire du théâtre du XX^e siècle)*. SPb : Nauka, 1979 – p. 9 – 35.

change radicalement les postulats du théâtre traditionnel. Le chercheur ne dit cependant pas que l'absurdité de la dramaturgie est une innovation, mais confère au phénomène de l'absurdité une nouvelle signification. Il explique en effet que les courants artistiques modernistes et avant-gardistes ont pris comme base des concepts familiers et assimilés depuis les temps anciens et les ont appliqués sur une nouvelle scène, en créant de la sorte une nouvelle forme particulière de drame.

1.2. Le concept philosophique de l'absurdité

La compréhension de l'absurdité s'est développée dans l'antiquité. Ainsi, Olga Burenina, linguiste et philologue russe, dans son œuvre *L'absurde et autour* estime que dans la Grèce Antique, l'absurde existait dans trois catégories: «premièrement, en tant que catégorie esthétique exprimant les propriétés négatives du monde. Deuxièmement, ce mot a absorbé la notion d'absurdité logique comme la négation de la composante centrale de la rationalité – la logique (c'est-à-dire la perversion et/ou la disparition du sens), et troisièmement, celui d'absurdité métaphysique (c'est-à-dire le fait d'aller au-delà de la raison)»² (ici et plus loin la traduction de Paramonova). À l'époque baroque, on cesse de parler d'absurdité en tant que catégorie ontologique de la pensée, mettant en avant l'idée de l'anti-esthétisme. Ainsi, l'absurdité était comprise comme une sornette associée à une violation de l'harmonie, contredisant le concept du beau, proclamant le monde de l'Enfer, plutôt que de glorifier l'idée divine du Paradis.

C'était le cas jusqu'au XIX^{ème} siècle, lorsque les problèmes existentiels de la connaissance ont retrouvé leur pertinence chez les philosophes. Au nouveau siècle, la philosophie ontologique s'est répandue en Europe, elle avait pour but de comprendre l'être et l'univers, de donner des catégories à un ordre connu des choses. À l'époque de la nouvelle philosophie, la catégorie de l'absurde est également repensée à nouveau. Ainsi, Søren Kierkegaard est considéré comme le fondateur de la catégorie ontologique de l'absurde. Il compare la foi et la religion à des concepts absurdes d'être qui ne se prêtent pas à la logique,

² Во-первых, как эстетическая категория, выражающая отрицательные свойства мира. Во-вторых, это слово вбирало в себя понятие логического абсурда как отрицание центрального компонента рациональности — логики (т. е. перверсия и / или исчезновение смысла), а в-третьих — метафизического абсурда (т. е. выход за пределы разума как такового). Burenina, O.D. *Absurd i vokrug (L'absurde et autour)*. Moscou : YASK, 2004 – p. 3.

mais qui sont une force motrice. « Les hommes sont vraiment absurdes »³ affirme le philosophe, présentant l'absurde comme la catégorie principale de l'existence humaine, basée sur la non-liberté.

La philosophie existentielle qui a pris de l'ampleur au XXe siècle s'est étendue à la littérature. En Europe, la justification littéraire de l'absurde a été rencontrée chez divers écrivains philosophes tels qu'Albert Camus, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre et autres. Une attention particulière doit être portée à l'essai philosophique d'Albert Camus *le Mythe de Sisyphe*, consacré entièrement au thème de l'absurdité dans la vie humaine. Selon le philosophe russe, Alexeï Rutkevitch, cet ouvrage joue un rôle important dans le développement de l'idée de l'absurde, car il affirme une nouvelle vérité de l'humanité, c'est la recherche du sens et la recherche de la raison. Dans son essai, Camus fait la distinction entre le raisonnable et ce qui est hors la raison, où l'absurdité prend place de ce qui est hors la raison et ne peut pas être pleinement comprise, mais peut aussi y avoir le trait⁴. L'homme qui essaie de comprendre le sens de son existence est directement confronté à l'inutilité, mais au lieu d'essayer d'éviter cette conscience par le suicide ou par la conversion à la divinité, il doit vivre, accepter l'absurdité comme une forme de vie, sans cesser néanmoins de faire tout son possible pour obtenir plus d'informations sur l'univers. Ainsi, la tradition veut que l'émergence d'un mouvement distinct, celui de la littérature de l'absurde, soit étroitement lié à la philosophie de l'existentialisme, à la recherche de son propre "je" par l'individu et à la reconnaissance de son existence absurde, donc absolue.

En Russie le concept existentiel de l'être humain a également été considéré par certains philosophes, qui peuvent maintenant être traités comme les précurseurs de l'absurde dans la tradition philosophique russe. Ainsi, Nikolaï Berdiaev se trouve aux origines de la tradition philosophique russe de l'existentialisme ontologique. Dans ses écrits comme *Le Sens de la création. Un essai de justification de l'homme* et *La Philosophie de l'inégalité*, il a abordé le sujet de la recherche du sens de l'homme, de sa liberté personnelle et de sa créativité. La philosophie de Berdiaev met l'accent sur le thème religieux, en tant que système de différentes catégories d'être. Selon le philosophe russe, l'homme a une liberté unique, lui,

³ Kiekegaard, Søren, *Ou bien... Ou bien...* trad. du danois par M.-H. Guignot et F. et O. Prior, Paris : Gallimard, 1984 – p. 28.

⁴ Rutkevitch, A.M. *Filosofiya A. Camus (La philosophie d'A. Camus)*. Moscou : Politizdat, 1990 p. 5 – 22.

comme le Dieu, en créant la vie autour de lui et y compris lui-même. C'est ce concept de liberté positive de l'individu qui est considérée par Berdiaev comme une excellente forme d'être universel. En d'autres termes, l'homme doit surmonter toutes sortes de formes oppressives (imposition de la moralité, pouvoir totalitaire) en construisant son propre "moi" et en créant une Union spirituelle de personnes affirmant la liberté de l'individu.

Si, comme le dit M. Ponomareva, Nikolaï Berdiaev construit son jugement existentiel basé sur les dogmes, ou sur les vérités, qui donnent un vecteur à l'homme dans la connaissance de lui-même, son ami, le philosophe Léon Chestov, présente un point de vue différent sur l'être⁵. Dans son *L'Apothéose du déracinement* Chestov formule un concept pas dogmatique, autrement dit, il affirme qu'il n'existe pas de vérité unique. Le philosophe était sceptique quant au rationalisme, en particulier aux idéaux rationalistes. Tout a commencé avec la prise de conscience de l'existence humaine tragique. Chestov affirme que l'homme est par sa nature un être limité dans ses forces et ses capacités, et donc tragique. Plus tard, dans son ouvrage *L'Idée de bien chez Tolstoï et Nietzsche* l'existentialiste critique le concept d'idéalisation du bien. Il cherche à montrer que servir le bien en tant qu'idéal n'apporte ni bonheur ni paix d'esprit, ni à la personne elle-même qui en a fait son credo de vie, ni aux gens qui l'entourent. Ainsi, un concept différent d'un individu est développé, dans lequel l'homme est privé des idéaux moraux qui lui sont imposés, où il n'est pas chargé de connaissances scientifiques stéréotypées, et où il n'est pas soumis aux lois de la nature. Selon le philosophe, c'est le chemin vers la liberté humaine: «le désespoir est le moment le plus solennel et le plus grand de notre vie. Jusqu'à présent, on nous aidait - maintenant nous ne sommes livrés qu'à nous-mêmes. Jusqu'à présent, nous ne traitions qu'avec les hommes et les lois humaines - maintenant avec l'éternité et l'absence de toutes les lois»⁶. L. Chestov estime que la personnalité est formée par le doute, que le doute est le moteur du développement et que la vérité, au contraire, empêche le développement et la recherche du sens de l'existence humaine.

La philosophie présentée par le penseur russe a influencé A. Camus. Le dernier se tourne souvent vers le concept d'absurdité annoncé par Chestov comme la vision du monde.

⁵ Ponomareva, M.O. *L.I. Chestov kak predtecha postmodernizma (L.I. Chestov comme précurseur du postmodernisme)*. Kirov: HORA, 2008 – p. 92 – 94.

⁶ Безнадёжность - торжественнейший и величайший момент в нашей жизни. До сих пор нам помогали - теперь мы предоставлены только себе. До сих пор мы имели дело только с людьми и человеческими законами - теперь с вечностью и отсутствием всяких законов.
Chestov, L. *Tvorchestvo iz nichego (A.P. Tchekhov) (L'œuvre de rien (A. Tchekhov))*. [consulté le 10 mai 2021]
Disponible sur: www.vehi.net/shehov/chekhov.html

L'absurdité n'est pas un non-sens, mais une frontière qui sépare les significations habituelles de l'environnement où elles commencent à perdre leur signification. Si, pour A. Camus, l'absurde existe quand on ne cherche pas à le surmonter, L. Chestov, pour sa part, voit dans le dépassement le sens de l'absurde. Le thème religieux imprègne le concept du penseur russe, qui affirme que la nature existentielle de l'homme repose sur la souffrance, dont la conscience contribue à la recherche de l'espoir. Ainsi, l'absurdité de l'être tend à son dépassement, à la recherche de Dieu. Après l'émigration du philosophe existentiel russe en France, il se familiarise avec l'œuvre de Kierkegaard et découvre les similitudes inattendues de la pensée.

1.3. L'émergence de la littérature absurde en Russie. Le contexte historique et culturel.

En plus de ses travaux philosophiques, Chestov s'est tourné vers la fiction pour analyser sa composante sémantique, trouver un point commun avec son propre monde. Ainsi, Chestov s'adresse à Dostoïevski, Tolstoï et Tchekhov. Ce dernier nous intéresse particulièrement, car en tant que dramaturge, Anton Tchekhov est considéré par de nombreux chercheurs comme étant un des précurseurs du drame absurde russe. Dans le travail consacré à Tchekhov, Chestov a défini le dramaturge comme un "chantre de désespoir"⁷. Il introduit l'idée que les personnages de Tchekhov sont délibérément et constamment désespérés, de sorte que la seule issue à l'espoir pour eux est la possibilité de créer à partir du néant, comme des êtres divins, mais les héros des pièces de Tchekhov ne réussissent pas à le faire, sans dépasser les limites de l'absurdité, sans la surmonter. Le seul moyen de sortir du désespoir que Chestov voit pour les héros des pièces de théâtre et des histoires de Tchekhov est de frapper la tête contre les murs.

Certains chercheurs occidentaux, les critiques littéraires tels que J.C. Oates et J. Priestley reconnaissent à Tchekov le mérite d'avoir été le fondateur du théâtre de l'absurde qui, un demi-siècle plus tard, recevra une grande popularité en Europe, grâce aux pièces de S. Beckett, E. Ionesco. Ils ont observé dans les pièces de l'écrivain les traits caractéristiques de l'absurde littéraire et plutôt dramatique au niveau de la structure: l'absence de l'intrigue, le manque d'action et les répliques des personnages inattendues. En passant, l'inaction est, selon Chestov, le propre des personnages déçus, ne cherchant pas l'espoir, mais ne parlant que

⁷ Chestov L. *Tvorchestvo iz nichego (A.P. Tchekhov) (L'œuvre de rien (A. Tchekhov))*. [consulté le 10 mai 2021] Disponible sur: www.vehi.net/shestov/chekhov.html

d'elle. Entre autres choses, les personnages principaux du drame de Tchekhov représentent le thème de l'aliénation de la société bourgeoise de la réalité. De là, le lecteur observe la communication complexe d'une personne ordinaire avec ce qu'on appelle l'intelligentsia. Cependant, selon U.Sokhryakov, ce n'est pas révélateur de qualifier Tchekhov d'absurdiste à part entière⁸. Le dramaturge russe est un naturaliste, un réaliste, sa tâche est de refléter la réalité dans laquelle se trouvent de vraies personnes.

Le sentiment public en Russie dans la seconde moitié du XIXème siècle peut être décrit comme nouveau, nihiliste et dynamique. Le fait est que le sentiment démocratique sous le règne d'Alexandre II s'est renforcé dans certains décrets. Le plus important a été l'abolition du servage de 1861. Cependant, les libertés de la société ne se sont pas concrétisées dans la constitution et, dans l'ensemble, le peuple ne savait pas que faire de la liberté.

En même temps, la classe capitaliste des nobles a commencé à perdre leur position forte, alors que les jeunes reprenaient les valeurs et les idées libérales de l'Occident. Ainsi, au tournant des années 60-70, le mouvement du populisme est apparu, qui luttait contre les vestiges de la société bourgeoise et cherchait à construire un État fondé sur les idéaux socialistes. Les étudiants ont de plus en plus quitté le peuple, engagé et maîtrisé des professions qui avaient une valeur pratique, celles de médecins, enseignants, etc. La communication avec un peuple simple ne se limitait pas à l'éducation et à l'aide, mais était également de nature révolutionnaire propagandiste. La tâche des nihilistes et des jeunes révolutionnaires était de convaincre le peuple que l'État devait se reconstruire sur le socialisme, où il n'y aurait pas de division en fonction du statut social, mais chacun aurait les mêmes droits dans la société.

L'intelligentsia, que Tchekhov décrivait le plus souvent, se distancie du pouvoir pendant cette période, elle est également imprégnée d'idées libérales et cherche à éclairer toute la population. Cependant, la réalité montrait que les intellectuels, qui détestaient le pouvoir et sympathisaient avec le peuple, pouvaient rester inactifs, donnant l'impression d'être impliqués. Certains membres de la nouvelle couche spirituelle de la société ont échoué cette mission. Il y avait une décadence spirituelle, une déception à l'égard des idées qui n'ont pas conduit à une nouvelle société socialiste libérale.

⁸ Sokhryakov, U.I. *Tchekhov i «teatr absurda» v istolkovanii D.K. Outs (Tchekhov et «le théâtre de l'absurde» en interprétation d'Outs D.K.)*. Moscou : izdatel'stvo moskovskogo universiteta, 1981 – p. 12

Quand même, après la mort d'Alexandre II l'espoir de changer le paradigme politique et sociale s'est renforcé. Son fils, Alexandre III n'a pas été au pouvoir pendant longtemps, il a signé un manifeste sur l'intangibilité du pouvoir monarchique, qui a provoqué un grand ressentiment parmi la population révolutionnaire. Après sa mort, l'espoir de libéraliser l'état est passé à l'empereur suivant. Les gens attendaient du nouvel empereur Nicolas II la prise de décisions correspondant aux besoins de la population, à savoir reconstruire la société, mettre fin à l'existence de la monarchie et égaliser tous les droits. Pourtant Nicolas II n'avait pas l'intention d'être complaisant avec les partisans du socialisme, et ne voulait pas quitter le trône. Le conservatisme, l'immuabilité du système socio-politique dans les conditions des changements socio-économiques ont conduit à des manifestations sociales des salariés, des paysans et des étudiants. Les tensions internationales ont augmenté. La modernisation a conduit à une augmentation des sentiments d'opposition dans la société. Le libéralisme se développait rapidement, ainsi que les courants idéologiques socialistes – le populisme et le marxisme, qui ont conduit à la révolution en 1917.

Le nouvel État attend l'avènement d'un nouveau monde communiste. L'Union Soviétique dans la période post-révolutionnaire était envahie par le sentiment d'euphorie, par des grands rêves d'un nouvel avenir à créer. Au-delà du mécanisme politique, le pays a besoin d'une nouvelle image de l'homme né de la révolution et capable de créer une nouvelle société et d'en faire partie. À propos de cette pensée, il y avait deux points de vue communs. Le premier considérait le concept d'un nouvel homme comme une étape importante et nécessaire vers la réalisation du communisme. Alexandra Kollontaï, diplomate russe et révolutionnaire, croyait qu'un nouvel homme, un élève du communisme, pourrait favoriser le développement d'une société humaniste: « Une nouvelle personne améliorera, par un flair créatif individuel et ses talents, ce train de vie, où il n'y aura pas tant de problèmes économiques et les questions des relations entre les gens et celles de l'homme et du collectif, c'est-à-dire les questions d'une nouvelle morale, apparaîtront au premier plan»⁹.

D'ailleurs, selon l'historien Artem Kravchenko, qui analyse les idéaux communistes, il n'y avait pas de modèle et il n'y avait pas de formule pour créer de nouveaux types. Une chose

⁹ Новый человек будет индивидуальным творческим чутьем и талантами усовершенствовать этот быт, где уже не будет столько проблем экономики и на первый план выйдут вопросы взаимоотношения людей между собою и вопрос человека и коллектива, т. е. новая мораль.

Kravtchenko, A. *Sozdanie novogo sovetskogo tcheloveka (La création d'un nouvel homme soviétique)*. [consulté le 25 avril 2021] Disponible sur: <https://arzamas.academy/materials/1499>.

était claire: «c'est une personne consciente, un collectiviste qui pose le général au-dessus du privé, qui est harmonieusement développée tant sur le plan physique que sur le plan intellectuel. Chaque communiste idéologique devait s'efforcer de devenir une telle personne»¹⁰. Cette citation définit le deuxième point de vue, largement partagé par l'intelligentsia, sur la création de l'image d'un nouvel homme soviétique: les tentatives d'amélioration et de changement de l'essence humaine sont contraires à la nature et inacceptables.

La création d'un type d'homme libre est également devenue une tâche de l'art. Un moment crucial du pays change la conception du réalisme. Une nouvelle fonction des artistes et des écrivains n'était pas de transmettre l'actualité sociale, mais de créer une nouvelle forme de la réalité. Cette forme-là devait servir à imposer des idéaux. Le concept d'un nouvel homme dans l'art impliquait naturellement la création de formes fondamentalement nouvelles. À cet égard, les artistes avant-gardistes deviennent populaires: «les recherches d'avant-garde dans l'art, sont directement liées à l'image de l'utopie elle-même et à la représentation d'un nouvel homme»¹¹.

Cependant, la volonté des avant-gardistes et leur fonction créatrice n'ont pas supprimé les différences énormes entre le nouveau monde construit par l'art avec les nouveaux héros de la classe du prolétariat et la réalité de la guerre civile, de la crise et des vestiges du passé.

Entre autres choses, le courant esthétique d'avant-garde lui-même s'est développé et n'était pas capable de transmettre simplement des images idéalisées de héros inexistantes. L'art peu à peu veut s'éloigner de son importance politique et expérimenter. La société, qui ne comprenait pas sa place dans le monde, n'était pas prête à accepter les expérimentations qui nécessitaient des interprétations. Par conséquent, le pouvoir cherche d'autres moyens d'introduire dans l'esprit collectif l'idée d'un avenir brillant et se tourne vers d'autres formes, plus primitives et compréhensibles. Ainsi, un mouvement du réalisme social est créé, qui a coexisté avec la réalité soviétique, mais ne l'a pas contournée. Les avant-gardistes créent

¹⁰ «...это человек сознательный, коллективист, который ставит общее выше частного, что он физически и интеллектуально гармонично развит. Стремиться стать таким человеком должен был каждый идейный коммунист»
ibid.

¹¹ «авангардные поиски в искусстве, напрямую связанные как с образом самой утопии, так и с представлением о новом человеке»
Петровская, Е.В. *Kul'tura i revoliuzia: fragmenty sovetsiogo opyta 1920-1930 (La culture et la révolution: les fragments de l'expérience soviétique de 1920-1930)*. Moscou : Ros. akad. Nauk, 2012 –p. 3.

également des groupes créatifs privés spéciaux, dans lesquels ils poursuivent leur approche expérimentale.

1.4. L'OBERIOU

L'une de ces unions créatives était le groupe OBERIOU, qui s'est d'abord formé comme un petit groupe d'écrivains peu après la révolution et pendant la formation du nouvel État. Tout a commencé avec un petit cercle philosophique et littéraire composé de cinq jeunes écrivains. C'étaient Leonid Lipavski, Yakov Druskin, Alexandre Vvedenski, Daniil Harms et Nikolay Oleynikov.

Tous étaient guidés par l'idée de l'art libre, qui a permis et s'est félicitée de s'adresser à différents domaines de la science. La synthèse de tous les arts et de toutes les sciences a donné lieu à de nouvelles formes de perception du monde. Y. Druskin, dans ses mémoires, a écrit: «c'était une confraternité littéraire et philosophique de cinq personnes, chacune connaissant bien son métier, mais n'étant pas un professionnel étroit et n'ayant pas peur d'envahir des domaines "étrangers", que ce soit la linguistique, la numerologie, la peinture ou la musique»¹². À l'époque, le groupe s'appelait «Les tchinari », les poètes et les écrivains signaient ainsi leurs œuvres. Le mot lui-même a également été inventé par l'un des représentants du groupe, A. Vvedenski, mais il ne lui a pas donné de caractéristiques précises. Par association de sons on comprend qu'il s'agit du mot russe «чин» (« tchin ») qui signifie « titre » ou « grade ». Un grade n'est pas lié avec un poste politique ou gouvernemental, mais avec la position intellectuelle et spirituelle. Chacun des participants de l'union avait, en effet, un certain titre. Ainsi, par exemple, Vvedenski était un «tchinar autorité du non-sens». Les tchinari se sont inspirés de la créativité des futuristes, passionnés par les expérimentations linguistiques et de l'art intuitif (rejet du mot réfléchi au profit de l'inventé).

L'association créative se développe et veut se développer avec un certain programme. Ainsi, en 1927, apparaît une nouvelle association d'OBEIOU, dont le nœud était composé des tchinari. OBERIOU se veut une association d'art réel. L'idée de ce nouveau mouvement

¹² «Это было литературно-философское содружество пяти человек, каждый из которых, хорошо зная свою профессию, в то же время не был узким профессионалом и не боялся вторгаться в "чуждые" области, будь то лингвистика, теория чисел, живопись или музыка»

Druskin, Y.S. *Tchinari (Les tchinari)*. [consulté le 16 mai 2021] Disponible sur: <http://www.d-harms.ru/groups/chinari.html>

d'artistes, de philosophes, de musiciens et d'écrivains était basée sur la compréhension de la complexité du monde. Contrairement aux idéaux du pouvoir soviétique, qui étaient basés sur le concept d'un monde idéal pour tous, les participants du mouvement créatif voyaient la réalité de façon beaucoup plus complexe. La conception absurde elle-même implique que le non-sens est partout et qu'il est possible de tenter de le diriger, quand même, en créant. L'art des oberioutes est très varié et ne peut pas être interprétée de manière unique.

Pour fixer leur place dans la vie créative du peuple soviétique, l'union artistique voulait avoir un manifeste, qui exprimerait leurs idées pour toujours. Et la déclaration d'OBERIOU a été publiée en 1928. Puis un manifeste a été déclaré pendant la soirée poétique «Trois heures de gauche».

1.4.1. La déclaration d'OBERIOU

La déclaration se composait de quatre parties, divisées selon les domaines d'art de l'union: littéraire, picturale, cinématographique et théâtrale. Mais dans la première partie intitulée *Le visage public d'OBERIOU*, les artistes du nouvel art se déclaraient comme des artistes et des écrivains de grande importance, qui devaient être traités avec le même respect et la même crainte que les autres: «Nous ne comprenons pas pourquoi l'art de gauche, qui a derrière son dos beaucoup de mérites et de réussites, est considéré comme un déchet et pire encore — comme le charlatanisme»¹³. «Nous croyons et savons que seul le chemin de gauche de l'art nous mènera sur la route d'une nouvelle culture artistique prolétarienne»¹⁴. Étant donné les attentes idéologiques du nouvel état socialiste, de telles déclarations n'étaient pas rares. C'était une autre tentative d'attirer l'attention sur la nouvelle vision avant-gardiste du monde, la compréhension de l'art et d'attirer non seulement l'intérêt, mais aussi l'approbation. Le but de leur art, selon le manifeste, était précisément le mot lui-même et le geste. En d'autres termes, les avant-gardistes s'occupaient des éléments les plus simples de l'art, qui ont été traités dans l'art classique en quelque sorte superficiellement. Les oberioutes prennent

¹³ Нам не понятно, почему левое искусство, имеющее за своей спиной немало заслуг и достижений, расценивается, как безнадежный отброс и еще хуже, — как шарлатанство
Bakhterev, I. *Manifest OBERIU (Le manifeste d'OBERIOU)* [consulté le 16 mai 2021] Disponible sur: <http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm>

¹⁴ Мы верим и знаем, что только левый путь искусства выведет нас на дорогу новой пролетарской художественной культуры
ibid.

l'élément primaire et l'amènent à un nouveau niveau de compréhension du texte, du théâtre et du cinéma.

«L'art a sa propre logique et ne détruit pas le sujet, mais aide à le connaître. Nous élargissons le sens du sujet, du mot et de l'action»¹⁵. En fait, comme on l'a déjà mentionné, les poètes qui, malgré leurs expériences abstraites de la langue, cherchaient encore plus de mots ordinaires et compréhensibles, assuraient qu'ils n'y étaient pas suffisamment attentifs. L'expansion des limites d'un mot touche les limites d'un autre pour que la réalité décrite fonctionne dans le texte comme elle fonctionnerait dans la vie. En d'autres termes, le mot des oberioutes est une arme contre, par exemple, le symbolisme, où il était perçu comme un complément au sens, et non comme le principal représentant de ce sens. En plus, les oberioutes étaient fortement influencés par les concepts de Viktor Chklovski, un théoricien de la littérature, tout d'abord par sa théorie de «estranement», qu'il a formulée en 1925 dans le chapitre *L'art en tant que méthode* de son livre *Sur la théorie de la prose*. Chklovski a écrit : « pour retrouver le sentiment de la vie, sentir les choses, pour faire de la pierre une pierre, il y a ce qu'on appelle l'art. Le but de l'art est de donner le sentiment de la chose comme une vision et non comme une reconnaissance; les procédés artistiques sont le procédé d'« estrangement » des choses et celui de recours à une forme complexifiée, qui augmente la difficulté et la longitude de la perception, parce que, dans l'art des « fins en soi », le processus de perception est à rendre plus long; l'art est une façon de revivre la création des choses, et ce qui est fait n'a pas d'importance dans l'art»¹⁶.

Dans la partie sur le cinéma, les écrivains et les artistes étaient en avance sur le temps, car en réalité, une telle section parmi eux n'existait pas encore, donc la théorie devance leurs expériences pratiques, malgré certaines tentatives du poète Nikolai Zabolotski. Le cinéma, selon les avant-gardistes, était également trop superficiel, transférant simplement l'histoire de la vie à l'écran, mais sans prêter attention aux détails. C'est le détail et non la précision qui

¹⁵ У искусства своя логика и она не разрушает предмет, но помогает его познать. Мы расширяем смысл предмета, слова и действия.
ibid.

¹⁶ «Для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием "остранения" вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелей и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно».
Chklovski, Viktor. *O teorii prozy (Sur la théorie de la prose)*. Leningrad : Sovetski pisatel', 1983 – p. 13.

véhiculent l'atmosphère des personnages cinématographiques. Ce concept de cinéma serait illustré par les oberioutes dans leur «Le Hachoir».

La dernière partie est particulièrement importante pour la compréhension de l'esthétique des écrivains. Cette partie consacrée au théâtre transmet le plus pleinement le concept de l'importance des gestes. Si les formalistes et les futuristes ont expérimenté avec le texte prosaïque ou poétique, l'action dramatique est devenue l'un des mérites du nouveau mouvement avant-gardiste de l'art réel. Le théâtre était présenté par l'OBERIOU comme le plus grand champ d'expérimentation. Jusqu'à présent, les échos du théâtre classique étaient encore visibles dans la dramaturgie, qui mettait davantage l'accent non pas sur les éléments, mais sur la généralité du sens. L'intrigue s'éloigne maintenant au dernier plan, car elle n'est pas l'élément principal et primaire de l'art théâtral. Ce qui était en dehors de l'action principale, c'est-à-dire ne se rapportait pas directement à l'histoire principale ce serait toujours considéré comme du théâtre: "la toile tombe sur la scène, un village est peint sur la toile. Il fait noir sur la scène. Puis il commence à faire jour. Un homme en costume de berger monte sur scène et joue de la trompette. Est-ce du théâtre? Oui»¹⁷. L'essentiel est que l'action théâtrale se compose de différents éléments dont chacun individuellement et tous ensemble peuvent créer une histoire intéressant le spectateur. Les objets et les personnages sur la scène sont concrets et justifiés, ils sont tous les acteurs, on fait attention à eux. Et le spectateur suit l'action sur la scène, se rendant compte de ce qu'est le théâtre, en le séparant de la réalité. Or il comprend que le monde théâtral de l'action peut exister sans l'attention du spectateur. Tout ce qui apparaît sur la scène tombe dans la réalité théâtrale. Les collisions de personnages avec d'autres personnages sont à peu près chaotiques, mais pas dénuées de sens.

L'annonce de la déclaration d'OBERIOU lors des «Trois heures de gauche» de 1928 se termine par la présentation de la pièce *Élizabeth Bam* de Daniil Harms, qui illustre les idées de l'association.

Voici les positions et les idées fondamentales des oberioutes, qui sont devenues la base de leur esthétique:

- Le monde est chaotique dans toutes ses sphères: des relations personnelles entre les gens à son arrangement social et à l'arrangement de l'être dans son ensemble;

¹⁷ на сцену опускается полотно, на полотне нарисована деревня. На сцене темно. Потом начинает светать. Человек в костюме пастуха выходит на сцену и играет на дудочке. Будет это театр? Будет" Bakhterev, I. *op.cit.*

- La langue dans une telle image du monde chaotique apparaît comme une forme paradoxale de survie. Bien qu'elle ne puisse pas exprimer la réalité du chaos, parler la langue allogique et spécifique est un moyen de survivre dans ce chaos;
- La rupture de tous les liens s'étend à l'art. La percée vers la réalité, non obscurcie par rien d'artificiel, est interprétée comme la transformation d'un texte littéraire en chose réelle.

Enfin, nous notons que le développement d'un nouveau mouvement littéraire en Russie s'est accompagné d'une crise du public. La perte de valeurs, les attentes humanistes injustifiées, le pouvoir totalitaire ont contribué au développement de genres existentiels, dont l'un était la dramaturgie de l'absurde, que nous analyserons dans la partie suivante.

1.5. Le contexte d'apparition du «théâtre de l'absurde» en France

Comme nous avons examiné en haut, la catégorie philosophique de l'absurde développe dans la conscience européenne dès la deuxième moitié du XIXe siècle. C'est évident que la cognition de l'existentialisme au niveau des pensées penche vers la représentation. C'est par ce fait que l'absurde devient une nouvelle catégorie esthétique dans le monde d'art.

Après l'effondrement du Second Empire, qui a duré jusqu'à 1870, une Troisième République est formée en France, qui est caractérisée par de multiples crises sociales et politiques. La population française est divisée en différents groupes ayant des opinions politiques différentes (socialistes, royalistes ou monarchistes, républicains et libéraux). Le changement constant de pouvoir et les conflits ont influencé la division radicale dans la société.

Cela affecte également la culture. Pendant ce temps, on peut observer des artistes politiquement engagés. Les écrivains et les peintres entrent dans un dialogue direct avec le peuple, s'insérant activement dans l'agenda politique dans la presse et discutant de l'organisation sociale. Cette implication est envisagée comme l'émergence de nouvelle compréhension d'un homme intellectuel: c'est «l'invention d'un autre rapport à la politique en dehors des voies traditionnelles antérieures et elle témoigne de la revendication d'une

autonomie politique des intellectuels dans les fins choisies, les modes d'intervention et de mobilisation». ¹⁸

Dans le même temps, il existe une tendance à la décadence, qui est caractérisée par l'individualisme, l'immoralisme et l'esthétisme. Les écrivains de la décadence refusent de participer à des déclarations politisées et s'éloignent généralement de ce type de manifestation de l'art. Ils s'intéressent aux questions de la vie et de la mort, à la recherche de sens de l'être. Autrement dit, ils approfondissent les premières idées de la connaissance existentielle. Ils ne sont cependant pas encore affirmés dans la compréhension de l'absurdité inhérente au chaos.

De toute façon, malgré l'instabilité politique et la scission de la société, la France connaît une deuxième vague d'industrialisation et une reprise économique. Nous pouvons également parler de la montée culturelle, de sorte qu'à la fin du siècle, de nouveaux styles apparaissent et que l'art devient plus démocratique et varié. À cette époque, la haute société, maintenue grâce à l'ancienne aristocratie et reconstituée par des hommes politiques, ainsi que la bourgeoisie d'affaires, tente de se renforcer.

Ainsi, la fin du XIXe siècle en France est certainement un tournant, mais la population semble être sur le point de grandes réalisations et d'améliorer la vie sans prendre en compte le mouvement de la décadence. C'est à cette époque que naît Alfred Jarry, qui défie de telles humeurs publiques, et qui est aujourd'hui considéré comme l'un des fondateurs de l'absurdisme, ainsi que le créateur d'un nouveau théâtre fondamentalement différent de l'ancien. Sa pièce *Ubu roi* (1896) qui s'est développée plus tard dans un univers théâtral «ubuien», est devenue le point de départ pour un nouveau théâtre. Leonard Pronko, spécialiste américain du théâtre expérimental, estime dans son œuvre *Avant-garde: the experimental theatre in France*: «les pièces d'Ubu renvoient directement aux œuvres de l'avant-garde d'aujourd'hui en France, et en particulier au théâtre d'Ionesco... Le rire anxieux qu'Ubu suscite est le même rire qui explose aujourd'hui dans les théâtres où *En attendant Godot* et *La Leçon* sont préformés». ¹⁹ Martin Esslin qui a introduit la notion du théâtre de l'absurde souligne aussi l'importance de l'œuvre de Jarry: «Les définitions subjectivistes et expressionnistes se

¹⁸ Yon, J.-C. *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*. Malakoff: Armand Colin, 2010 – p. 203

¹⁹ «the Ubu plays point straight forward to the works of today's avant-garde in France, and particularly to the theatre of Ionesco... The apprehensive laughter which Ubu elicits is the same laughter which explodes today in the theatres where *Waiting for Godot* and *The Lesson* are performed»
Pronko, Leonard *Avant-garde: the experimental theatre in France (l'Avant-garde: théâtre expérimental en France)*. Berkeley: University of California Press, 1962 – pp.6-7

rapprochent, anticipant la tendance du théâtre de l'absurde à incarner réellement l'état psychologique sur scène»²⁰.

Alfred Jarry est considéré comme le fondateur du théâtre expérimental car il porte le grotesque à l'absolu. Son théâtre est impersonnel, les acteurs sont des marionnettes, des poupées. Jarry écrit *Ubu roi* à l'école, pour s'amuser du professeur, qui était le prototype du héros. Adolescent assez modeste et sensible, Jarry arrive à Paris en 1891 et se retrouve dans un centre de communication culturelle débordant de toutes sortes de divertissements et plein de variations de créativité. Sur la vague de démocratisation de l'art littéraire, Jarry décide de retravailler sa pièce d'école et publie en 1896 cinq actes du drame *Ubu roi*. La mise en scène provoque un scandale. Jarry dès le premier mot «Merdre!» choque le public. L'image grotesque d'un roi impitoyable, cruel et stupide devient un sujet de controverse. Le public n'est pas prêt pour une telle farce et cherche une réponse dans l'agenda politique. En fait, le personnage est créé pour être, et non pour souligner les vices de la société bourgeoise. Les vices de la société bourgeoise sont la conséquence du scandale auquel Jarry a donné la naissance. Il refuse les règles de la bienséance, joue avec la langue, amène les situations à l'absurdité et détruit ainsi le théâtre bourgeois enraciné.

La figure de Jarry exprime une révolte contre le public. Dans ses Questions de théâtre, il écrit: «C'est parce que la foule est une masse inerte et incompréhensive et passive qu'il la faut frapper de temps en temps, pour qu'on connaisse à ses grognements d'ours où elle est — et où elle en est»²¹. Jarry donne une gifle à la société par le roi grotesque, et plus tard, il prend son image sur lui-même, il s'identifie à Ubu, ce qui porte également la compréhension du théâtre et de l'œuvre dramatique à un nouveau niveau.

Les idées d'un nouveau théâtre qui a entrouvert Alfred Jarry ont commencé à être tracées chez les dadaïstes et les surréalistes, ainsi que dans le théâtre de la cruauté, créé par l'acteur français Antoine Artaud. Tous, par conséquence, sont des partisans de l'alogisme, de l'absurde, mais à des degrés divers. Ainsi, selon Mariana Kunesova, chercheuse de l'absurdité dans le travail des dadaïstes et des surréalistes, l'avant-garde précoce du début du XXe siècle a traité l'absurdité comme une méthode d'expression du comique et un moyen pour choquer le

²⁰ Esslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*. Paris : Buchet-Chastel, 1977 – 295 pp.

²¹ Jarry, Alfred. *Questions de Théâtre*. [en ligne, consulté le 13.04.2022]. Disponible sur: https://obvil.humanum.fr/obvie/critique/compdoc.jsp?id=jarry_divers_021&refid=mirbeau_ecrivains-01_014&reftypefrequen

public. Toutefois, les surréalistes, qui avaient cherché à effacer la frontière entre intérieur et extérieur, voyait dans l'absurde la vérité, ce qui va en parallèle avec la réalité actuelle. Ainsi, l'absurde devient une catégorie de la vérité qu'il faut s'efforcer de connaître et comprendre par et dans l'art²².

De telles idées se produisent à l'époque du coucher du soleil de la "Belle époque", qui s'est terminée lorsque la Première Guerre Mondiale a commencé, ce qui a entraîné une longue et puissante crise en Europe. En fait, toutes les alliances du Père Ubu grotesque ont cessé de paraître absurdes, la réalité est venue, qui a porté le masque d'un tyran de marionnettes. La brutalité et le pouvoir, élevés dans la conception thématique des œuvres consacrées à Ubu, sont en fait devenus les mots clés pour toute l'Europe du XXe siècle.

La Première Guerre Mondiale a montré l'absence totale de préparation de la France aux hostilités. Quand la guerre a commencé, les gens vivaient encore avec le sentiment de leur propre ascension. Mais quand il s'est avéré que ce n'était pas le cas, le peuple a été pris de panique, dans la destruction et dans la crise économique la plus grave qui a entraîné une vague de chômage. Au cours de cette période se développent les théories existentielles sur la catégorie de l'absurdité de l'existence chez Jean-Paul Sartre et un peu plus tard chez Albert Camus. Nous avons déjà examiné la vision philosophique de l'absurdité de l'être dans les chapitres précédents. Cependant, il convient de noter que pendant les périodes de stagnation, la question existentielle est devenue l'une des principales dans l'esprit de la population. L'art s'est développé intensément, affichant la réaction à ce qui se passe dans le monde entier.

Ainsi, par exemple, l'idée du théâtre de la cruauté, définie par Antoine Artaud, qui a fondé le théâtre Alfred Jarry, s'est développée. Le théâtre de la cruauté d'aujourd'hui est également comparé au théâtre de l'absurde par leur similitude à la représentation du désespoir et de l'absurdité de l'être. Cependant, le premier met en évidence dans la pièce le personnage principal - l'homme, et fait du spectateur un complice de l'action. Et dans le théâtre de l'absurde, le héros principal est la communication, ou plutôt sa destruction. Le théâtre de l'absurde empêche délibérément le spectateur de comprendre ce qui est en jeu pour transmettre la philosophie sous-jacente. Le théâtre de la cruauté vise à renforcer le public avec l'acteur, il vise à la transmission réelle des sentiments. Les images grotesques, le plastique du corps, tout cela doit coïncider avec des émotions exagérées.

²² Kunesova, Mariana. *L'absurde dans le théâtre français dada et présurréaliste. Art et histoire de l'art*. Montpellier: Université Paul Valéry, 2014 – 11-13 pp.

Les tentatives d'influencer les sentiments et de faire revivre le spectateur auraient pu être couronnées de succès si la Seconde Guerre Mondiale n'avait pas commencé, ce qui s'est avéré être plus vaste et plus difficile que la précédente. L'occupation rapide de la France par les nazis allemands a conduit à l'établissement d'une dictature, la terreur de masse. Parallèlement, un mouvement de résistance apparaît en France, dont les membres ont toujours été au bord du risque de mort. Quatre d'années de contrôle total sur la France au total conduit au fait que la population après la guerre est plongée dans une dépression sociale encore plus grande.

C'est à cette époque que Samuel Beckett et Eugène Ionesco entrent en scène, que Martin Esslin considère à juste titre comme les fondateurs du théâtre de l'absurde. En dépit du fait qu'ils transmettaient le désespoir de la nouvelle époque, le public était à nouveau non préparé à la perception et les deux écrivains ont été critiqués. Ionesco dans ses *Notes et contre-notes* souligne: «Il y a eu, dès 1920, un vaste mouvement d'avant-garde universel dans tous les domaines de l'esprit et de l'activité humaine. Un bouleversement dans nos habitudes mentales. [...] Mais toute la littérature n'a pas suivi le mouvement et pour le théâtre, il semble qu'il se soit arrêté en 1930. C'est le théâtre qui est le plus en retard»²³. En réalité, il s'avère que les catastrophes du 20ème siècle n'ont pas permis au public et au lecteur de développer leur vision des courants d'avant-garde dans la mesure où ils restent au niveau de la mémoire collective. À cet égard, le théâtre de l'absurde de Ionesco et Beckett est compris et ne gagne en popularité qu'à la fin du siècle.

Ainsi, après avoir analysé le contexte socio-historique et culturel de l'émergence du théâtre de l'absurde en France, nous avons conclu que la situation générale négative exprimée par les conflits, les guerres et les crises conduit à une réinterprétation de l'absurde dans la dramaturgie. Plus la situation extérieure est mauvaise, plus le texte est absurde.

²³ Ionesco, Eugène, *Notes et contre-notes*. Paris, Gallimard, 1966, pp. 88 – 89.

Partie 2. Les traits spécifiques des drames absurdes russes et français

2.1. La base thématique

Daniil Ivanovitch Iouvatchev est né le 17 décembre 1905 à Saint-Pétersbourg. Le père de Daniil, Ivan Iouvatchev, a eu une vie bien remplie: étant jeune révolutionnaire ardent contre la monarchie, il s'est adonné à la religion et la vie ascétique avec l'âge. Même s'il n'était pas un homme d'art, il était entouré d'artistes et d'écrivains. Ainsi, par exemple, Anton Tchekhov n'était pas seulement familier avec Iouvatchev, mais lorsqu'il travaillait sur sa nouvelle *Récit d'un homme inconnu* (1893) il s'est inspiré de la vie de Iouvatchev pour créer l'un des personnages principaux en créant l'image d'un révolutionnaire. La mère de Harms, Nadezhda Kolyubyakina, dirigeait un établissement pour les anciennes détenues. Il a passé la majeure partie de son enfance avec elle, car son père partait souvent en service. Cependant, le rôle du père dans l'éducation de son fils est considérable, il écrivait constamment des lettres dans lesquelles il donnait des conseils sur l'éducation de l'enfant. Malgré de brèves rencontres avec son père, Daniil Iouvatchev le respectait profondément, même l'exaltait. À l'avenir, l'image du père se trouvera dans les histoires de Harms, qui le décrivait comme un vieil homme aux cheveux gris avec des lunettes et un livre. Notons également que la jeunesse de Iouvatchev a eu lieu pendant la révolution.

En 1921, Daniil Iouvatchev prend le pseudonyme de Harms, qu'il inscrira plus tard dans son passeport. C'est à partir de ce moment-là que l'on peut retracer le début de son parcours créatif. À l'école, il était attiré par l'avant-garde. Cela se reflétait à la fois dans l'apparence de Harms (des tenues excentriques pour créer une image attractive) et dans les poèmes qu'il écrivait (des calembours absurdes). Pour la récitation, le poète préférait les partisans du futurisme ou de l'ego-futurisme, par exemple, Vladimir Maïakovski et Igor Severianine. La littérature classique, sur laquelle il a été élevé suivant les préférences de son père, l'a laissé indifférent. Dans ses premiers poèmes et épigrammes, on voit déjà des éléments de «zaoum», un langage expérimental.

En 1925, Daniil Iouvatchev-Harms commence à assister à des réunions dans le département de l'Union Panrusse des Poètes. Cette institution réunissait des poètes de différents mouvements et écoles créatives, et avait pour but, selon le philologue Tatiana Kukushkina, la construction d'un nouvel art révolutionnaire²⁴. C'est là qu'il fait la connaissance du poète Alexandre Tufanov, qui a prédéterminé la voie créative du jeune écrivain, l'invitant à la société d'Ordre des représentants de zaoum. Zaoum était un moyen artistique de créer de nouveaux mots basés sur des combinaisons phonétiques, dépourvus de sens qui serait à la portée de tous, mais quand même significatifs sur le plan sensitif. Nous examinerons plus tard la nature linguistique de ce phénomène. Harms rejoint donc les rangs de la poésie expérimentale avec son nouvel ami Alexandre Vvedenski. Cependant, ces expériences n'ont pas été comprises par la plupart des auditeurs et ont souvent invoqué des situations conflictuelles qui provoquent en 1927 l'éviction de Harms de l'Union des Poètes à cause du refus du concept de non-sens comme un exemple de la littérature du futur.

La première fois quand l'écrivain s'adresse à l'art théâtral a eu lieu en 1926, lorsque lui-même et l'écrivain A. Vvedenski ont rejoint l'association créative théâtrale Radix (du latin radix - «la racine»). L'idée fondamentale de l'association était de comprendre la nature de la représentation théâtrale jusqu'à ce qu'un être humain y intervienne et établisse ses normes. En d'autres termes, les performances de Radix étaient de nature avant-gardiste expérimentale: les actions et le discours des acteurs n'étaient pas orientés vers l'impression du spectateur, mais plutôt vers la recherche de sens dans l'imitation mimétique. Harms et son ami ont été invités à la production de la pièce, composée de nombreux fragments d'histoires écrites plus tôt. La pièce, au lieu d'avoir été un divertissement habituel, a irrité le spectateur par le non-sens délibéré et a fini par en être censurée. Ainsi, Radix a cessé d'exister, mais, selon le philologue suisse

²⁴ Kukuchkina T.V. *Vserossiyski soyuz poetov. Leningardskoye otdelenie (1924-1929). Obzor deyatel'nosti. (L'union des poètes panrusse. Un département de Leningrad (1924-1929). Une revue de fonction)*. Saint-Pétersbourg : Dmitri Boulanin, 2007 – p. 84.

Jean-Philippe Jaccard²⁵, est devenu une impulsion significative pour le développement du concept esthétique théâtral d'OBERIOU.

Ainsi, le concept essentiel du théâtre Radix était l'idée d'un théâtre «pur» où chaque action, chaque objet et chaque personne sont égaux et importants. C'est la même idée que nous rencontrons dans la déclaration d'OBERIOU, dont l'un des fondateurs était Iouvatchev. Pour la présentation d'un nouveau type de théâtre, une pièce spécialement écrite était nécessaire, qui terminerait logiquement la soirée consacrée à la proclamation de l'association créative d'OBERIOU comme un nouveau mouvement artistique. La deuxième heure dans *Trois heures de gauche* qui a eu lieu le 24 janvier 1928 a été réservée à la représentation de la pièce de D.Harms *Élisabeth Bam*, que nous allons analyser.

L'écriture du drame était avant tout axée sur la mise en scène, et non sur la publication du texte, car la valeur du théâtre en tant qu'art particulier et autonome est déterminée par les avant-gardistes du groupe qu'on considère. Le thème central est le meurtre, c'est pourquoi le genre a été défini par l'écrivain comme un drame sanglant. Puisque le premier titre de la pièce, *Un accident du meurtre*, donnait trop d'informations sur l'intrigue possible, la pièce a pris le nom du personnage principal. La performance était accompagnée d'un orchestre et d'un chœur, les éléments importants de l'art polyvalent. La salle affichait complet et l'enthousiasme du public averti était à son comble, bien que les critiques aient été décevantes. La pièce a été accusée d'absurdité excessive.

Malgré ses expériences dramatiques non sans succès parmi le public avant-gardiste, Harms est devenu célèbre et a été reconnu par le pouvoir soviétique en tant qu'écrivain pour enfants. L'introduction de la censure dans les années 1930 a fait que les histoires et les nouvelles «pour adultes» de l'écrivain ont cessé d'être publiées jusqu'à la fin du siècle. Les sujets dépourvus de sens ont

²⁵ Jaccard J.-Ph., *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*. Bern : Peter Lang («Slavica Helvetica»), 1991 – p. 207 - 215.

été pris comme une tentative de corrompre la conscience de l'homme soviétique, dont la valeur principale était le travail pour le bien de la société.

Reconnu comme un artiste anti-soviétique, Daniil Iouvatchev a été arrêté et exilé pour la première fois en 1932. La deuxième arrestation a été le dernier événement dans la vie de l'écrivain. La stigmatisation de l'écrivain anti-soviétique pendant la Grande Guerre Patriotique pourrait conduire à la peine de mort par fusillade. Le poète a réussi de l'éviter grâce à un trouble mental planifié et simulé. Après avoir obtenu un certificat de schizophrénie, Harms a été placé dans un hôpital psychiatrique de la prison, où il est mort en février 1942. La réhabilitation de son nom a eu lieu seulement en 1960.

2.2. Alexandre Vvedenski et sa pièce *Un sapin de Noël chez les Ivanov*

Alexandre Ivanovitch Vvedenski est né le 23 novembre 1904 à Saint-Pétersbourg. Son père, Ivan Viktorovich Vvedenski, a grandi dans une famille de prêtre, mais n'était pas particulièrement passionné par les activités religieuses. Par conséquent, il a reçu une éducation juridique, et à la révolution, il a été promu conseiller d'état. La mère, Evgenia Ivanovna, était un médecin célèbre. Grâce à l'utilité des professions, la famille a réussi à éviter la répression pendant la révolution, qui pourrait les rattraper en raison de liens avec l'église chrétienne. La famille avait quatre enfants, la mère était plus engagée dans l'éducation, de sorte que la relation de Vvedenski avec elle était bienveillante. Le père n'aimait pas trop son fils, il était lui-même un homme sombre et étrange, selon les souvenirs de ses proches.

Le comportement et l'apparence avant-gardistes, contrairement à Harms, n'étaient pas propres au jeune poète Vvedenski. C'est parce qu'Alexandre a passé plusieurs années à l'école des cadets, où la rigueur et la formalité étaient imposées. Cependant, il a acquis des croyances esthétiques profondes, opposées à l'art classique, après son entrée au lycée. L'esprit révolutionnaire et libéral de la jeunesse y régnait, des soirées poétiques et théâtrales y étaient organisées.

Vvedenski écrit ses premières œuvres poétiques là-bas. Sous l'influence des précepteurs, le poète a conçu l'amour de la langue russe en particulier l'amour de diverses expérimentations avec le langage. L'un des professeurs, qui a encouragé les efforts créatifs du jeune poète, aimait la culture du rire, qui était construite sur des jeux de mots, des calembours et des absurdités. Cela a probablement également influencé le parcours ultérieur de l'écrivain avant-gardiste. Dans ces années, son poète préféré était le représentant du symbolisme Alexandre Blok. Dans les années 1920, il a connu une forte influence du futurisme. Il appréciait particulièrement la poésie futuriste et zaoum d'Alexeï Kroutchenykh.

À la sortie du lycée, Alexandre Vvedenski fait la connaissance de l'écrivain Leonid Lipawski et du philosophe Yakov Druskin. Le poète entre à l'université pour étudier le droit, mais ne la termine pas, car la littérature était toujours plus intéressante pour lui. Au début des années 1920, il devient très connu dans la communauté littéraire, il est comparé aux futuristes. Selon les souvenirs de Druskin, Vvedenski a déjà décidé dans sa jeunesse des thèmes principaux de son travail - le temps, Dieu et la mort: «En ce qui concerne le temps, jusqu'à présent, ni les philosophes ni les physiciens ne pouvaient donner une théorie satisfaisante. En théorie de la relativité et en microphysique, il y a des paradoxes insolubles, c'est-à-dire absurdes. Biologiquement, la mort est compréhensible, mais la mort d'un être raisonnable est incompréhensible et dénuée de sens. <...> En ce qui concerne le troisième thème – Dieu, son inintelligibilité pour l'esprit humain est claire. Tout cela, ce sont des absurdités surrationnelles»²⁶.

²⁶ "Относительно времени до сих пор ни философы, ни физики не могли дать удовлетворительной теории. В теории относительности и в микрофизике возникают неразрешимые парадоксы, то есть бессмыслицы. Биологически смерть понятна, но смерть разумного существа непонятна и бессмысленна. <...> Что касается до третьей темы – Бог, то непонятность её для человеческого разума ясна. Всё это сверхразумные бессмыслицы»

Ogryzko V. *Menya interesuyut tri temy - vremya, smert', Bog* (Je m'intéresse sur 3 thèmes - celui du temps, de la mort et de Dieu). [consulté le 20 mai 2021] Disponible sur: <https://litrossia.ru/item/3598-oldarchive/>

C'est Vvedenski qui invente le nom de tchinari pour le groupe créatif créé par lui et ses amis. Plus tard, il a reçu le titre de poète de zaoum. Et en 1924, il est admis à l'Union des poètes, où il fait la connaissance de Daniil Harms. Cette connaissance se transforme en amitié pluriannuelle et en collaboration créative. Dans le théâtre Radix, qu'on a mentionné plus tôt, il est également venu avec Harms. Dans le groupe d'OBERIOU, Vvedenski était responsable de la poésie, et ses poèmes choquaient souvent le public. Malgré son image ascétique, sa manière littéraire de décrire les situations absurdes a provoqué des scandales parmi les représentants de la nouvelle littérature soviétique. Selon les auteurs des articles à l'emporte-pièce, les ennemis de classe par l'intermédiaire du groupe des avant-gardistes qui s'y sont retranchés avec leurs poèmes abstraits ont détourné les gens des tâches de la construction socialiste.

Ces provocations ont pris fin avec l'arrestation de Vvedenski en 1931. Après sa libération en 1932, il a été reconnu comme écrivain anti-soviétique et privé du droit de vivre dans les grandes villes. Les poèmes et autres œuvres ont été interdits à la publication. Vvedenski, comme Harms, a commencé de créer des œuvres pour les enfants. Même si cette activité a généré des revenus, l'écrivain a continué à créer des œuvres littéraires sur les thèmes philosophiques et existentiels. Après avoir déménagé dans différentes villes, le poète s'arrête à Kharkov, où il vivait jusqu'à sa mort. Cette période de sa vie est caractérisée par une créativité productive, le théâtre devient son activité principale.

Ainsi, en 1939, Vvedenski écrit la pièce *Un sapin de Noël chez les Ivanov*, qui reflète sa compréhension philosophique et esthétique de la vie. Le moment où la pièce est créée est marqué par Les Grandes Purges, une politique soviétique répressive brutale. Cet événement-là pourrait rendre de plus en plus aiguë le thème de la violence aussi que le thème du rêve irréalisable d'une société humaniste. L'œuvre aborde les thèmes de l'absurde philosophique dans la compréhension du temps, de la vie et de la mort. Le texte lui-même parodie la dramaturgie de la fin du XIXème siècle, lorsque des mélodrames et des tragi-

comédies sur la vie de l'intelligentsia russe sont créés. C'est l'idée de Tchekhov sur le désespoir humain qui est tracée dans la pièce de Vvedenski, qui l'amène cependant à une limite parodique, puisque le conflit est résolu de manière spectaculaire et absurde.

C'était la dernière pièce de l'auteur, qui a porté à son apogée la transmission esthétique du non-sens à la fois littéraire et philosophique. En 1941, l'écrivain est arrêté pour avoir refusé à un ordre de mobilisation, la même année il meurt.

2.3. La structure des pièces absurdes

En parlant de l'œuvre dramatique, il est important de prêter attention à la structure, qui comprend le niveau externe et le niveau interne. Au niveau externe, les composantes structurelles sont la division en actes et en scènes ainsi que les répliques des personnages, tout cela est fixé par l'auteur. Les composantes internes sont celles qui permettent au lecteur de diviser intuitivement le texte en parties: l'exposition, l'intrigue, le point culminant, le dénouement. Si la pièce classique est caractérisée par la canonisation de caractéristiques structurelles externes (par exemple, la division en 5 actes), au XXe siècle, le paradigme du drame change, ce qui signifie que l'attitude envers la composition change également. La nouvelle dramaturgie prouve la vitalité de diverses constructions compositionnelles, qu'il s'agisse d'une œuvre en un acte ou en dix actes. Cela se produit parce que le sens est dominant, la construction formelle du texte dramatique dépend du développement du sujet. Le théâtre d'avant-garde était célèbre pour ses expériences radicales spéciales. Considérons le modèle de composition des pièces absurdes de D. Harms et A. Vvedenski en tant que représentants de la dramaturgie d'OBERIOU.

Afin de distinguer les parties sémantiques de la pièce *Élisabeth Bam*, Harms les a divisées en 19 morceaux, dont chacun a été accompagné d'une

caractéristique. Néanmoins, le texte lui-même est dépourvu de distinction formelle-visuelle. Pour le lecteur, le texte lui-même est présenté de manière monolithique, donc on ne voit pas la segmentation. Les remarques de l'auteur ont été mentionnées seulement dans la brochure de la pièce en 1928. Chaque partie indiquait un lien spécifique avec beaucoup de genres littéraires: *un morceau réaliste, un mélodrame; un genre réaliste, comique; un morceau absurdement comique, naïf; rythmique (Radix), le rythme de l'auteur; Radix familial; un mélodrame solennel; le mouvement des hauteurs; le mouvement des hauteurs, un morceau paysager; le mouvement des hauteurs, le monologue à part; le mouvement des hauteurs, le speech; un morceau de tchinari; Radix; un pathos classique; un pathos de la ballade; les carillons; un pathos physiologique; un pathos réaliste et officiel; une fin d'opéra* ²⁷.

On y trouve à la fois des genres dramatiques traditionnels (comédie, mélodrame) et des genres non dramatiques (ballade) et même extra-dramatiques (opéra). En outre, chacune de ces formes dans *Élisabeth Bam* est parodiée («morceau de paysage») et paradoxalement «inversée» («mélodrame solennel»). Dans sa pièce expérimentale, D. Harms tente de «superposer» une multitude de genres en faisant une sorte de montage. Un tel montage souligne l'idée de l'insignifiance des genres dans le théâtre d'introduction, comme ils peuvent et doivent coexister les uns avec les autres pour une plus grande objectivité de l'action. L'accent mis sur l'objectivité est mis par l'écrivain de l'art réel dans le but de créer un nouveau monde esthétique.

L'action du drame commence par un monologue de l'héroïne, au cours duquel le lecteur comprend l'intrigue principale de l'œuvre: Élisabeth Bam doit être arrêtée. Le lecteur ne sait pas encore qui et pourquoi veut arrêter la femme, mais, bien qu'il n'y ait pas d'accusations, Élisabeth elle-même sait déjà ce qui va se passer:

²⁷ Harms Daniil, *Polet v nebesa (Un vol au ciel)*. Leningrad : Sovetski pisatel', 1991 – p. 522-523.

Élisabeth Bam

Maintenant, c'est sûr, la porte va s'ouvrir et ils vont entrer... Il est inévitable qu'ils entrent pour m'attraper et me faire disparaître de la face de la terre. Qu'est-ce que j'ai fait?

Si je savais... Courir? Mais où courir? Cette porte mène aux escaliers, et dans les escaliers je les rencontrerai. Dans la fenêtre?

regarde par la fenêtre

Euh, c'est haut! je ne sauterai pas! Que faire?.. Ah! les pas de quelqu'un!

C'est eux. Je fermerai la porte et je n'ouvrirai pas. Qu'ils frappent autant qu'ils veulent.²⁸

Comme au début de la pièce l'auteur ne donne pas la liste des personnages, le lecteur s'appuie sur une introduction successive à l'intrigue à travers les personnages eux-mêmes. Ainsi, le lecteur a moins d'informations au début que le personnage de la pièce. On peut donc parler de focalisation interne. Puisqu'il s'agit de la première réplique de la pièce, il n'est pas simplement question de savoir que les connaissances des héros dépassent les attentes du public, mais que le monde des personnages ne dépend pas des actions du lecteur. La réalité fictive existe en soi, ce qui est corrélé avec le concept de l'art théâtral d'OBERIOU selon lequel la vie théâtrale est comme si elle était infinie, donc réelle. Le but de la mise en scène n'est pas l'impression sur le spectateur, mais la mise en scène elle-même, qui existe tant que les personnages sont sur scène.

²⁸ Елизавета Бам

Сейчас, того и гляди, откроется дверь и они войдут... Они обязательно войдут, чтобы поймать меня и стереть с лица земли. Что я наделала? Если бы я только знала... Бежать? Но куда бежать? Эта дверь ведет на лестницу, а на лестнице я встречу их. В окно?

смотрит в окно

Ууу, высоко! мне не прыгнуть! Ну что же мне делать?.. Э! чьи-то шаги!

Это они. Запру дверь и не открою. Пусть стучат, сколько хотят. Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 3.

L'idée de l'indépendance du monde des personnages est également confirmée par le fait que la structure de la pièce est circulaire. En d'autres termes, le texte se termine par le même monologue de l'héroïne: Élisabeth Bam attend de nouveau d'être arrêtée. L'action qui a eu lieu entre deux monologues identiques n'a pas d'importance, elle est absurde, car la fin est toujours la même - l'héroïne attend les accusateurs. L'arrestation de l'héroïne se produit enfin à la fin de la pièce. Le lecteur en comparant les parties comprend que l'arrestation elle-même ne prend pas beaucoup de temps, il suffit quelques répliques:

Le Premier

Vous devez être punie.

Élisabeth Bam

Pourquoi? Pourquoi ne me dites-vous pas ce que j'ai fait?

Le Premier

Vous êtes accusée du meurtre de Piotr Nikolaïevitch Kroupernak.

Le Deuxième

Et vous devrez en répondre.

Élisabeth Bam

Mais je n'ai tué personne!

Le Premier

C'est le tribunal qui décidera.²⁹

²⁹ Первый

Вы подлежите наказанию.

Елизавета Бам

За что? Почему вы не хотите сказать мне, что я сделала?

Первый

Вы обвиняетесь в убийстве Петра Николаевича Крупернак.

Второй

И за это Вы ответите.

Елизавета Бам

Да я не убивала никого!

Первый

Это решит суд. Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 25.

L'auteur renforce ainsi l'absurdité de l'action principale qui se déroule après la première venue des accusateurs pour arrêter Élisabeth Bam. Cependant, même si, à la fin de la pièce, les héros quittent la scène, cela ne signifie pas que la situation d'arrestation ne se reproduira pas. Tout d'abord, Harms répète délibérément la scène de l'accusation, donnant l'impression d'instabilité et d'illogisme des processus. Deuxièmement, le lecteur dès les premiers mots de l'héroïne elle-même apprend que l'accusation, apparemment, a déjà eu lieu, parce que Élisabeth Bam sait ce qui va se passer.

L'intrigue est construite autour du meurtre de l'un des accusateurs: un conflit se produit entre eux (Ivan Ivanovitch et Piotr Nikolaïevitch) et le protagoniste (Élisabeth Bam). Le conflit doit être résolu, mais non pas par la preuve logique du crime, mais par l'arrestation de l'héroïne. Le point culminant de l'œuvre est la scène où Père tue Piotr Nikolaïevitch, car c'est ce moment qui prouve l'innocence de l'héroïne. Ce même épisode est révélateur de la compréhension de l'absurde, car le point culminant s'avère en fait faux. Le crime logique ne mène pas à la fin logique: ce n'est pas le père qui est arrêté. Ainsi, en disant que le point culminant n'obéit pas à l'intrigue et au conflit principal, on peut parler de la violation des liens causals déjà au niveau de la structure, en plus du fait que la base sémantique elle-même est construite autour de ce phénomène.

La composition de la pièce *Un sapin de Noël chez les Ivanov* de Vvedenski diffère quelque peu des expériences de Daniil Harms, elle semble plus structurée. Ainsi, Alexandre Vvedenski divise la pièce en 4 actes et 9 tableaux. Les tableaux sont une sorte d'une scène, mais la différence est que le changement des tableaux prévoit une certaine pause pendant la présentation de la pièce, lorsque la transformation de décor se produit devant le public. Dans une situation d'avant-garde, on peut supposer le sens sacré d'une telle division. Le tableau est statique et ne représente qu'un moment dans le temps, mais pas son étendue. Cependant, dans la pièce, ce type de la division entre les

événements contient des actions pour lesquelles, d'une manière ou d'une autre, au sens général, il faut du temps. Autrement dit, la durée est comprise comme une catégorie obligatoire. L'opposition de la statique et de l'action est importante pour l'auteur au sens idéologique. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le poète était sceptique quant aux théories existantes consacrées à ce sujet. Nous osons supposer que, dans la compréhension de Vvedenski, l'action accomplie devient statique pour le présent.

D'ailleurs, le temps est rapporté au début et à la fin de chaque tableau, mais tout moment n'a absolument aucune signification – il n'est rien de plus qu'une convention et est activement supplanté par l'espace. C'est la mort, et plus précisément une cascade de décès, qui allonge le temps, s'avère être le seul événement important dans la pièce. Le fait est que la division intuitive du texte par le lecteur est influencée par les événements de la mort de certains personnages. La première mort est le meurtre d'une des filles de la famille, Sonia Ostrova:

Nounou (attrape une hache et lui coupe la tête). Tu mérites cette mort³⁰.

Le tueur n'est autre qu'une nounou, qui maintenant pour son crime doit subir une punition équivalente, à savoir - une exécution qui ne se produit que dans l'acte 4:

Nounou (crie). Je ne peux pas vivre!

Secrétaire. Eh bien, tu ne vivras pas. Nous faisons tout notre possible ³¹.

Le dernier événement de la mort est le dénouement - la mort collective et séquentielle de toute la famille. Ainsi, l'élément sémantique et compositionnel principal est la mort. C'est elle qui arrête le temps pour l'homme, mais pas pour

³⁰ Нянька (хватает топор и отрубает ей голову). Ты заслужила эту смерть. Vvedenski Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : BuxMArt, 2021 – p. 3.

³¹ Нянька. (кричит). Я не могу жить. Секретарь. Вот и не будешь. Вот мы и идем тебе навстречу. Vvedenski Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : BuxMArt, 2021 – p. 13.

l'humanité dans son ensemble. Les actions qui se produisent entre les morts, tout comme dans la pièce de Harms, sont absurdes, ce sont des processus transitoires dans lesquels rien ne se passe: les enfants attendent Noël, les bûcherons extraient le sapin de Noël, les parents pleurent pour leur fille.

Le point culminant de la pièce est Noël lui-même, qui était une constante dans les dialogues des personnages. C'est après le Noël, que tout le monde attendait le plus, que toute la famille meurt. Cette fête a été choisie par l'auteur pour créer un certain contraste dans la compréhension philosophique du drame. Noël est lié au fait de la naissance de Jésus. Et si la naissance vient, alors la mort doit venir. Dans le même temps, il est tout à fait possible que l'auteur dans cette opposition exprime son opinion sur la renaissance de l'âme. Rappelons que les thèmes de Dieu et de la mort ont également été définis par Vvedenski comme les thèmes les plus significatifs de son œuvre. Le but de la vie est la mort et les héros meurent pour le prouver. C'est un processus sans fin qui est interrompu par une existence absurde.

Globalement, nous comprenons que le sens absurde des deux pièces est d'une manière ou d'une autre enfermé dans une certaine structure, qui est remarquable pour la dramaturgie. Le manque de composition reconnaissable, associé à un sens chaotique, entraînerait la destruction du code littéraire qui unit le lecteur à l'écrivain. Ce jugement a été également considéré par Eugène Kluyev, dramaturge et journaliste russe, qui, dans son travail *la Théorie de la littérature de l'absurde* a écrit «En dehors de la structure clairement ordonnée, il n'existe pas de non-sens, et tous les problèmes de la littérature de l'absurde se résument finalement à l'utilisation compétente des formes toutes faites»³².

³² "Вне отчетливо упорядоченной структуры вообще не существует нон-сенса и все проблемы литературы абсурда сводятся в конечном счете к грамотному оперированию готовыми формами»

Kluyev E.V. Teoriya literatury absurda (La théorie de la littérature d'absurde). Moscou, 2000

—
p. 186.

2.4. Les personnages

En parlant d'art, on ne peut s'empêcher de constater son lien avec le monde extérieur. La relation de la littérature avec la réalité environnante se manifeste différemment dans différents concepts esthétiques. Ainsi, par exemple, pour l'époque classique le texte littéraire représentait une image du monde réel qui est inconditionnel et indéniable. Ainsi, le monde fictif créé par l'auteur reflète le monde réel, en copiant les images et les caractéristiques des personnes envisageables et en créant des personnages sur cette base. Cependant, la vision du monde, sa perception est subjective pour chaque personne individuellement, à cet égard, la réinterprétation esthétique de l'univers faite par l'écrivain est également subjective. Le philologue russe Mikhaïl Bakhtine écrit à propos de ce sujet dans son ouvrage consacré à la littérature: «Esthétique de la création verbale: une fonction esthétique monte un monde disséminé dans les sens et l'épaissit dans une image complète et indépendante; elle trouve pour ce qui est périssable dans le monde (pour le passé, le présent, son existence) l'équivalent émotionnel, le vivifiant et le protégeant; elle trouve une position de valeur à partir de laquelle ce qui est périssable dans le monde acquiert une valeur événementielle précieuse et obtient une signification et une concrétisation durable»³³. En d'autres termes, l'auteur, en tant qu'artiste, a une vision du monde spécifique: il repense le monde réel en soulignant les valeurs, les images et les caractéristiques principales et, à la suite de son travail créatif, il construit à chaque fois un nouveau modèle d'être.

³³ Эстетическая деятельность собирает рассеянный в смысле мир и сгущает его в законченный и самодовлеющий образ, находит для преходящего в мире (для его настоящего, прошлого, наличности его) эмоциональный эквивалент, оживляющий и оберегающий его, находит ценностную позицию, с которой преходящее мира обретает ценностный событийный вес, получает значимость и устойчивую определенность. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchetsva (Esthétique de la création verbale)*. Moscou : Isskustvo, 1986– p. 176.

Si auparavant le texte imitait le monde, au XXe siècle, le slogan littéraire postmoderne était «le monde en tant que texte». La thèse elle-même a été développée par le philosophe et théoricien de la littérature Jacques Derrida, qui a désigné le texte comme la principale forme cognitive. C'est-à-dire que la langue fonctionne selon ses lois, et que le monde est compris par l'homme sous la forme d'un discours littéraire, sous la forme d'un récit. Nous rencontrons ce concept chez les avant-gardistes. Dans la déclaration d'OBERIOU il y a une proclamation suivante: « dans notre travail, nous élargissons et approfondissons le sens de l'objet et du mot, mais ne le détruisons pas. L'objet concret, débarrassé de la cosse littéraire et quotidienne, devient l'apanage de l'art »³⁴. Ainsi, les écrivains d'avant-garde avaient pour objectif de créer un monde réel en décrivant des objets spécifiques, en leur attribuant certaines significations. En d'autres termes, l'œuvre des oberioutes vise à créer le monde par le texte. Puisque le monde qui les entourait semblait inutile aux artistes, ils créaient un monde où l'absurde devenait compréhensible.

Considérons le monde que D. Harms a créé pour les personnages de la pièce *Élisabeth Bam*. Pour commencer, le thème central autour duquel les relations entre les héros sont construites est le sujet de l'arrestation. Deux procureurs, Piotr Nikolaïevitch et Ivan Ivanovitch, veulent arrêter Élisabeth Bam pour un meurtre qu'elle n'a pas commis. Cependant, l'absence de motifs de crime ainsi que de preuves du crime commis ne devient pas un argument pour retirer les accusations. Ainsi, nous voyons comment, en rompant le lien de causalité comme condition fondamentale d'un procès équitable, la logique de la vie réelle est perdue, dans laquelle, comme le pense une personne ordinaire, une accusation (de meurtre) doit avoir des motifs substantiels (un cadavre et des

³⁴ В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. ВАХТЕРЕВ И. Manifest OBERIU (Le manifeste d'OBERIOU) [consulté le 16 mai 2021] Disponible sur: <http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm>

preuves révélatrices) pour mener à bien une punition (arrestation). Dans cette pièce, de telles règles de la logique ne sont pas reflétées, par conséquent, dans la réalité fictive, les personnages vivent dans un monde absurde où l'incohérence et l'irrationalité sont banales. Néanmoins, il est juste de noter qu'un tel procès illogique peut se produire également dans le monde réel dans les régimes totalitaires et la dictature.

Passons aux représentations des héros. Au total, il y a six personnages dans la pièce: Élisabeth Bam, Piotr Nikolaïevitch, Ivan Ivanovitch, Mère, Père et un Manchard. Ils sont tous mis en action spontanément et progressivement, c'est-à-dire que l'apparition d'un héros particulier ne peut pas être prédite par le lecteur. Cela est dû au refus de l'écrivain d'introduire au début de l'œuvre une liste de personnages, qui sont ainsi privés de leurs caractéristiques d'auteur. L'auteur ne précise ni la relation entre les personnages, ni leur âge ni leur statut social. En cela, le principe théâtral absurde du groupe des avant-gardistes est évident: les personnages vivent seuls, peu importe comment l'auteur les traite, ils ne possèdent aucune caractéristique spécifique, tout comme les personnes réelles. Dans la vie, pour la première fois en regardant une personne, il est impossible de dire ce qu'elle est, quel âge elle a et quelle famille elle a. Ceci n'est connu qu'après une certaine observation, une communication avec elle. La pièce ne détruit pas le quatrième mur, le lecteur ne communique pas avec les héros, mais les observe comme des gens ordinaires, sans rien attendre d'eux. Ainsi, la véracité, et donc la réalité des personnages, est atteinte.

Adressons-nous, cependant, à l'image de chaque personnage pour établir leurs relations entre eux et pour définir leur place dans la pièce.

Le titre de l'œuvre est représenté par le nom de l'héroïne – Élisabeth Bam. Ainsi, le lecteur comprend déjà qui est le personnage central autour duquel les événements se déroulent. Il y a plusieurs hypothèses sur la raison pour laquelle ce nom a été choisi pour l'héroïne. Ainsi, par exemple, le poète russe et critique littéraire Valery Chubinsky dans son travail biographique *Daniil Harms. La vie*

d'un homme dans le vent cite plusieurs théories sur le choix du nom. Selon Shubinsky, le premier prototype possible, est l'artiste et illustratrice russe, qui a vécu dans la seconde moitié du XIXe siècle, Élisabeth Böhm. Les deux noms s'accordent bien, mais il n'y a toujours aucune raison de dire que Daniil Harms a associé son héroïne à une artiste avec laquelle il n'était pas familier. Entre autres choses, Böhm en tant que représentante de l'art, ne faisait pas partie du courant des futuristes et des avant-gardistes, mais dessinait des cartes postales et des illustrations dans un style classique.

Un autre prototype supposé, selon Chubinsky, est la princesse Tarakanova, qui s'appelait également Élisabeth. Le fait est que la princesse n'était pas en réalité une princesse, mais était une impositrice prétendant au trône au XVIIIe siècle. Le biographe de Harms trouve encore une fois une similitude dans les noms, mentionnant que dans la pièce, l'un des personnages appelle l'héroïne par le nom de Élisabeth Tarakanovna (où Tarakanovna est le patronyme):

Ivan Ivanovitch

*Si vous me le permettez, Élisabeth Tarakanovna, je vais plutôt rentrer chez moi.*³⁵.

Cependant, Élisabeth Bam n'est pas une impositrice, elle ne se fait pas passer pour une autre personne. Une autre théorie est que l'écrivain associe l'héroïne à lui-même, puisque l'un des pseudonymes de Daniil Harms était «Daniil Bam». Au moment de la sortie de la pièce (1927), l'écrivain n'était jamais arrêté. Cependant, l'écrivain, à travers les exemples de ses amis, connaissait un procès juridique injuste qui reflétait l'attitude dédaigneuse de l'état envers les artistes libres. C'est pour cette raison que, dans son manifeste, les tchinari ont écrit: « Mais nous ne comprenons pas du tout pourquoi un

³⁵ Иван Иванович

Если позволите, Елизавета Таракановна, я пойду лучше домой. Harms Daniil, Elizaveta Bam. *Polnoe sobranie sochineniy 2.* (Élisabeth Bam. Œuvres complètes). Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 6.

certain nombre d'écoles d'art, travaillant dur, honnêtement et avec persévérance dans ce domaine, sont rejetées à l'arrière-cour de l'art, alors qu'elles devraient être pleinement soutenues par l'ensemble du public soviétique »³⁶. Ainsi, l'image d'Élisabeth Bam est corrélée à la réalité, où l'attitude préconçue ne s'accompagne d'aucun argument logique.

Revenons aux caractéristiques de l'héroïne. Élisabeth Bam est accusée d'un meurtre qu'elle dit ne pas avoir commis:

Élisabeth Bam

*Hourra, je n'ai tué personne!*³⁷

Pendant toute l'action, elle essaie de prouver son innocence. Elle est opposée aux procureurs qui veulent l'arrêter avec insistance. Au moment où les héros font une promenade, le lecteur apprend que l'héroïne a un mari:

Élisabeth Bam

*Mon mari ne vient pas. Où est-il parti?*³⁸

Cependant, dans la scène suivante, elle est présentée comme un enfant: elle joue à des jeux d'enfants (jeu du loup) avec ses accusateurs. La situation de jeu se produit plus d'une fois: une scène avec des tours de magie, jeu du loup, les cache-cache. Pendant les jeux, aucun des personnages ne se souvient de son rôle: celui d'accusateur et celui de victime. Ainsi, il est juste de remarquer la double personnalité de Élisabeth Bam: d'une part, c'est une femme mariée qui

³⁶ Но мы совершенно не понимаем, почему ряд художественных школ, упорно, честно и настойчиво работающих в этой области — сидят как бы на задворках искусства, в то время, как они должны всемерно поддерживаться всей советской общественностью. ВАХТЕРЕВ И. Manifest OBERIU (Le manifeste d'OBERIOU) [consulté le 16 mai 2021] Disponible sur: <http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm>

³⁷ Елизавета Бам

Ура, я никого не убивала! Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 12.

³⁸ Елизавета Бам

Что-то муж мой не идет. Куда он пропал? Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 9.

doit être punie pour meurtre, d'autre part, les traits infantiles indiquent qu'il s'agit d'un enfant vivant avec ses parents.

Passons maintenant aux antagonistes du personnage principal. Au début de la pièce, les personnages se tiennent derrière la porte d'Élisabeth Bam et sont nommés comme le Premier et le Deuxième. La porte sépare deux mondes: l'un est la maison du personnage principal, l'autre est le monde extérieur. Alors que les personnages sont derrière la porte, c'est-à-dire dans le monde extérieur, leurs noms sont inconnus du lecteur, dès que la porte s'ouvre et qu'ils entrent dans le monde d'Élisabeth, le lecteur apprend qu'ils s'appellent Ivan Ivanovitch et Piotr Nikolaïevitch:

le Deuxième

Je ne vous le pardonnerai pas!

le Premier

Je vais vous jeter dehors!

Élisabeth Bam ouvre les portes.

Ivan Ivanovitch

Essayez de jeter!

Piotr Nikolaïevitch

*Jetterai, jetterai, jetterai, jetterai!*³⁹

Piotr Nikolaïevitch et Ivan Ivanovitch sont des hommes adultes. Le premier est célibataire et le dernier a une grande famille. Leur profession n'est pas indiquée, mais il est facile de supposer qu'ils sont des représentants du

³⁹ Второй

Я Вам этого не прощу!

Первый

Я Вас сейчас спущу с лестницы!

Елизавета Бам открывает двери.

Иван Иванович

Попробуйте скиньте!

Пётр Николаевич

Скину, скину, скину, скину! Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2.*

(*Élisabeth Bam. Œuvres complètes*). Saint-Petersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p.

4.

pouvoir, car ils ont le pouvoir d'arrêter et de parler au nom de la loi. Cependant, dans une scène, les personnages portent l'uniforme d'une autre profession:

Élisabeth Bam ouvre la porte

Piotr Nikolaïevitch et Ivan Ivanovitch, déguisés en pompiers, entrent ⁴⁰

Néanmoins, le fait est que les uniformes professionnels des pompiers ne correspondent pas aux fonctions des héros, et même les contredisent. Ainsi, par exemple, Ivan Ivanovitch allume des allumettes 4 fois tout au long de la pièce, cette action n'est pas motivée, il le fait quand il le veut. L'utilisation sans but d'agents inflammables constitue une violation de la sécurité. Donc, le pompier ne peut pas le laisser faire. Entre autres choses, les enfants du même Ivan Ivanovitch utilisent tous des allumettes, mais pas comme il faut:

Ivan Ivanovitch

Les gars sont gentils. Chacun tient entre les dents une boîte d'allumettes. ⁴¹

Ce contraste renforce l'absurdité du monde des personnages. L'auteur transmet que dans le monde qui est construit par le texte, une personne peut être n'importe qui, indépendamment de ses connaissances, de ses compétences et de ses capacités. De plus, une personne peut faire n'importe quoi: un policier peut arrêter une personne innocente sous couvert de représentant de la loi, ou peut faire la même chose en tant que pompier.

Pour comprendre les plaideurs, on analysera le crime lui-même. Le fait est que Piotr Nikolaïevitch est celui qui se présente comme victime du meurtre. C'est lui qui vient voir Élisabeth Bam pour l'en accuser. Bien sûr, dans le monde réel, le fait de tuer doit conduire à la mort. Dans le monde fictif d'Élisabeth Bam,

⁴⁰ Елизавета Бам открывает дверь

входят Петр Николаевич и Иван Иванович, переодетые в пожарных. Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheskii Proekt, 1997. – p. 25.

⁴¹ Иван Иванович

Ребята хорошие. Каждый в зубах по спичечной коробке держит. Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheskii Proekt, 1997. – p. 7.

un meurtre ne se termine pas nécessairement par la mort ce qui est absurde, mais est nécessairement jugé équivalent à un crime ce qui peut correspondre à la vie réelle:

Piotr Nikolaïevitch

Ivan Ivanovitch, allons-y,

mais rappelez-vous que demain soir

*Élisabeth Bam mourra.*⁴²

Les relations entre les héros sont également contrastées. Piotr Nikolaïevitch, tué, veut juger l'héroïne avec toute la rigueur, comme nous le voyons dans l'exemple ci-dessus. Alors qu'Ivan Ivanovitch exprime des signes de sympathie pour l'héroïne :

Ivan Ivanovitch

Vous avez une apparence extrêmement agréable.

Élisabeth Bam

Ah bon ? Pourquoi ?

Ivan Ivanovitch

*Euh-euh-euh parce que vous êtes un myosotis.*⁴³

Or il ne justifie pas l'héroïne, mais essaie de lui parler:

Ivan Ivanovitch

⁴² Пётр Николаевич

Иван Иванович, пойдёмте,

но помните, что завтра ночью

Елизавета Бам умрёт. Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2.* (*Élisabeth Bam. Œuvres complètes*). Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p.19.

⁴³ Иван Иванович

У вас чрезвычайно приятная внешность.

Елизавета Бам

Ну да? Почему?

Иван Иванович

Ы-ы-ы-ы-ы потому что вы незабудка. Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2.* (*Élisabeth Bam. Œuvres complètes*). Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p.6.

*Poignarder un homme! Quelle perfidie ! Hourra ! tu l'as fait, mais pourquoi!*⁴⁴

Les types de deux procureurs correspondent au modèle courant de «bon flic/mauvais flic » qui, lorsqu'ils travaillent en couple, sont les plus efficaces. Cependant, leur efficacité possible dans le monde d'Élisabeth Bam est inutile, car les héros savent que rien ne dépend de la réponse de l'héroïne, elle sera de toute façon arrêtée.

Il est également remarquable que, malgré des différences évidentes entre eux, les procureurs semblent être un tout. Au moment où Piotr Nikolaïevitch décrit ses souvenirs de son meurtre, son discours est poursuivi par Ivan Ivanovitch, qui, alors qu'il n'était même pas un témoin oculaire, non seulement raconte l'épisode en détails, mais encore fait recours à la première personne.

Piotr Nikolaïevitch

C'est vrai? Mais un jour, je me réveille..

Ivan Ivanovitch

...et je vois que la porte est ouverte, et il y a une femme dans la porte. Je la fixe du regard. Elle est debout. Il faisait assez clair. Le matin devait s'approcher. Quoi qu'il en soit, je voyais bien son visage. C'était elle !⁴⁵.

Il semble que Piotr Nikolaïevitch et Ivan Ivanovitch, en fait, soient la même personne qui change simplement de rôle. Cependant, ce n'est pas le cas et l'auteur le prouve par le fait que la scène peut exister sans l'un de ces personnages. Par exemple, après la mort réelle de Piotr Nikolaïevitch,

⁴⁴ Иван Иванович

зарезать человека! Сколь много в этом коварства! Ура! ты это сделала, а зачем! Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 12.

⁴⁵ Пётр Николаевич

Правда? Но однажды я просыпаюсь..

Иван Иванович

...и вижу, дверь открыта, а в дверях стоит какая-то женщина. Я смотрю на нее прямо в упор. Она стоит. Было достаточно светло. Должно быть, дело близилось к утру. Во всяком случае, я видел хорошо ее лицо. Это была вот кто. Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 11.

représentée dans la scène du duel avec Père, Ivan Ivanovitch reste le seul accusateur sur scène. Le second est emporté. L'absurdité implique une communication brisée où chacun peut anticiper l'autre, où le monde est plein de clichés. Le sens transmis ne change pas du fait que les sujets de communication changent.

Un autre couple de personnages vivant dans le monde d'Élisabeth Bam sont ses parents: Mère et Père. Le père de l'héroïne, essayant de protéger sa fille contre des accusations injustes, devient lui-même celui qui tue Piotr Nikolaïevitch. Ses motivations sont sincères et il, suivant une logique saine, protège son enfant:

Père (en entrant)

Je vous ordonne

Par la puissance de ma main

D'oublier Élisabeth Bam

Malgré les lois.⁴⁶

Le meurtre de Piotr Nikolaïevitch, commis sous les yeux du spectateur, ne laisse aucun doute sur la culpabilité du père. Cependant, il n'est pas jugé, il n'est même pas inculpé et le principal criminel est toujours Élisabeth Bam. «La bataille des deux hercules» ne conduit pas au résultat attendu, ce qui signifie qu'elle est dépourvue de sens, absurde.

L'absurdité du meurtre dans la bataille de Père et Piotr Nikolaïevitch est renforcée par la réaction de Mère. Le point culminant s'avère être un tournant pour elle seule. Ainsi, au début de la pièce, l'héroïne-mère est avec sa fille dans un monde qui les sépare du monde des accusateurs. En d'autres termes, elle est également en opposition aux accusateurs de sa fille. Après la scène de la bataille, Mère prend en quelque sorte le rôle de l'un des accusateurs pour ne pas perturber

⁴⁶ Папаша (входя)

А я приказываю вам

могуществом руки забыть Елизавету Бам

законам вопреки. Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 19.

l'équilibre. Bien que le meurtre de Piotr Nikolaïevitch par Père se produise sous ses yeux, elle commence à blâmer sa fille:

Mère(entrant)

Camarades ! C'est cette cokine ka buté mon fisse.⁴⁷

Dans cette réplique, il est également remarquable que l'héroïne appelle l'assassiné son fils, ce qui contredit la logique de l'ensemble du récit. Cela ne reste pas sans l'attention de l'auteur qui, à travers les mots d'Élisabeth Bam, dénote la folie de sa mère:

Élisabeth Bam

Elle est folle!⁴⁸

Ainsi, après avoir analysé les personnages, nous arrivons à la conclusion que le protagoniste en la personne d'Élisabeth Bam est opposé à deux paires de personnages. D'une part, ce sont ceux qui sont venus juger – Piotr Nikolaïevitch et Ivan Ivanovitch. D'autre part, ce sont les parents de l'héroïne. Le premier représente le côté de l'accusation, le second, celui de la défense. Élisabeth elle-même est accusée. La situation est judiciaire. Le procès est cependant absurde, car les relations de cause à effet sont rompues et les rôles des personnages changent en fonction de ce qui se passe.

La violation des liens causals est caractéristique du monde créé par Alexandre Vvedenski dans la pièce *Un Sapin de Noël chez les Ivanov*. Le thème central de cette œuvre est le thème de la mort. La pièce commence par un meurtre qui conduit, contrairement au drame de Harms, à une mort réelle, le dysfonctionnement de l'un des personnages, Sonia Ostrova. La pièce se termine par la mort de tous les personnages.

⁴⁷ Мамаша (входя)

Товарищи. Маво сына эта мержавка укукосыла. Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 23.

⁴⁸ Елизавета Бам

Она с ума сошла! Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 24.

Ainsi, ce qui se passe entre les décès n'a vraiment aucun sens, non seulement sur le plan fonctionnel, comme nous le verrons plus loin, mais aussi sur le plan philosophique. La philosophie existentielle, comme nous l'avons dit, repose sur l'absurdité de l'existence humaine et sur l'acceptation du fait de la mort. Qui et comment remplit l'écart entre les situations des morts dans le monde des héros de la pièce?

Contrairement à son ami Harms, Vvedenski au début de la pièce donne une liste de personnages avec une caractéristique minimale. Les protagonistes sont une grande famille avec 7 enfants. Le lecteur comprend qu'il s'agit d'une famille uniquement en raison du fait qu'il y a deux personnages-parents, qui sont liés par un nom de famille - Puzyrev, ainsi que 7 enfants, présentés comme garçons et filles de différents âges. L'absurdité dans la représentation des héros se manifeste d'abord par le fait que le nom d'Ivanov déclaré dans le titre de la pièce n'est attribué à aucun des personnages. Deuxièmement, tous les enfants de la famille portent un nom de famille différent dont aucun ne correspond à celui des parents. Ainsi, la compréhension que c'est toujours une famille est également obtenue au niveau de l'association après avoir lu le titre. L'écrivain dépersonnalise ainsi chacun des personnages, comme le fait qu'ils ne portent pas tous le nom d'Ivanov est sans importance, il est important que le lecteur comprenne d'une manière ou d'une autre que c'est une famille. Les noms sont superflus et absurdes dans leur essence.

Entre autres choses, les personnages des enfants ont une caractéristique d'âge qui, à l'avenir, s'avèrera aussi alogique que les noms. Le fait est que les enfants, selon la présentation, sont indiqués comme un garçon ou une fille, alors que cinq d'entre eux ont déjà franchi la ligne de l'enfance.

Donc, comme nous l'avons dit, l'action se déroule autour de la mort. La première et la plus importante est la mort de Sonia Ostrova qui a entraîné d'autres événements.

Il est annoncé que Sonia Ostrova est une fille de 32 ans. L'âge de l'héroïne indique que l'enfant de la famille est en fait un adulte. L'héroïne ne fonctionne que dans la première scène du premier acte. Au cours de la grande baignade, Sonia se manifeste comme une femme obsédée sexuellement, ce qui est compréhensible par ses phrases, où la jeune fille exprime des désirs exhibitionnistes:

Sonia Ostrova (fille de 32 ans). Toi, Misha, tu dis toujours faux. Regarde plutôt les seins que j'ai.

Sonia Ostrova (fille de 32 ans). Et moi quand j'entrerai dans la salle, quand le sapin sera allumé, je lèverai ma jupe et je montrerai tout à tout le monde⁴⁹

Entre autres choses, le personnage de Sonia parle mal, utilisant les insultes du plus inoffensif au plus fort, ce qui est inhabituel pour l'image des filles du XIX^{ème} siècle:

Sonia Ostrova (fille de 32 ans. abbatue par le chagrin, comme un petit russe adulte). Je t'en veux. La sotte, l'idiote, la catin !⁵⁰

Une telle fille, selon Nounou, devrait être punie. Nounou choisit le meurtre comme une punition commensurable pour tel comportement. Ainsi, le personnage de bonne des enfants qui, dans le monde réel, ne peut pas être si cruel renforce l'absurdité de la vie. Le contraste entre la douceur et le soin que le lecteur associe à la profession de nounou et le comportement cruel et sadique crée une situation illogique. Les caractéristiques, les clichés donnés à différentes personnes dans la vie réelle sont éphémères.

⁴⁹ Соня Острова (девочка 32 лет). Вечно ты, Миша, говоришь неправильно. Посмотри лучше, какая у меня сделалась грудь.

Соня Острова (девочка 32 лет). А я когда в зал выйду, когда елку зажгут, я юбку подниму и всем все покажу

Vvedenski Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : VuxMArt, 2021 – p. 3.

⁵⁰ Соня Острова (девочка 32 лет. Поникает от горя, как взрослый малороссийский человек). Я обижена на тебя. Дура, идиотка, блядь. Vvedenski Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : VuxMArt, 2021 – – p. 3.

Nounou attend aussi la mort, ou plutôt l'exécution, comme punition pour son crime. Mais avant son procès, elle passe un autre examen par un psychiatre à sa propre demande, car elle se dit folle:

Nounou. Je suis folle.⁵¹

La folie n'est pas confirmée par le médecin uniquement parce qu'elle a un teint sain et qu'elle sait compter jusqu'à trois:

Nounou. Je ne l'ai pas fait exprès. Je suis folle. On peut m'exécuter.

Médecin. Vous êtes en bonne santé. Vous avez le teint. Comptez jusqu'à trois.⁵²

Après le meurtre, l'héroïne se repent de ce qu'elle a fait, cherche des excuses, mais le médecin absurde, puis le tribunal absurde sont indifférents à l'auto-flagellation du tueur. Cependant, l'indifférence ne conduit pas à une évaluation équitable de la situation (meurtre), mais à d'autres circonstances indépendantes de l'héroïne. Ainsi, par exemple, au tribunal, personne ne se soucie de Nounou, parce que les juges meurent un par un, intimidant le public:

Tous (en chœur).

Nous sommes effarouchés par les deux morts.⁵³

Cependant, le tribunal continue à analyser l'affaire, mais une autre, étrangère, dont aucun mot n'a été dit dans la pièce jusqu'à ce moment-là. Cette affaire concerne le conflit de certains Oslov et Kozlov. L'existence du cas d'autres personnes montre que le monde dans lequel vivent les héros de la pièce est vaste et les uns ne dépendent pas des autres, donc les personnages ne sont pas tous liés à l'intrigue principale. Par la décision du juge, le conflit entre Oslov et Kozlov est résolu et mène à l'exécution de Nounou. L'enquête et le

⁵¹ Нянька. Я сумасшедшая. Vvedenski Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : BuxMArt, 2021 – p. 5.

⁵² Нянька. Я сделала это не нарочно. Я сумасшедшая. Меня могут казнить. Врач. Вы здоровы. У вас цвет лица. Сосчитайте до трех. Vvedenski Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : BuxMArt, 2021 – p. 11.

⁵³ Все (хором).

Мы напуганы двумя смертями. Vvedenski Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : BuxMArt, 2021 – p. 13.

jugement ne sont pas corrélées, malgré le fait que, d'une part, l'héroïne a été condamnée, et d'autre part, tout crime nécessite une punition. Briser les liens causals n'est pas trop traumatisant, mais forme toujours une confusion, montrant que dans le monde des héros, le crime lui-même n'a pas d'importance, car tout mène à la mort.

Tournons - nous vers d'autres personnages. Les 6 enfants continuent d'attendre Noël comme s'il n'y avait pas eu de meurtre:

Puzyrev-père (soupire). Oui, elle est morte. Oui, elle a été tuée. Oui, elle est morte.

Petya Perov (garçon d'un an). C'est ce que je pensais. Et le sapin?⁵⁴

Le deuil et la tristesse sont absents chez les enfants, la mort n'est pas un choc, car tout le monde meurt. Seuls les parents de la fille eux-mêmes semblent être en deuil. Puzyreva-mère et Puzyrev-père prononcent des répliques remplies de drame, mais en même temps ils commettent des actes inhabituels dans ces circonstances tragiques, par exemple, ceux de bâiller ou se déshabiller:

Puzyreva-mère (bâillements). O Dieu cruel, Dieu cruel, pourquoi nous punis-Tu ?

Puzyreva-mère (se déshabille). Oh, ce sera un sapin de Noël. Le meilleur de tous les Noëls.⁵⁵

L'auteur attribue la solidité émotionnelle et la prudence particulière au personnage de Petya Perov (un garçon d'un an). Dans le monde réel, les bébés âgés d'un an peuvent à peine prononcer des mots et des syllabes articulés. Vvedenski fait délibérément du bébé le personnage doté d'un esprit rationnel :

⁵⁴ Пузырев-отец (вздыхает). Да, она мертва. Да, она убита. Да, она мертва. Петя Перов (мальчик 1 года). Я так и думал. А елка будет? Vvedenski Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : BuxMArt, 2021 – p. 7.

⁵⁵ Пузырева-мать (зевает). О жестокий Бог, жестокий Бог, за что Ты нас наказываешь. Пузырева-мать (раздевается). О это будет елка. Всем елкам ель. Vvedenski Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : BuxMArt, 2021 – p.7.

*Petya Perov (garçon d'un an). Calme-toi, maman. La vie passera vite. Bientôt on va tous mourir.*⁵⁶

La pensée absurde-existentielle centrale dans la bouche d'un enfant renforce l'attitude philosophique à l'égard de la mort. Après tout, le bébé dans la vraie vie ne comprendrait même pas que sa sœur, sa mère ou un autre parent est mort. Il n'a pas encore formé une idée de la mort en général, ce qui signifie que la mort d'un être cher est perçue différemment, du point de vue de la perte, mais sans fondement. Pour lui, la mort n'est qu'un événement qui se produit dans le monde extérieur.

La pièce se termine par une nuit de Noël, lorsque la famille, réunie autour d'un Sapin de Noël tant attendu, meurt. La famille attendait Noël depuis le début de la pièce, c'était un objectif auquel tout le monde aspirait, malgré un incident tragique (la mort d'un des enfants). Noël et la mort arrivent en même temps puisque depuis la naissance on s'approche à la fin de la vie. Après tout, la mort est le but ultime de toute vie. La vie elle-même est dépourvue de sens, des choses allogiques se produisent, les noms et l'âge sont conditionnels, comme le sont les circonstances dans lesquelles tout le monde se trouve. Ainsi, les personnages de l'œuvre de Vvedenski créent un monde absurde.

2.5. Une langue spécifique des pièces absurdes

Puisque la littérature absurde repose principalement sur le fait de l'impossibilité de communication, nous ne pouvons nous empêcher de nous tourner vers les moyens linguistiques qui sont fondamentaux pour un texte littéraire, en particulier dramatique, où les conversations entre les personnages sont transmises essentiellement par des répliques.

⁵⁶ Петя Перов (мальчик 1 года). Ничего, ничего мама. Жизнь пройдет быстро. Скоро все умрем. Vvedenski Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : BuxMArt, 2021 – p. 17.

Selon la position linguistique du philologue Roman Jakobson mentionnée dans son article *Linguistics and Poetics*, tout comportement de parole est approprié, mais les objectifs peuvent être différents⁵⁷. Pour la littérature en générale et surtout absurde, la langue est un moyen de représenter une image du monde, ainsi qu'un moyen de comprendre ce monde.

Le théoricien de linguistique Karl Bühler a créé un *Modèle d'Organon* où il a introduit et structuré trois fonctions principales du langage, en décrivant le système de l'acte communicatif. Selon ce modèle, il s'agit de fonctions expressive, appellative et représentationnelle. R. Jakobson s'est inspirée par la structure proposée par son collègue mais voulait le transformer en faisant l'attention sur le côté poétique.

Tout d'abord, nous nous tournons vers la compréhension d'un acte de communication holistique et adéquat. R. Jakobson, décrivant les fonctions du langage, a défini un modèle d'un acte de parole, qui conduit à son tour à un développement normal et libre des fonctions communicatives. Ainsi, les sujets de l'acte du discours sont le destinataire et le destinataire, dont le premier envoie le message et le second le reçoit. Le message lui-même est l'information qui est transmise. Cependant pour que la transmission de l'information soit suffisante, il est important de réaliser les autres éléments: « Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le « référent »), contexte saisissable par le destinataire, et qui est soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé. Le message requiert un code, commun, en tout ou au moins en partie, au destinataire et au destinataire (ou, en d'autres termes, à l'encodeur et au décodeur du message). Le message requiert un contact, un canal physique et une connexion psychologique entre le destinataire et le destinataire, contact qui leur permet d'établir et de

⁵⁷ Jakobson Roman, *Essais de linguistique générale*. trad. de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris : Éditions de Minuit, 1963 – p. 6.

maintenir la communication»⁵⁸. Chacune des fonctions correspond aux facteurs de l'acte de la communication. Ainsi, on distingue la fonction expressive qui a pour but l'expression de l'attitude vers ce que le destinataire dit; la fonction conative qui est orientée vers le destinataire et implique la transmission du message correcte; la fonction référentielle qui introduit un lien avec une réalité; la fonction phatique qui sert à mobiliser la connexion verbale; la fonction métalinguistique qui montre une signification du message grâce au code du langage. Enfin, il s'agit pour le premier fois de la fonction poétique qui assume l'attention de ceux qui parlent orientée vers le message lui-même, vers l'information. L'absurdité communicative se produit quand toutes les fonctions sont rompues. Autrement dit, l'acte communicatif, qui ne transmet un message correctement pour qu'il soit compréhensible, est absurde.

Martin Esslin dans son œuvre *le Théâtre de l'absurde* soutient que la tradition linguistique de la pièce absurde tend à dévaluer la langue, qui est soumise à l'action et s'exprime à travers elle. Le philologue considère que la pantomime non verbalisée n'est pas dépourvue de sens, et même au contraire, l'action a une fonction de transmission d'informations, car elle est étroitement liée à l'image d'objets réellement existants dans le monde. La redondance du sens interfère avec la communication normale dans la tradition du théâtre absurde français, de sorte que le langage y est limité pour que l'action s'exprime plus clairement. Le langage semble avoir un sens redondant qui interfère avec l'acte de communication normale, où l'information n'est pas déformée pendant la transmission. C'est pourquoi le drame absurde repose davantage sur les actions donc les gestes des personnages, construisant autour d'eux des répliques qui, à leur tour, ne sont pas si significatives. Grosso modo, le drame absurde, qui

⁵⁸ Jacobson Roman, *Essais de linguistique générale*. trad. de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris : Éditions de Minuit, 1963 – p. 214.

utilise un langage réduit ou tronqué reposant sur l'action, représente le fait de l'impossibilité de communication, comme une image d'un monde condamné⁵⁹.

Ainsi, l'échec de l'une des composantes de l'acte de parole conduit à ce que l'on appelle des transgressions ou justement les ratages de la communication. La perturbation du processus d'échange d'informations peut être due à des facteurs extralinguistiques et/ou linguistiques qui entraînent une transmission et une perception erronées de l'information, perturbant ainsi l'intention de l'énoncé. Selon S. Bugrova, les facteurs extralinguistiques comprennent les caractéristiques psychologiques et socioculturelles d'un ou deux sujets de communication. Les facteurs linguistiques sont ceux liés aux paramètres contextuels et codés de la langue⁶⁰.

Dans le drame absurde russe, sur l'exemple de D. Harms et A. Vvedenski, nous examinerons comment la réalité objective est exprimée dans la transmission subjective de la langue.

Lorsque nous travaillons avec un texte dramatique, nous nous intéressons davantage aux facteurs linguistiques et à la façon dont ils se manifestent dans les dialogues des personnages. Il convient de noter que les échecs de communication sont également associés à des inexactitudes logiques qui, dans un drame absurde, fonctionnent comme adéquates. En d'autres termes, les erreurs logiques dans le drame absurde se produisent souvent et sont commises intentionnellement pour démontrer au récepteur l'absurdité de la communication. Considérons un exemple suivant de *Un sapin de Noël chez les Ivanov* d'A. Vvedenski. Dans le «tableau» où Nounou est emmenée à la clinique psychiatrique pour constater la probabilité de la folie comme raison de l'attitude agressive, on trouve Médecin qui tire dans le miroir pour s'amuser. Le bruit

⁵⁹Esslin Martin, *Théâtre de l'absurde*. Paris : Buchet-Chastel, 1977 – p. 335-346.

⁶⁰ Bugrova S.E., *Fenomen kommunikativnoy neudachi v kommunikativno pragmaticheskoy paradigmoy (Le phénomène de l'échec communicatif dans le paradigme communicatif-pragmatique)*. Tcheliabinsk : Vestnik Tcheliabinskogo Gos. Universiteta, 2012– p. 22-26.

provoqué par le tir implique l'apparition d'infirmier. Le sujet du tir dans le dialogue se termine par cette phrase:

Infirmier: qui a tiré le canon?

Médecin: Je ne sais pas, apparemment, c'est le miroir ⁶¹

On peut remarquer que structurellement la communication est accomplie. L'intention du destinataire, c'est-à-dire l'infirmier, s'est justifiée: il a reçu une réponse qui s'est avérée exhaustive pour ne pas continuer à poser des questions sur le sujet. Cependant, du côté du lecteur ou bien du récepteur, on voit une incohérence logique avec la question posée. Le sujet de la phrase interrogative est exprimé par le pronom "qui", qui implique une personne animée. De plus, l'action elle-même, exprimée par le verbe "tirer", dans le monde réel ne peut être associée qu'avec un sujet animé. Toutefois, la réponse du médecin qui suppose que l'action peut être commise par un objet, donc une chose inanimée, est ridicule. Cet exemple-là renforce l'impression de l'environnement absurde, où même Médecin dont la profession est liée avec la science, ne s'exprime pas de manière logique.

Passons à un autre exemple de la même œuvre et voyons un exemple d'oxymore, qui est basé sur l'illogisme: *une fillette de trente-deux ans; un garçon de vingt-cinq ans; un garçon de soixante-seize ans; une fillette de quatre-vingt-deux ans*. Nous trouvons ces exemples au début de la pièce, au moment de la présentation des personnages. Tous les enfants de la famille sont caractérisés par le sexe et l'âge. Cependant, notons qu'ils sont tous, malgré l'âge, appelés « fille » ou « garçon » selon le sexe. En d'autres termes, l'âge nous indique que les personnages devraient être adultes ce qui ne correspond pas aux noms communs par lesquels on indique plutôt les enfants. L'illogisme d'oxymore vise à distinguer les enfants de la famille de leurs parents et des autres personnages. D'une manière ou d'une autre, l'intention de l'auteur produit un effet comique sur

⁶¹ Санитар. Кто стрелял из пушки?

Врач. Я не знаю, кажется, зеркало. Vvedenski Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : ВухМАrt, 2021– p. 9.

le lecteur. En plus, il est remarquable que chacun des enfants a un nom spécifique (Perov, Serova, Petrova, Komarova, Ostrova, Pestrov, Chustrova) qui est différent de celui des parents (les Puzyrev). En même temps, le lecteur comprend bien qu'il ne s'agit pas dans le texte du nom indiqué par le titre - les Ivanov. En plus, il est remarquable que les noms sont du même type (ils finissent tous en «ov/ova») et qu'on donc distingue une rime; cela fait penser qu'il s'agit d'une famille et crée l'effet comique.

L'illogisme peut se manifester par une répétition excessive et injustifiée des mêmes sèmes (unités linguistiques sémantiques), en d'autres termes, par un pléonasma.

*La chienne Vera. Il est vraiment petit et jeune.*⁶²

Une telle caractéristique est donnée par la chienne Vera, qui sait parler, à un enfant qui a un an. Premièrement, l'adverbe « vraiment » qui sert à renforcer l'adjectif « petit » alors qu'il s'agit d'un bébé peut déjà être considéré comme redondant, car dans une réalité adéquate, il n'y a pas de doute à ce sujet, par conséquent, cela ne nécessite pas de confirmation. Deuxièmement, la double utilisation de mots ayant le même sens sémantique de la jeunesse forme une tautologie. En plus de l'effet comique créé par un tel illogisme, l'auteur souligne qu'il s'agit peut-être du seul enfant de la famille, en considérant son âge. Ce qui déroute le lecteur, ce sont les expressions verbales du bébé qui sont en contraste avec l'âge:

*Pétia Pérov : Et tu sentiras pour un court moment que ta peau éclatera et que ton sang giclera*⁶³.

Non seulement le bébé réel ne maîtrise généralement pas des constructions linguistiques complexes, mais aussi son vocabulaire est trop limité et consiste

⁶² Собака Вера. Он действительно еще мал и молод. Vvedenski Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : BuxMArt, 2021 – p. 11.

⁶³Петя Перов: И ты почувствуешь на краткий миг, как разорвется твоя кожа и как брызнет кровь. Vvedenski Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : BuxMArt, 2021 – edenski – p. 3.

juste des mots uniques. Cependant on fait attention au vocabulaire qu'il utilise pour communiquer. Le champ lexical de l'énoncé est en corrélation avec le thème de la mort, et les phrases ont des connotations négatives associées à la cruauté, ce qui ne peut pas non plus être caractéristique d'un enfant.

Dans le texte, il y a aussi une comparaison fautive et redondante:

Puzyrev-père (pleure): Ma fille, Sonia, comment c'est possible. Comment c'est possible. Même le matin, tu jouais au ballon et courais comme tu es vive⁶⁴.

De toute évidence, seule une personne vivante peut effectuer l'action de la course, il est donc inutile de compléter. Ainsi, l'auteur renforce le thème de la mort, autour duquel l'intrigue de la pièce est construite.

L'échec de la communication se manifeste également par une violation des liens de causalité. Ce procédé est caractéristique pour la pièce de D. Harms *Élisabeth Bam*. Ce n'est pas un hasard, puisque le sujet est construit sur une telle disparité. Ainsi, par exemple, lors de la mise en accusation du personnage principal, le dialogue suivant est noué:

Élisabeth Bam: Pourquoi suis-je une criminelle ?

Piotr Nikolaïevitch: Parce que vous êtes privée de toute voix.

Ivan Ivanovitch: Privée de toute voix

Élisabeth Bam: Et moi, je ne suis pas privée de voix. Vous pouvez vérifier avec l'horloge⁶⁵.

Dans cet exemple, les relations causales sont rompues deux fois. Dans le premier cas, la réponse de Piotr Nikolaïevitch est présentée comme une raison à cause de l'expression «parce que», mais en fait on comprend qu'il s'agit de la

⁶⁴ Пузырев - отец (плачет). Девочка моя, Соня, как же так. Как же так. Еще утром ты играла в мячик и бегала как живая. Vvedenski Vvedenski Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : VuxMArt, 2021 – p. 7.

⁶⁵ Елизавета Бам Почему я преступница?

Пётр Николаевич Потому что Вы лишены всякого голоса.

Иван Иванович Лишены всякого голоса.

Елизавета Бам А я не лишена. Вы можете проверить по часам.

Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 5.

conséquence au niveau sémantique de la phrase. Dans le second cas, la logique de la communication est brisée, car, d'un côté, il n'est pas nécessaire de vérifier le droit de vote dans le monde réel et, d'autre côté, il est impossible de le faire en utilisant l'horloge. Ici, il est également possible de distinguer l'opposition entre le concept abstrait de "droit de vote" et le sujet physique de "l'horloge", dont le premier est subjectif et le second objectif. Cette opposition est caractéristique de l'expression de l'absurdité, car l'une n'est pas liée à l'autre. Le lecteur rencontre une telle incohérence non seulement au moment de l'accusation, mais aussi pendant le dialogue habituel:

Ivan Ivanovich: Et qui allume la lampe?

*Piotr Nikolaïevitch: Personne, elle brûle elle-même*⁶⁶.

Un tel appel au monde réel et matériel ne fait aucun doute sur l'invraisemblance de l'information. Ainsi, l'action de brûler n'est pas expliquée, la lampe dans le monde fictionnel n'exige pas d'activité d'une personne pour être allumée, ce qui est en réalité impossible.

De plus, D. Harms utilise des expressions contrastées :

*Père: En achetant un oiseau, voyez si elle a des dents. S'il y a des dents, ce n'est pas un oiseau*⁶⁷.

Une telle phrase suggère que le monde des personnages n'est pas fou et n'est pas fantastique, car certaines règles obéissent à la logique. Quand même, c'est au moment de la communication entre les gens que la logique narrative qui empêche une compréhension adéquate est rompue.

⁶⁶ Иван Иванович А кто же лампу зажигает?

Пётр Николаевич Никто, она горит сама. Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 18.

⁶⁷ Папаша

Покупая птицу, смотри, нет ли у нее зубов. Если есть зубы, то это не птица. Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 10.

Entre autres choses, dans la pièce de Harms, nous observons une disparité sémantique des éléments de la déclaration:

Ivan Ivanovitch

Écoute, pourquoi tu as tué Piotr Nikolaïevitch?

Élisabeth Bam

*Hourra, je n'ai tué personne!*⁶⁸

Dans ce cas, l'héroïne Élisabeth Bam mène une dispute avec les policiers, qui l'accusent de meurtre, plutôt que d'exprimer une réaction au résultat d'une fausse accusation. Ainsi, l'interjection "hourra" est utilisée incorrectement, car dans cet épisode elle ne sert pas à exprimer une émotion. Ce phénomène alogique renforce l'absurdité de la situation de la parole exprimée dans la controverse.

La distorsion sémantique ou même la désémantisation des signes linguistiques sont importants pour l'expression absurde de violations dans la communication, où une structure grammaticale ou lexicale compréhensible est prise comme base, mais ne contribue pas à la perception sémantique. En plus il existe une nouvelle expression directe par l'utilisation de nouveaux mots qui n'existent pas et ne peuvent guère exister dans le discours du monde réel. Dans la tradition russe, un phénomène similaire a reçu au début du siècle dernier le nom de «zaoum» («заумь») qui selon les règles russe est construit comme composite. Ainsi, on voit le radical «oum» qui vient du russe «ум» et signifie « intelligence », donc cette partie du mot exprime ce qui peut être compréhensible pour l'individu. Une autre partie est représentée par le préfixe «za» ou «за» («au-delà» en français) et tourne le sens du mot vers ce qui est au-delà de notre conscience. Grosso modo, «zaoum» sert à décrire ce qui existe au

⁶⁸ Иван Иванович

<...> Слушай, зачем ты убила Петра Николаевича?

Елизавета Бам

Ура, я никого не убивала! Harms Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 12.

niveau des sentiments. Ce concept a été introduit et désigné par le poète futuriste Alexeï Kroutchenykh en 1913 dans la *Déclaration du mot en tant que tel*, qui l'a décrit ainsi: «la pensée et la parole sont en retardé par rapport à la sensation de ce qui est inspiré, c'est pourquoi l'artiste est libre de s'exprimer non seulement par le langage commun (les notions), mais aussi personnel (le créateur est individuel), et par une langue qui n'a pas de signification spécifique, comme zaoum (non figée)»⁶⁹. En traitant zaoum comme une langue spéciale, Kroutchenykh a provoqué un intérêt linguistique pour le phénomène qui n'a pas encore été étudié, mais a été assez beaucoup utilisé.

Ainsi, l'écrivain russe et fondateur de l'école formelle russe OPOYAZ (l'union, fondée en 1916, des poètes futuristes et linguistes, les représentants du formalisme), engagée dans l'étude de la langue poétique, Victor Chklovski tente déjà en 1916 de réaliser l'utilité et la poétique de ce phénomène et lui consacre l'article *De la poésie et de la langue zaoum*. Là, l'écrivain souligne que le langage abstrait est construit sur l'enregistrement sonore, qui peut être une imitation de ce qui est entendu dans le monde réel ou un moyen d'exprimer le mouvement. Le poète, l'écrivain se tourne vers ce genre de langue lorsque les mots ordinaires ne lui suffisent pas pour décrire l'état intérieur ou l'expression de la pensée, et puisque le son est associé à la perception émotionnelle, le mot introduit par le poète et caractérisé par un ensemble de sons affecte également l'émotion. Il est également important que pour Chklovski «le langage sonore de zaoum veut être une langue»⁷⁰, donc il constate que cette langue peut être pratique dans la vie réelle. Selon lui, si nous parlons de dénotation, le mot de

⁶⁹«мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения, (не застывшим), заумным». Kroutchenykh A.E. *Slovo kak takovoe (La déclaration du mot en tant que tel)*. Moscou: EOUY, 1913.

⁷⁰ «заумная звуко-речь хочет быть языком» Chklovsky Viktor. *O poezii i zaoumnom yazuke (Sur la poésie et la langue de zaoum)*. Petrograd: 18 Gosudastvennaya Tipographiya, 1919—p. 57.

zaoum ne peut pas être au même niveau que le mot «raisonnable», «utilisé dans le discours réel», car il ne désigne aucune des notions du monde réel.

Le poète futuriste Velimir Khlebnikov, maintenant considéré comme le fondateur de la poésie de zaoum, est entré dans l'opposition à Chklovsky. En 1919, il écrit un article *Sur la Poésie moderne*, dans lequel il parle de la double nature du mot. En d'autres termes, le poète affirme que la parole peut être soumise, d'un côté, à la raison, et d'autre, au son. Cependant, il n'y a pas un tel mot qui serait dépourvu de sens. Khlebnikov définit les mots abstraits comme «les mots-développements» et prétend que zaoum est «le germe de la langue mondiale à venir»⁷¹.

Malgré des attitudes différentes à l'égard de la perception du phénomène linguistique, des écrivains, des linguistes et des poètes ont expérimenté des combinaisons abstraites. Certains, comme les poètes russes Ilia Zdanevitch et Igor Terentiev, ont utilisé l'exagération comme une méthode pour produire un effet comique consistant en des illogismes, des absurdités. En outre, la poésie abstraite était étroitement associée à la musique, donnant aux poèmes un rythme.

Après la mort de Khlebnikov, le rôle du maître d'une langue sonore passe au poète et critique d'art Alexandre Tufanov. C'est lui qui a accordé une grande attention au côté musical de zaoum – c'est ainsi que la musique de fond est créée, dans laquelle les gestes sonores sont la forme principale de l'œuvre. Le phonème pour le poète est un geste, ainsi dans sa poésie il revient au temps avant la naissance de la langue; en assimilant le son au geste, il rapproche la poésie du mouvement, de la danse, libérant l'homme pour entrer en contact avec la nature «incompréhensible».

D. Harms, l'un des élèves de Tufanov au début de son activité poétique a servi les idées de la poésie expérimentale. À cet égard, zaoum se trouve souvent dans ses créations. Cependant, un ami proche de Harms, Vvedenski voulait

⁷¹ «грядущий мировой язык в зародыше» Khlebnikov Velimir, *Tvoreniya (Les œuvres)*. Leningrad : Sovetski pisatel', 1986 – p. 628.

accorder plus d'attention non pas aux expériences phonétiques, mais sémantiques. En d'autres termes, il se concentrait sur le non-sens sémantique, tandis que Harms gravitait vers le non-sens situationnel.

Le critique littéraire américain Gerald Janecek propose la classification suivante de la langue zaoum :

- Zaoum phonétique, où les combinaisons sonores sont empilées spontanément et ne forment pas de morphèmes identifiables;
- Zaoum morphologique, dans lequel les morphèmes sont reconnaissables comme par exemple des affixes, mais la signification du mot reste inconnue;
- Zaoum syntaxique, qui utilise des mots de vocabulaire ordinaires, mais qui ne constituent une phrase grammaticalement correcte, où la relation entre les mots reste inconnue;
- Zaoum suprasyntaxique, où les relations entre les mots de vocabulaire sont grammaticalement correctes et constituent une phrase adéquate, mais le sens est toujours incompréhensible⁷².

Notons immédiatement que les deux dernières espèces abstraites ont été analysées plus tôt dans des exemples d'anomalies sémantiques. Passons maintenant aux deux premiers types - phonétique et morphologique. Dans sa pièce *Élisabeth Bam*, Harms aborde le zaoum phonétique dans une situation de jeu entre les personnages, par exemple lorsque l'un court après l'autre: *Ku-ni-ma-ga-ni-li-wa-ni-bauwuu!* ou *dy ki chiri kiri kiri*. Et aussi pendant le spectacle des tours de magie: *He-e-ele, haléee*. En russe, de tels ensembles de sons ne sont associés à aucun mot, ils ne peuvent pas être identifiés, ils sont présentés exclusivement comme un complément phonétique.

Zaoum morphologique se produit plus souvent dans diverses situations. Examinons cet exemple:

Piotr Nikolaïevitch

⁷² Janecek Gerald, *Sovremennaya zaoum (Zaoum moderne)*. Ieïsk : Alpha I omega, 1993 – p. 5-6.

*Le bruit du capitaine du premier n'a pas remarqué une épouse sikuraya*⁷³.

Notons que le mot «sikuraya» est absent de la langue russe, il n'a pas de signification sémantique exacte. Néanmoins, il reconnaît la terminaison "aya" qui est inhérente à l'adjectif féminin. Par conséquent, le mot de zaoum a ici une fonction de caractéristique et est corrélé avec le mot «une épouse».

Une autre expression est :

Piotr Nikolaïevitch

On vous a donné le temps

réveillez les trudyny

le peloton ou la rote

*pour conduire une mitrailleuse*⁷⁴.

Ici nous nous intéressons au mot «trudyny». Le mot est composé autour le radical «trud» (труд), qui peut être traduit comme le travail au sens général. Le travail physique était considéré par la société communiste comme la sphère de la vie la plus principale. Cette activité humaine a été prise pour le plus grand bien de la nouvelle société, à cet égard, la popularité du mot dans l'art était inévitable.

Puisque la pièce *Élisabeth Bam* a été écrite pour proclamer le manifeste d'OBERIOU, qui affirmait des expériences avant-gardistes, il n'est pas surprenant que le texte dramatique soit saturé de nombreux mots du phénomène de zaoum. Dans la pièce de Vvedenski, apparue plus tard, nous ne trouvons pas de telles expériences. O.Yuriev a noté: «Le non-sens est contre-révolutionnaire, il est essentiellement conservateur et protecteur, il pousse à la limite et même à

⁷³ Пётр Николаевич

Капитанного шума первого не заметила сикурая невеста. Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997. – p. 17.

⁷⁴ Пётр Николаевич

Вам счет отдан

будите трудыны

взвод или роту

вести пулемет. Harms Daniil, *Elizaveta Bam. Polnoe sobranie sochineniy 2. (Élisabeth Bam. Œuvres complètes)*. Saint-Pétersbourg : Akademicheski Proekt, 1997.– p.17

travers la limite les «règles de connexion des mots» inhérentes à la culture maternelle, en gardant dans la syntaxe, dans l'arrière-texte tout l'historique du sens. Zaoum est une esthétique de gauche, révolutionnaire, avant-gardiste»⁷⁵. Ainsi, on peut arriver à la conclusion que la créativité absurde précoce en la personne de Harms est révolutionnaire, témoigne d'un nouveau caractère poétique, tandis que le travail ultérieur de Vvedenski est davantage tourné vers des expériences avec des significations déjà existantes.

Pour résumer, nous notons que les exemples russes de drame absurde sont associés à des expériences d'avant-garde. D'une manière ou d'une autre, le non-sens est devenu la principale forme d'expression littéraire. Il se rencontre dans la compréhension philosophique et même dans l'analyse des traits spécifique du texte. Ainsi, le monde fictif s'oppose au monde réel, brisant la logique de la perception, créant des personnages ridicules et grotesques. Entre autres choses, le langage par lequel les personnages communiquent détruit l'essence de l'acte de communication adéquat. La structure des pièces, présentée dans ces œuvres comme la seule constante de la forme littéraire, organise le chaos du monde absurde.

⁷⁵ Бессмыслица контрреволюционна, она по сути консервативна и охранительна — она доводит до предела и переводит через предел присущие материнской культуре «правила соединения слов», сохраняя в синтаксисе, в затексте всю предысторию смысла. Заумь — эстетика левая, революционная, авангардная. Yuriev O. *Zapolnennoye ziyanie - 2 (La béance remplie - 2)*. Moscou: NLO, 2008 – 7 pp.

Partie 3. La possibilité de la traduction adéquate des textes dramatiques absurdes

3.1. Les principes de l'équivalence dans la traduction

Une des fonctions les plus importantes de la littérature est une fonction communicative qui implique l'existence du dialogue entre le lecteur et l'auteur grâce au livre. En même temps ce dialogue est muet et peut être transformé avec le temps, le contexte et les caractéristiques personnelles de chaque lecteur. Le texte tend à être lu et si sa perception élargit, la communication obtiendra une plus grande objectivité. Cette objectivité est obtenue grâce à la popularisation du texte littéraire. Et la popularisation dans le monde en développement est possible grâce à l'activité de traduction.

Par activité de traduction, nous entendons le type de l'intermédiation linguistique qui est entièrement orienté vers l'original, selon le linguiste soviétique Vilen Komissarov⁷⁶. Cet acte de communication est réalisé dans le cadre d'une activité de communication bilingue. Le bilinguisme est défini par l'existence d'une communication interlinguistique et interculturelle. La traduction du texte littéraire suppose le recodage de la langue d'origine de l'information dans un volume sémantique et pragmatique complet vers une autre langue.

Une réalisation successive de cette transformation est connue par la notion «une traduction adéquate». Cette traduction adéquate devient un but pour le traducteur qui a l'intention de non seulement transmettre complètement le sens du texte source mais aussi d'influencer le lecteur cible de la manière dont le texte de l'original affecte le lecteur natal. Pour que le traducteur puisse atteindre ce but il est nécessaire de le percevoir par lui-même. Autrement dit, le traducteur passe au minimum deux stades dans son travail: une phase pré-traductive où le traducteur après la première lecture essaye de comprendre et de «sentir» une œuvre, de déterminer son importance sensuelle et informative; et une phase de une propre perception comme le traducteur, c'est-à-dire la perception de chaque élément du texte (un mot, une proposition, un contexte etc.) au moment du processus de la traduction⁷⁷.

Une traduction adéquate implique l'existence d'une équivalence. Venedikt Vinogradov, linguiste soviétique, propose une explication de l'équivalence suivante: «la préservation de l'égalité relative des informations significatives, sémantiques, stylistiques et

⁷⁶ Komissarov, V. N. *Teoriya perevoda (Lingvisticheskie aspekty)* (La théorie de la traduction (Les aspects linguistiques)). Moscou: Vysshaya shkola, 1990 – p. 42

⁷⁷ Vinogradov, V.S. *Vvedenie v perevodovedenie (obschie i leksicheskie voprosy)* (l'Introduction dans la traductologie (les questions générales et lexicques)). – Moscou: izdatel'stvo RAO, 2001 – p. 30

fonctionnelles-communicatives contenues dans l'original et la traduction» (Vinogradov, l'Introduction à la traductologie, p.18)⁷⁸.

L'équivalence est obtenue par la compréhension commune par le destinataire (le lecteur) de l'information, qui affecte non seulement l'esprit, mais aussi les sentiments du percepteur (expression explicite et sous-texte implicite). Néanmoins, il est préférable de distinguer les notions de l'adéquation de la traduction et l'équivalence. On prend en compte que la traduction adéquate est un résultat obtenu qui est atteint l'influence la plus proche en comparant avec le texte source sur le lecteur de la traduction. L'équivalence existe au niveau des mots, des parties du texte et même au niveau de la comparaison des deux textes.

Vilen Komissarov dans son œuvre *Traductologie moderne* distingue 5 niveaux de l'équivalence:

1) La préservation du but de la communication. Ce niveau est le plus important pour qu'on puisse déterminer si le texte cible est équivalent au texte source. Le premier doit répondre à la question "pourquoi parler" de la même manière que l'original.

2) La description de la situation. La traduction doit évidemment décrire la même situation que le texte source. Les changements dans ce niveau mènent à la destruction du sens source et le texte cible n'atteint pas l'équivalence.

3) Les moyens de la description de la situation. Chaque langue a des préférences spécifiques dans la description de la situation. Plus les familles linguistiques sont éloignées les unes des autres, plus il est probable que les situations puissent être décrites différemment (ces variations dépendent de la relation entre les significations implicites et explicites dans les langues différentes, différentes combinaisons de caractéristiques structurelles etc). Le traducteur conserve le droit de choisir le mode de transmission de la situation, tout en s'appuyant sur le fait que le lecteur ne devrait pas avoir de problèmes avec la perception de cette situation.

4) La construction des phrases. Le niveau syntaxique. Dans ce cas le traducteur généralement penche vers le transfert dit exacte pour garder le modèle syntaxique de l'écrivain. Mais comme les langues différentes ont les règles non-similaires, les traducteurs se voient dans la nécessité de changer la structure pour que la lecture soit compréhensible et sans redondance.

⁷⁸ Vinogradov, V.S. *Vvedenie v perevodovedenie (obshchie i leksicheskie voprosy) (l'Introduction dans la traductologie (les questions générales et lexiques).* – Moscou: izdatel'stvo RAO, 2001 – p. 18

5) La correspondance lexico-sémantique. Ce niveau donne plus de la liberté au traducteur. L'approche au text source dans ce cas est plus grande comme le traducteur s'efforce de reproduire le plus complètement possible les significations des mots de l'original, en utilisant tous les moyens disponibles pour cela. La traduction littérale est assez populaire, mais, compte tenu des caractéristiques sémantiques des mots (dénotation, connotation et sens intra-linguistique), le traducteur a recours à des transformations⁷⁹.

Le choix de l'option à chaque niveau est déterminé par la tâche assignée au niveau supérieur et enfin par la tâche d'atteindre les objectifs de communication. L'équivalence entre l'original et la traduction (ou ses parties) est donc établie au niveau nécessaire à la réalisation de l'objectif de communication. L'équivalence de la traduction exige que le traducteur respecte les normes de genre et de style. Le genre du texte de traduction est déterminé par la nature du texte original, et les normes stylistiques du genre sont les règles adoptées pour les textes similaires dans la langue de traduction.

3.2. Les troubles de la traduction

Cependant il faut comprendre que le traducteur peut seulement compter sur une réalisation relative de l'équivalence parce qu'il existe quelques troubles de ce processus complet qui sont liés avec les compétences du traducteur et avec le texte lui-même.

3.2.1. Compétence du traducteur

Quand on indique les troubles liés avec la personnalité du traducteur, nous affirmons que ce n'est pas une traduction mécanique et qu'il existe un facteur humain. Ainsi, comme nous avons déjà observé, le traducteur doit avoir une certaine liberté lors du transcodage du texte, mais les limites de cette liberté sont assez floues. Le traducteur peut rechercher indéfiniment l'équivalence textuelle, mais il ne doit pas oublier que, outre les informations explicites, il transmet également un sous-texte implicite qu'il est important de sentir. Pour se rapprocher de l'adéquation de la perception, le traducteur doit avoir une grande compétence non seulement dans le langage source mais aussi dans le domaine de l'étude du pays où le

⁷⁹ Komissarov, V. N. *Sovremennoye perevodovedenie (Une traductologie moderne)*. Moscou: ETS, 2002 – pp.120-134

texte source est apparu. Ces connaissances dans la théorie de la traduction se distinguent dans une catégorie distincte et portent le nom de connaissances de fond.

Venedikt Vinogradov définit les connaissances de fond comme «l'information socioculturelle n'est caractéristique que d'une certaine nation ou nationalité, qui est maîtrisée par la masse de leurs représentants et qui est reflétée dans la langue de cette communauté nationale»⁸⁰. Donc, chaque texte littéraire certainement est plein de cette information car les mots les gardent peu importe si l'auteur les a spécifiquement utilisés. Le traducteur qui ne comprend pleinement la culture de l'origine du texte à traduire ne peut pas décoder l'œuvre correctement et par conséquent la version (la traduction) ne peut pas être considérée comme adéquate.

Il existe généralement deux groupes de mots qui possèdent le fond culturel: les mots dit «sans équivalent» (le terme est donné entre guillemets parce qu'en fait les traducteurs ont la tendance d'adapter ces mots) et les connotations ou «une série associative». Le premier groupe ne représente pas un danger aussi grand pour l'interprète que le second. Les linguistes Vitali Kostomarov et Evgueni Verechtchaguine définissent ce groupe comme les mots, la dénotation desquels ne peut pas être correspondante avec des concepts lexiques d'autre langue. C'est-à-dire que chaque langue a des notions spécifique qui de leur part sont liées avec la culture nationale et qui sont exprimées par des mots originaux et singuliers⁸¹. Les interprètes réussissent souvent à transmettre de tels mots. Puisque de tels concepts uniques ne peuvent pas avoir de référence dans la culture d'accueil, ils ne peuvent pas être transmis en un mot, il est donc nécessaire de recourir à des notes de bas de page qui fourniront au lecteur une référence complète sur le phénomène. Ce processus se produit, certes, dans le cas où le mot n'est pas enraciné dans l'esprit des gens, comme l'emprunt. Nous affirmons qu'à ce jour, le problème du lexique «sans équivalent» est loin d'être résolu, car la mondialisation de la société et la numérotation permettent d'obtenir rapidement les informations souhaitées en quantités illimitées.

Le problème plus important de la traduction dans l'unité de fond est la "série associative" ou le niveau de connotation. Selon le philologue Roland Barthes, qui a introduit

⁸⁰ Vinogradov, V.S. *Vvedenie v perevodovedenie (obshchie i leksicheskie voprosy) (l'Introduction dans la traductologie (les questions générales et lexiques))*. – Moscou: izdatel'stvo RAO, 2001 – p. 36

⁸¹ Verechtchaguine, E.M., Kostomarov, V.G. *Yazyk i kul'tura. Tri lingvostranovedcheskie koncepcii (Le langue et la culture. Trois conceptions linguistiques et de la civilisation) / Sous la rédaction et avec la postface d'un académicien Stepanov U.S.* Moscou: Indrik, 2005 – p.77

une nouvelle vision moderne de la catégorie connotate dans sa création Z/S, la connotation doit être perçue comme un moyen d'associer l'information au texte-sujet. En d'autres termes, le mot dans la fiction est utilisé à la fois pour le sens direct (dénotatif) et pour l'expression indirecte de l'information⁸². Le traducteur doit faire un travail de réflexion en suivant un algorithme de recherche de sens. Bien sûr, le contexte même de l'œuvre traduite jouera un rôle primordial dans les conditions de cette recherche. Cependant, le décodage devient beaucoup plus adéquat lorsque l'information culturelle de fond est connue du traducteur. La difficulté pour le traducteur dans ce cas est qu'il y a plus de tâches dans l'algorithme d'action, car il devient nécessaire de reconnaître le sens connotatif et de trouver un moyen de le transmettre sans perdre d'informations supplémentaires.

3.2.2. Les néologismes

Au niveau du texte on trouve les cas qui se représentent une difficulté pour la traduction. Ce sont les cas qui incluent l'emploi des mots, des phrases ou des constructions non ordinaires.

En parlant du contenu lexique notre regard tombe sur les mots qui sont principalement nouveaux. Autrement dit ce sont les mots inconnus qui ne sont pas entrés dans un langage habituel. Les chercheurs les ont nommé «les mots occasionnels». C'est un groupe lexical qui, grosso modo, consiste des néologismes. Par néologismes, nous entendons principalement des mots créés artificiellement pour décrire de nouveaux processus, concepts et objets du monde matériel; de tels néologismes deviennent courants. Leur traduction ne pose pas de difficultés, car le plus souvent de nouveaux mots décrivent un nouvel objet qui affecte toute la société. Si ce n'est pas le cas, l'interprète a recours à une méthode descriptive.

Cependant, nous ne pouvons pas négliger les néologismes de l'auteur, qui ne deviennent pas courants à de rares exceptions près et qui ne sont pas nominatifs, mais remplissent des fonctions stylistiques et expressives. Ce type des mots occasionnels ne représente pas un fait de la langue mais un fait du discours et il joue un rôle important dans la perception du style de l'auteur.

⁸² Barthes, Roland. Z/S. Paris: Seuil, 1989 – p.

Parmi les néologismes on distingue ceux qui, dans leur structure, ressemblent à des mots existants qui aspirent à la réalité linguistique - de tels néologismes sont généralement attribués à un groupe de mots potentiels. Grigorij Vinokur, linguiste et spécialiste dans littérature, un des premiers parle de cette catégorie et donne l'explication suivante pour les mots potentiels: «Ce sont des mots qui n'existent pas dans la réalité, mais qui pourraient le faire si le hasard historique le voulait»⁸³. Tels mots on trouve partout dans le discours et non seulement dans la fiction. Ils obtiennent la couleur émotionnelle et apparaissent plutôt au cours de la vie quotidienne. Autrement dit, la création des mots potentiels est basée sur l'emploi des constructions connues et prêtes ce qui simplifie le processus de leur introduction dans un langage vivant. Cette caractéristique permet non seulement de réduire le temps de traduction, mais aussi de concentrer l'attention du récepteur sur un événement, un fait, etc.

En outre, on distingue aussi les néologismes qui ont plus d'individualité et qu'on ne peut pas comparer avec des mots existants (leur structure en général est spécifique). Ce type des mots on trouve plutôt dans la fiction, l'auteur les invente et les emploie pour renforcer le sens expressif et ensuite à cause de leurs propres idées. Ces néologismes représentent un problème pour l'interprète parce qu'il est souvent qu'il manque de l'explication de leur sens. Le traducteur peut résoudre ce problème en décodant le texte d'origine, le contexte et en transmettant ces néologismes par un modèle de la transcription des mots, en indiquant si c'est possible la fonction du mot, ou par un emploi de l'équivalent s'il existe dans langue cible.

3.2.3. Le jeu des mots

L'histoire de la traduction des jeux de mots est commencée par les interprètes qui ont évité de trouver des équivalents pour transmettre le jeu de mots, en laissant la version de l'auteur et en insérant des notes-«sauveteurs» de bas de page pour que le lecteur clarifie l'essentiel. Aujourd'hui, cependant, la tendance générale en matière de traduction est de trouver un équivalent adéquat pour traduire des calembours. Ainsi, le lecteur ne fait pas de

⁸³ Слова, которых фактически нет, но которые могли бы быть, Vinokur, T.G. *Maĭakovski novator yazyka* (Maĭakovski - novateur du langage). Moscou: Sovetski pisatel', 1943 – p.15

travail supplémentaire et assimile l'effet comique (ou parfois tragique) immédiatement au cours du texte.

Par jeu de mots, nous entendons «équivoque, plaisanterie fondée sur la ressemblance des mots»⁸⁴. Le calembour, qui est un synonyme, se représente une figure de style dans la fiction. On peut trouver les calembours isolés qui ont la forme des mots d'esprits, des anecdotes et les calembours introduits dans un texte. Pour le traducteur la présence de cette figure dans l'ensemble du texte pose, d'un côté, un problème car il est essentiel de le traduire sans perdre le sous-sens, d'autre côté, il peut profiter par le contexte. C'est-à-dire que, par exemple, si l'interprète ne trouve pas des équivalents pour transmettre le calembour de manière adéquate dans ce cas, il peut l'omettre et introduire dans une autre situation.

Dans son œuvre *La traduction des jeux des mots* Jacqueline Henry propose de distinguer ce catégorie en 2 types: jeux de lettres et de phonèmes (les acronymes, les acrostiches, les devinettes etc.) et jeux de mots (mots-valises et les calembours). Jacqueline Henry, une linguiste française, adhère à la position que la catégorie est incontestablement l'un des problèmes de traduction, mais d'une manière ou d'une autre, il est possible de transcoder ces jeux linguistiques d'une langue à l'autre⁸⁵. Il est essentiel de noter que les langues ne sont pas isolées les unes des autres, en particulier à l'ère de la mondialisation, mais plus une langue est éloignée d'une autre par son origine et sa culture (par exemple, le russe et le français), plus il est difficile pour le traducteur de faire face à la tâche.

Nous avons donc absorbé la notion d'adéquation de la traduction et examiné le problème de l'équivalence, en notant les principales difficultés rencontrées par le traducteur. Le succès de la résolution de ces problèmes de traduction influence directement le jugement sur l'adéquation de la traduction d'un texte artistique. Néanmoins on note que puisque notre travail est consacré à l'analyse des œuvres dramatiques, nous devons également considérer les caractéristiques de la traduction dans ce genre.

⁸⁴ Larousse. *Dictionnaire Larousse* [en ligne, consulté le 14.05.2022]. Disponible sur: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/jeu/44887/locution?q=jeu+de+mots#locution>

⁸⁵ Henry, Jacqueline. *La traduction des jeux des mots*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2003 – pp. 111-132

3.3. La spécificité de la traduction des textes dramatiques

Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, les caractéristiques de genre dans la traduction ont un rôle primordial, car le choix de la méthode de travail et la liberté du traducteur en dépendent. Ainsi, par exemple, dans la traduction de la poésie en général, nous cherchons à conserver non seulement le sens, mais le rythme, la rime pour la transmission de la musicalité du genre, le traducteur peut souvent négliger la traduction littérale, en choisissant des équivalents plus éloignés et en essayant de conserver le style du poète dans la traduction. Dans les romans, l'interprète ne peut pas se permettre de s'éloigner autant du texte, le roman d'abord transfère non structurellement, mais sémantiquement. En parlant de dramaturgie, nous comprenons que la pièce est un type particulier de fiction qui s'adresse initialement au spectateur et non au lecteur.

Toutefois les points de vue sur les approches de la traduction des drames sont partagés. Ainsi Fabio Regattin, le traducteur français des pièces, dans son article Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique fait une révision de toutes les approches scientifiques sur ce problème et propose une classification suivante:

- les théories littéraires où le texte dramatique est considéré comme un texte littéraire qui incontestablement a sa spécificité de genre, mais ne doit pas être surestimé dans la traduction. C'est-à-dire que le problème de la traduction de ce type de texte a de même valeur que le problème de la traduction d'autres genres;
- les théories basées sur le texte dramatique. Ses partisans traitent le texte dramatique aussi comme le texte écrit, mais les caractéristiques de genre sont au premier rang de l'importance. Donc les traducteurs doivent les prendre en compte pendant leur travail, en basant aussi sur la particularité de l'œuvre dramatique de pays et culture cible;
- les théories basées sur le texte spectaculaire. Les conceptions de ces théories ont obtenu la popularité vers la fin du XXe siècle et sont basées plutôt sur la possibilité de la représentation du drame sur scène. La traduction selon ces théories peut omettre les expressions ou les parties du texte, parce qu'elle doit s'adapter au théâtre, au metteur en scène et aux acteurs;
- les théories «néolittéraires» se démarquent de l'image globale et proposent au traducteur de ne pas prendre en compte les caractéristiques spécifiques du genre du tout. Les adeptes trouvent que le recours à un théâtre, au spectateur est à contre-productif. Il est

primordial de transmettre le plus précisément l'intention de l'auteur et le langage de l'auteur. La tâche du lecteur et du spectateur par conséquent sera de décoder l'information de manière indépendante et en s'appuyant sur les connaissances, les sensations et l'expérience acquises⁸⁶.

Notons que, en réalité, ce n'est pas toujours que l'auteur écrit une pièce, destiné à être fixé dans le théâtre. Certainement, le texte dramatique peut sortir sous forme imprimée et être destiné uniquement au lecteur potentiel. Cependant, cela ne nie pas le fait que tous les textes dramatiques, comme toute la fiction dans son ensemble, peut devenir une mise en scène. Lorsque la traduction littéraire du drame est parue, elle est le plus souvent publiée pour un grand public de lecteurs. Il n'est pas courant de traduire un drame à une mise en scène particulière, cela nécessite beaucoup d'interaction avec le réalisateur et même avec les acteurs, ajoutant ainsi des tâches au traducteur. Ainsi, les spectacles sur des œuvres étrangères sont plus souvent basées sur des traductions déjà prêtes et réinterprétées par les scénaristes. En raison du fait que ces derniers travaillent avec le texte fini, il est important de le transmettre correctement. Ainsi, à notre avis, le traducteur ne peut refuser l'intention de transformer un texte dramatique en un texte scénarisé et donc les caractéristiques spécifiques doivent être compris.

Jiří Levy, traducteur tchèque et théoricien dans le domaine de la critique littéraire, a été l'un des premiers qui analysait les particularités de la traduction d'un drame dans le contexte d'une focalisation sur la mise en scène et a distingué quatre points principaux auxquels le traducteur d'une pièce de théâtre devrait faire attention.

Ainsi, en premier lieu, il s'agit d'un dialogue scénique. Levy met l'accent sur la prononciation et la compréhension favorables qui caractérisent la traduction pour la scène dans l'aspect de la diction et de la syntaxe. Cela représente ce que l'interprète doit reproduire le texte de l'original, pour que le spectateur comprenne de ce qu'il s'agit sans les réflexions supplémentaires, et que l'acteur puisse prononcer ses répliques sans difficulté au niveau phonétique.

Deuxièmement, le traducteur doit garder une approche diététique dans le travail avec la pièce. Il se trouve dans ce que la structure sémantique du genre s'exprime non seulement

⁸⁶ Regattin, F. *Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique / L'Annuaire théâtral*, (36), 2004– pp. 157–164. [en ligne, consulté le 10.05.2022] Disponible sur: <https://doi.org/10.7202/041584ar>

verbalement, mais aussi au niveau des pantomimes, des gestes, des appels. Le plus souvent l'auteur indique ces éléments dans les remarques⁸⁰ accompagnant les répliques dans le texte original.

Troisièmement, le traducteur doit reconnaître le rythme, la vitesse et l'intonation dans l'original. La transmission réussie de ces caractéristiques implicites dans le texte influence la possibilité d'une transmission adéquate de l'intention de l'auteur. Ainsi, le style de l'œuvre est préservé, mais le directeur potentiel du théâtre peut abandonner la version proposée par l'auteur et définir son propre vecteur.

Enfin, le texte dramatique révèle les images des personnages au niveau des répliques. En d'autres termes, quand un personnage parle de quelque chose, il se caractérise notamment. Ceci est reconnu dans l'utilisation de mots spécifiques, dans le registre de la parole, etc. Le traducteur doit traiter attentivement ces détails afin de ne pas perturber l'image du personnage qui serait transmis sur scène⁸⁷.

Ainsi, Levy se réfère aux partisans de la théorie basée sur le texte dramatique, car elle voit dans le processus de traduction du drame non seulement une transformation interlinguistique, mais aussi la possibilité de convertir le texte en une sorte de partition.

À notre avis, cette approche semble plus justifiée, car à l'heure actuelle, la tendance à l'étude de la transmédiatité et de l'intermédiatité augmente, ce qui provoque un intérêt profond pour l'analyse des moyens et des méthodes du transfert d'un code sémantique du texte à la parole et au plastique. En particulier, il convient de prêter attention du traducteur aux pièces écrites spécifiquement pour la mise en scène, car cela exprime l'intention de l'auteur, y compris.

⁸⁷ Levy, Jiří. *Iskusstvo perevoda (L'art de la traduction)*. Moscou: Progress, 1974 – pp.178-203

Bibliographie

Corpus primaire

HARMS, Daniil, *Elizaveta Bam. Polet v nebesa (Élisabeth Bam. Vol vers le ciel)* Saint-Pétersbourg, Petrogradskaya biblioteka, 1988.

HARMS, Daniil, *Œuvres en prose et en vers* (traduction d'Yvan Mignot). Lagrasse: Verdier, Slovo, 2005.

JARRY, Alfred, *Ubu roi. Œuvres complètes I*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

JARRY, Alfred, *Ubu korol' i drugie proizvedeniya* (traduction de Natalia Mavlevitch). B.S.G.-Press, 2002.

Corpus secondaire

BAKHTIN, M.M., *Estetika slovesnogo tvorchetsva (Esthétique de la création verbale)*. Moscou : Isskustvo, 1986 – 424 pp.

BAKHTEREV I. *Manifest OBERIU (Le manifeste d'OBERIOU)* [consulté le 16 mai 2021]
Disponible sur: <http://xapmc.gorodok.net/documents/1423/default.htm>

BARTHES, ROLAND. *Z/S*. Paris: Seuil, 1989 – p. 269

BECKETT, Samuel, *En attendant Godot*. Paris: Minuit, 1952.

BOURENINA O.D. *Absurd i vokrug (L'absurde et autour)*. Moscou : YASK, 2004 – 448 pp.

CHESTOV L. *Tvorchestvo iz nichego (A.P. Tchekhov) (L'œuvre de rien (A. Tchekhov)*. [consulté le 10 mai 2021] Disponible sur: www.vehi.net/shestov/chekhov.html

CHKLOVSKI Viktor. *O teorii prozy (Sur la théorie de la prose)*. Leningrad : Sovetski pisatel', 1983 – 384 pp.

CHKLOVSKI Viktor. *O poezii i zaoumnom yazuke (Sur la poésie et la langue de zaoum)*. Petrograd : 18 Gosudastvennaya Typographiya, 1919 – 170 pp.

DROUSKIN Y.S. *Tchinari (Les tchinari)*. [consulté le 16 mai 2021] Disponible sur: <http://www.d-harms.ru/groups/chinari.html>

ESSLIN Martin, *Théâtre de l'absurde*. Paris : Buchet-Chastel, 1977 – 456 pp.

- HARMS, Daniil, *Polet v nebesa (Un vol au ciel)*. Leningrad : Sovetski pisatel', 1991 – 558 pp.
- HENRY, Jacqueline *La traduction des jeux des mots*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2003 – 297 pp.
- IONESCO, Eugène, *Théâtre: La cantatrice chauve*. Paris: Arcanes, 1953.
- JACCARD, J.-Ph., *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*. Bern : Peter Lang («Slavica Helvetica»), 1991 – 611 pp.
- JACOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*. trad. de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris : Éditions de Minuit, 1963 – 230 pp.
- JANECEK, Gerald, *Sovremennaya zaoum (Zaoum moderne)*. Ieïsk : Alpha I omega, 1993 – 17 pp.
- JARRY, Alfred. Questions d Théâtre. [en ligne, consulté le 13.04.2022]. Disponible sur: https://obvil.huma-num.fr/obvie/critique/compdoc.jsp?id=jarry_divers_021&refid=mirbeau_ecrivains-01_014&reftypefrequant
- KHLEBNIKOV, Velimir, *Tvoreniya (Les œuvres)*. Leningrad : Sovetski pisatel', 1986 – 736 pp.
- KIERKEGAARD, Søren, *Ou bien...Ou bien...* trad. du danois par M.-H. Guignot et F. et O. Prior, Paris : Gallimard, 1984 – 658 pp.
- KLUYEV, E.V. *Teoriya literatury absurda (La théorie de la littérature d'absurde)*. Moscou, 2000 – 186 pp.
- KOMISSAROV, V. N. *Sovremennoye perevodovedenie (Une traductologie moderne)*. Moscou: ETS, 2002 – p. 424
- KOMISSAROV, V. N. *Teoriya perevoda (Lingvisticheskie aspekty) (La théorie de la traduction (Les aspects linguistiques))*. Moscou: Vysshaya shkola, 1990 – 253 pp.
- KROUTCHENYKH, A.E. *Slovo kak takovoe (La déclaration du mot en tant que tel)*. Moscou : EOUY, 1913 – 2 pp.
- KRAVTCHENKO, A. *Sozdanie novogo sovetskogo tcheloveka (La création d'un nouvel homme soviétique)*. [consulté le 25 avril 2021] Disponible sur: <https://arzamas.academy/materials/1499>.
- KUNESOVA, Mariana. *L'absurde dans le théâtre français dada et présurréaliste. Art et histoire de l'art*. Montpellier: Université Paul Valéry, 2014 – 296 pp.
- LEVY, Jiří. *Iskusstvo perevoda (L'art de la traduction)*. Moscou: Progress, 1974 – 392 pp.

- LIKARTA. *l'Entrerien avec Natalia Mavlevitch* [en ligne, consulté le 22.04.2022]. Disponible sur: <http://www.litkarta.ru/dossier/mavlevich-interview/>
- LITINSTITUT, *l'Entretien avec Natalia Mavlevitch* [en ligne, consulté le 22.04.2022] Disponible sur: <https://litinstitut.ru/content/natalya-mavlevich-perevod-protivoestestvennoe-zanyatie>)
- OGRYZKO, V. *Menya interesuyut tri temy - vremya, smert', Bog (Je m'intéresse sur 3 thèmes - celui du temps, de la mort et de Dieu)*. [consulté le 20 mai 2021] Disponible sur: <https://litrossia.ru/item/3598-oldarchive/>
- PONOMAREVA, M.O. *L.I. Chestov kak predtecha postmodernizma (L.I. Chestov comme précurseur du postmodernisme)*. Kirov: HORA, 2008 – 91-98 Regattin, F. *Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique / L'Annuaire théâtral*, (36), 2004 [en ligne, consulté le 10.05.2022] Disponible sur: <https://doi.org/10.7202/041584ar> pp.
- PRONKO, Leonard *Avant-garde: the experimental theatre in France (l'Avant-garde: théâtre expérimental en France)*. Berkeley: University of California Press, 1962 – pp. 225
- SOKHRYAKOV, U.I. *Tchekhov i «teatr absurda» v istolkovanii D.K. Outs (Tchekhov et «le théâtre de l'absurde» en interprétation d'Outs D.K.)*. Moscou : izdatel'stvo moskovskogo universiteta, 1981 – 281 pp.
- VERECHTCHAGUINE E.M., KOSTOMAROV V.G. *Yazyk i kul'tura. Tri lingvostranovedcheskie koncepcii (Le langue et la culture. Trois conceptions linguistiques et de la civilisation) / Sous la rédaction et avec la postface d'un académicien Stepanov U.S.* Moscou: Indrik, 2005 – 1040 pp.
- VINOGRADOV, V.S. *Vvedenie v perevodovedenie (obschie i leksicheskie voprosy) (l'Introduction dans la traductologie (les questions générales et lexiques)*. – Moscou: izdatel'stvo RAO, 2001 – p.
- VVEDENSKI, Alexandre, *Yolka u Ivanovykh (Un sapin de Noël chez les Ivanov)*. Moscou : BuxMArt, 2021.
- VINOKUR, T.G. *Maiïakovski novator yazyka (Maiïakovski - novateur du langage)*. Moscou: Sovetski pisatel', 1943 – 138 pp.
- YON, J.-C. *Histoire culturel de la France au XIXe siècle*. Malakoff: Armand Colin, 2010 – 320 pp.
- YURIEV, O. *Zapolnennoye ziyanie - 2 (La béance remplie - 2)*. Moscou: NLO, 2008 – 12 pp.

Références secondaires

BOUGROVA S.E., *Fenomen kommunikativnoy neudachi v kommunikativno-pragmaticheskoy paradigmy (Le phénomène de l'échec communicatif dans le paradigme communicatif-pragmatique)*. Tcheliabinsk : Vestnik Tcheliabinskogo Gos. Universiteta, 2012 – 22-26 pp.

KOUKOUCHKINA T.V. *Vserossiyski soyuz poetov. Leningardskoye otdelenie (1924-1929). Obzor deyatel'nosti. (L'union des poètes panrusse. Un département de Leningrad (1924-1929). Une revue de fonction)*. Saint-Pétersbourg : Dmitri Boulanin, 2007 – 83-139 pp.

PETROVSKAYA E.V. *Kul'tura i revoluzia: fragmenty sovetsiogo opyta 1920-1930 (La culture et la révolution:les fragments de l'expérience soviétique de 1920-1930)*. Moscou : Ros. akad. Nauk, 2012 – 128 pp.

ROUTKEVITCH A.M. *Filosofiya A. Camus (La philosophie d'A. Camus)*. Moscou : Politizdat, 1990 – 5-22 pp.

ZINGERMAN B.I. *Ocherki istorii dramy 20 veka (Essais sur l'histoire du théâtre du XXe siècle)*. Saint-Pétersbourg : Nauka, 1979 – 392 pp.