



**HAL**  
open science

# Paroles étranges : De l'École des idiots à La prise d'Izmail.

Isabelle Després

► **To cite this version:**

| Isabelle Després. Paroles étranges : De l'École des idiots à La prise d'Izmail.. 2015. hal-01272472v1

**HAL Id: hal-01272472**

**<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-01272472v1>**

Preprint submitted on 10 Feb 2016 (v1), last revised 7 Jul 2023 (v2)

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le postmodernisme des années 90 en Russie a donné lieu à toutes sortes de paroles étranges. Le sentiment de l'impossibilité de continuer à écrire selon les normes désuètes de l'ancien paradigme, la volonté d'en finir avec le réalisme trompeur, la déconstruction des valeurs et le relativisme moral, la désacralisation de la littérature, l'exploration de thèmes et de champs lexicaux encore tabous, le jeu et l'ironie ont permis l'émergence de textes divers et surprenants. Nous avons choisi deux premiers romans d'auteurs aux deux extrémités de cette période, celui de Sacha Sokolov, *L'École des idiots*, écrit avant la chute de l'URSS, et celui de Mikhaïl Chichkine, écrit au début des années Poutine, *La Prise d'Izmail*<sup>1</sup>.

Quoi de plus déconcertant que le premier roman de Sacha Sokolov, *l'École des idiots*, écrit dans les années 70, alors que l'auteur était âgé d'une vingtaine d'années (il est né en 1943) et n'avait pas encore émigré? Vladimir Nabokov a donné une appréciation positive du roman le qualifiant de charmant, tragique et touchant, ce qui a ensuite valu à S. Sokolov le titre d'héritier, certains diront d'épigone, du style de Nabokov. Lederman et Lipovetski, de leur côté, en ont fait l'un des précurseurs du postmodernisme russe<sup>2</sup>. On pourrait tout autant le considérer comme l'héritier des expérimentations des futuristes, en particulier de la pratique de la *zaoum* et de la recherche sur le "mot en tant que tel". Sokolov découvre Velimir Khlebnikov alors qu'il sort tout juste de l'hôpital psychiatrique où il vient d'obtenir son "billet blanc", qui le dispense de l'armée. Il raconte à quel point cette lecture l'a frappé<sup>3</sup>. Il décide alors qu'il veut faire quelque chose d'aussi significatif que Khlebnikov.

Les deux écrivains ont en commun d'avoir simulé la folie, fuite du poète et du marginal. Le personnage de Norvegov dans *l'École des idiots*, avec ses pieds nus, avec son globe terrestre pour enseigner la géographie, semble directement inspiré de Khlebnikov, le derviche, le maître du temps et Président du globe terrestre.

*L'École des idiots* est véritablement une parole étrange. Écrit en URSS dans les années 1970, le roman est à contre-courant de toute la littérature russe de son époque, mais renoue avec la tradition des futuristes et des Obérioutes. C'est un anti-roman d'éducation, et plus généralement un anti-roman. Il est composé de cinq chapitres, mais il n'y a pas d'enchaînement chronologique entre eux, pas de déroulement linéaire du temps. Dès les premières pages, le lecteur est plongé dans un univers incompréhensible, semi-onirique, où les mots s'enchaînent selon une logique plus phonique que sémantique, où les dialogues sont graphiquement effacés pour former une masse informe, dans laquelle il n'y a plus ni paragraphes, ni ponctuation.

La prose de Sokolov s'apparente à la poésie, sinon graphiquement, du moins par le rythme<sup>4</sup>.

Parmi les trois exergues placés au début du roman, l'une est une simple liste de verbes irréguliers, "organisée de façon rythmique", dit l'auteur, pour une meilleure mémorisation. C'est une des clés de lecture de ce livre. En effet, le rythme est ce qui guide l'écriture de la prose de Sokolov. Mieux que toute narration, il permet d'imiter le travail de la mémoire, la reconstitution floue des sensations et émotions de l'enfance, du mouvement, et de la vie, contre le figement s'apparentant à la mort.

Le rythme s'obtient, entre autres, grâce aux énumérations. Ainsi la liste des denrées que les habitants du village rapportent dans leurs filets à provisions et qui évoquent la saveur de l'enfance, pourrait être disposée en vers. Le recours au signe de ponctuation « ; » a pour rôle d'installer cette respiration: « thé, beurre, saucisse ; poisson frais frétilant de la queue ; pâtes, semoule, oignon, plats préparés ; plus rarement du sel ».

---

<sup>1</sup> A proprement parler, ce n'est pas le premier roman de M. Chichkine, mais celui qui l'a fait connaître.

<sup>2</sup> Lejderman N. L. , Lipoveckij M. N. , *Sovremennaja russkaja literatura, novyj učebnik po literature v 3 knigax, kniga 2, Semidesjatyje gody*, M.: Editorial URSS, 2001, p. 274

<sup>3</sup> Pomerancev Igor', «Saša Sokolov o Velimire Xlebnikove », interview Radio-svoboda, 9/11/2013  
<http://www.svoboda.org/content/article/25161164.html>

<sup>4</sup> Le roman *Entre chien et loup* comprend plusieurs poèmes.

Plus loin, l'accumulation de verbes au passé imperfectif dans une même phrase produit également un effet rythmique, mais aussi de densification, de figement du temps (une répétition sans fin des mêmes occupations):

Ils rentraient dans leurs datchas, buvaient du thé sur leur véranda, mettaient leur pyjama, se promenaient - mains derrière le dos - dans leur jardin, regardaient dans les citernes anti-incendie l'eau qui verdissait, s'étonnaient du nombre de grenouilles - elles sautaient partout dans l'herbe, - jouaient avec les enfants et les chiens, jouaient au badminton buvaient du *kvas* sorti du réfrigérateur, regardaient la télé, bavardaient avec les voisins<sup>5</sup>.

[Шли по дачам, пили чай на верандах, надевали пижамы, гуляли – руки-за-спину – по садам, заглядывали в пожарные бочки с зацветающей водой, удивлялись множеству лягушек – они прыгали всюду в траве, – играли с детьми и собаками, играли в бадминтон, пили квас из холодильников, смотрели телевизор, говорили с соседями.]

Dans cette énumération, les actions mises sur le même plan syntaxique ne sont pourtant pas d'importance équivalente, elles sont, de plus, chronologiquement brouillées (les gens semblent mettre leur pyjama avant d'aller se promener), des éléments incongrus (comme les grenouilles) s'invitent dans la description, et prennent une place démesurée.

En outre, les questions qui viennent l'interrompre, ici comme ailleurs dans le texte, donnent à la description un caractère irréel. Ces questions sont posées par le narrateur lui-même, ou plutôt par son double. Ce procédé du dédoublement et du dialogue intérieur permet d'installer le doute, il confère à tout l'énoncé un caractère relatif.

Et pourquoi ils n'allaient pas à la rivière ? Ils avaient peur des remous et des courants, du vent et des vagues, des tourbillons et des herbes profondes. Peut-être, tout simplement, qu'il n'y avait pas de rivière? Oui, peut-être.

[А почему они не ходили к реке? Они боялись водоворотов и стреженной, ветра и волн, омутов и глубинных трав. А может быть реки просто не было? Может быть.]

S'installe ainsi une atmosphère onirique, la réalité décrite n'a pas d'existence ailleurs que dans la mémoire du narrateur (et de son double). Le temps est inconsistant et lointain, comme dans les contes. L'un des personnage (le peintre Léonard) s'exprime sur le temps de façon énigmatique, difficilement déchiffirable, en raison d'une syntaxe inadéquate, d'autant plus que les mots ne sont pas graphiquement séparés les uns des autres :

[...]dans le temps rien se trouve dans le passé et le futur, et n'a rien du présent, et il rapproche dans la nature de l'impossible, d'où il ressort, selon ce qui vient d'être dit, qu'il n'a pas d'existence, vu que là où il devrait y avoir rien, il devrait y avoir visible le vide.

[...]в времени ничто находится в прошлом и будущем и ничего не имеет тот настоящего, и в природе сближает с невозможным, от чего, по сказанному, не имеет существования, поскольку там, где было бы ничто, должна была бы налицо быть пустота<sup>6</sup>

L'abolition du temps semble être un stratagème de la conscience du narrateur pour vaincre la mort, en particulier celle de Norvegov. A plusieurs reprises le narrateur se pose la question: était-ce avant ou après la mort de Pavel Petrovitch? En outre, le personnage de Norvegov se dédouble en celui de Saül, l'apôtre Paul, ce qui fait sortir le personnage du temps historique, et lui donne une existence pseudo-mythique. Enfin, le temps du roman semble avancer à reculons, le narrateur reconstitue de plus en plus lisiblement son passé, son enfance. Le futur est le passé, dit-il. En fait, le passé, le présent et le futur sont interchangeable. C'est pourquoi le texte hésite sur le temps grammatical des verbes (est-ce un exercice scolaire ?):

Cher Léonard, récemment (à la minute, bientôt) je naviguais (navigue, naviguerai) en barque sur la grande rivière. Avant cela (après cela) j'y avais été (j'y serai) plusieurs fois, connaissant donc bien les alentours. le temps était (est, sera) très beau, et la rivière calme et large, et sur la rive, sur l'une des rives, un coucou chantait (chante, chantera), et lorsque je jetai (jetterai) les rames pour me reposer, elle me chanta (chantera) de longues années de vie. mais c'était (ce sera) stupide de sa part, parce que j'étais (je suis, je serai) absolument sûr de mourir bientôt, sauf à être déjà mort.

[Дорогой Леонардо, недавно (сию минуту, в скором времени) я плыл (плыву, буду плыть) на весельной лодке по большой реке. До этого (после этого) я много раз бывал (буду бывать) там и хорошо знаком с окрестностями. Была (есть, будет) очень хорошая погода, а река – тихая и широкая, а на берегу, на одном из берегов, куковала

<sup>5</sup> *Škola dlja durakov*, Ogonek - Variant, Sovetsko-britanskaja tvorčeskaja asociacija, 1990, page 12. N'ayant pas eu la possibilité de me procurer la traduction de Françoise Monat (Solin, 1992) toutes les traductions de travail proposées ici sont les miennes. (I. - D.)

<sup>6</sup> *Škola dlja durakov*, page 26

кукушка (кукует, будет куковать), и она, когда я бросил (брошу) весла, чтобы отдохнуть, напела (напоет) мне много лет жизни. Но это было (есть, будет) глупо с ее стороны, потому что я был совершенно уверен (уверен, буду уверен), что умру очень скоро, если уже не умер<sup>7</sup>.]

Le passé et le futur sont comme deux trains circulant en sens inverse sur un circuit fermé, et qui s'annulent l'un l'autre, écrit le narrateur, dans sa rédaction scolaire :

Les trains qui passent devant notre maison circulent sur une courbe fermée et donc sans fin autour de notre ville, voilà pourquoi il est presque impossible de la quitter. Il n'y a sur la voie ferrée que deux trains : l'un va dans le sens des aiguilles d'une montre, l'autre en sens inverse. Ainsi ils s'annulent mutuellement, et avec eux, ils annulent le temps et le lieu.

[Поезда, которые минуют наш дом, движутся по замкнутой, а следовательно – бесконечной кривой вокруг нашего города, вот почему из нашего города выехать почти невозможно. Всего на кольцевой дороге работает два поезда: один идет по часовой стрелке, другой – против. В связи с этим они как бы взаимоуничтожаются, а вместе – уничтожают движение и время<sup>8</sup>.]

Les dates, les années, les âges sont omis, seules existent les saisons : « Il est mort au printemps de telle année<sup>9</sup> ». Enfin, le narrateur refuse de nommer certains éléments du récit, ce qui leur confère un caractère universel, voire symbolique : « Mais comment s'appelait-elle ? La rivière<sup>10</sup>. »

Les enchaînements ne sont pas logiques, rationnels, mais se font par association d'idées, imitant au plus près le cheminement de la pensée. C'est ainsi que, dans le paysage flou du début du récit, émerge une image, celle du vélo, qui elle-même entraîne une association d'idée avec le savant Pavlov, de sorte que la digression est, finalement, une illustration de la méthode de construction du texte (le réflexe pavlovien). On ne peut exclure que le mot "vélocipède" en soi porte une charge magique, par sa sonorité autant que par son référent. Le texte est parsemé de ces mots auxquels leur répétition confère un sens au-delà du sens commun.

D'une façon plus générale, les mots inventés, ou les anagrammes, font partie des procédés ludiques du texte. Ce modèle de production du sens, qui rappelle les expérimentations de James Joyce, en particulier dans *Finnegans Wake*<sup>11</sup>, renvoie à l'enfance, où l'apprentissage de la langue se fait justement à travers ce genre d'expériences. Le mot-onomatopée « *skirly* » est importé d'un conte russe<sup>12</sup>, ici il s'écrit d'abord avec une majuscule, puis devient comme un nom commun, désignant l'acte d'amour (effrayant, peut-être, pour l'enfant). On trouve aussi l'expression venant du conte populaire « par la volonté du brochet », qui rime ici de façon ironique avec « pour convenance personnelle » (à propos de la démission, ou plutôt du licenciement, du professeur de géographie<sup>13</sup>).

Le mot "constrictor" remplace à plusieurs reprises le mot "conducteur", ou, ailleurs, le mot "constructeur". Ce mot, qui en russe désigne également un nœud coulant, est lié à l'étouffement, et donc à la mort. Le sifflement du serpent est mimé par une allitération en sifflantes, dans le dernier chapitre, où il apparaît comme une menace<sup>14</sup>. Le mot « pseudonyme » [psevdonym] est écrit à l'envers, « minodvesp » (page 176), ce qui s'accorde avec la sémantique du mot (c'est-à-dire le caractère crypté).

---

<sup>7</sup> ibidem, page 28

<sup>8</sup> ibid. page 135

<sup>9</sup> ibid., page 24

<sup>10</sup> ibid., page 12. Le procédé se répète un peu plus loin à propos du nom de la gare de banlieue (page 15). Dans la suite du texte, la rivière reçoit néanmoins un nom, celui de Craie (page 37).

<sup>11</sup> Orobij Sergej, "Istorija odnogo učeničestva", *NLO*, N°118, 6/2012

<sup>12</sup> Dans ce conte, une vieille demande à son vieux de lui rapporter de la viande d'ours. Le vieux va dans la forêt, trouve un ours endormi, lui coupe la patte et la rapporte à sa vieille, qui la mange, et de la fourrure elle fait de la laine. Ensuite l'ours, avec sa patte de bois et sa béquille, vient pleurer aux portes du village, en faisant "*skirly, skirly skirly*". Mais c'est la suite imaginée du conte, avec toute sa symbolique psychanalytique sexuelle, que lit à sa Tinbergen le vieux chat Trifon Petrovitch : le rapt d'une petite fille (de craie) par un ours invalide qui l'emporte dans sa tanière dans une boîte d'écorce de bouleau...

<sup>13</sup> *Škola dlja durakov*, chapitre 5, page 152

<sup>14</sup> Dans ce passage (page 172) le facteur a vieilli, ses mains sont bleutées et tachetées, la scène de la remise de l'enveloppe jaune se déroule au ralenti, comme un arrêt sur image. Le sifflement est rendu par la redondance des sons <s> et <š> :

[...]в минуту существования поющих у тебя за спиной синих садовых птиц, в час скольжения голубых весельных лодок, скользящих по невидимой отсюда реке Лете[...]

[...]au moment d'existence des bleus oiseaux des jardins chantant derrière ton dos, à l'heure du glissement des barques bleues à rames, qui glissent sur le fleuve Létha invisible d'ici[...]

Le vélo est associé à la vitesse et au vent, comme on le voit dans la citation qui suit, où il apparaît comme une synecdoque du facteur, lui-même l'incarnation d'une figure pseudo-légendaire, « celui qui envoie le vent » [nasyalajuščij veter].

Le facteur, comme toujours, avait l'air serein, seule sa barbe avec quelques aiguilles de pin collées dessus, volait au vent : au vent provoqué par la vitesse, au vent de la vitesse du vélo, et le voisin, s'il avait été un peu poète, aurait sûrement vu que le visage de Mikheev, auréolé de tous ces vents des datchas, semblait lui-même rayonner de vent, et que Mikheev était bel et bien celui que dans le village on connaissait comme l'Envoyeur de Vent.

[Почтальон, как всегда, выглядел спокойным, только борода его с прилипшими к ней хвойными иглами развевалась по ветру: по ветру, рожденному скоростью, по скоростному велосипедному ветру, и соседу – будь он хоть немного поэтом, непременно показалось бы, что лицо Михеева, овеянное всеми дачными сквозняками, как бы само излучает ветер, и что Михеев и есть тот самый, кого в поселке знали под именем Насылающий Ветер<sup>15</sup>.]

On notera ici la répétition de « po vetru », le développement de cette sonorité en <o> et <u> dans « po skorostomu velosipednomu vetru », et l'écho du vent (le son <u>) dans « i sosedu ».

Le vent est le fil conducteur du texte, tant sur le plan symbolique que sur le plan phonétique.

Sur le plan symbolique, Sokolov est dans la tradition symboliste de A. Blok (dans le poème *Les Douze*, le vent passe d'un chapitre à l'autre, comme un souffle révolutionnaire). Le vent symbolise l'attente inquiète, mais aussi une forme de désordre, de folie. Il est une force élémentaire dont la puissance décoiffe, dérange les apparences, les convenances, l'autorité. Le champ sémantique du vent regroupe plusieurs objets tels que le moulin à vent, la girouette. Cette force, c'est peut être l'amour, ce que semble indiquer le nom de la bien-aimée du professeur Norvegov<sup>16</sup>, Roza Vetrova, qui est comme un double de la bien-aimée du narrateur.

Sur le plan phonétique, le mot « vent » [veter] présente une similitude forte avec le mot « branche » [vetka] employé dans les deux sens du terme, branche d'arbre (ici, d'acacia ou de lilas) et branche d'un réseau ferroviaire, qui, lui même, est homonyme du diminutif du prénom Veta [Vetka]. C'est ainsi que l'allitération « vet » devient significative. C'est le prénom de la bien-aimée du narrateur. Il a une force magique incantatoire, c'est pourquoi le narrateur semble vouloir ne pas le prononcer, mais comme involontairement il choisit et répète les vocables qui s'en approchent <cvet>, <cvetet>, <bilet>, les verbes en <-etcja>, <spotykajas' na stykax>...

L'auteur fait perdre à son narrateur, lorsqu'il se laisse aller à rêver de sa bien-aimée, le contrôle du texte, qui tend alors vers la pure glossolalie. Non seulement les dialogues ne sont pas signifiés graphiquement par des tirets, mais les paragraphes disparaissent, laissant place à une masse informe, sans retours à la ligne, et c'est jusqu'à la ponctuation qui s'efface, mettant en évidence un autre rythme, au delà de celui de la phrase et de la syntaxe :

C'est la cinquième zone, le prix du billet est trente cinq kopeck le trajet dure une heure vingt, c'est la branche nord, branche d'acacia ou, disons, de lilas, elle fleurit de fleurs blanches[...]mais la branche dort, ayant refermé les pétales de ses fleurs, et les trains, trébuchant sur les traverses, ne pourront la réveiller, ni faire tomber une goutte de rosée - dors dors branche à l'odeur de créosote réveille toi au matin et fleuris puis défleuris sème tes pétales dans les yeux des sémaphores[...]quel est ton nom on m'appelle Vetka je suis la Vetka d'acacia, la Veka de la voie ferrée, Veta enceinte de l'oiseau Nightingale enceinte de l'été à venir[...]Je suis Veta pure et blanche branche je fleuris vous n'avez pas le droit j'habite dans les jardins ne criez pas je ne crie pas c'est le train qui nous croise qui crie tra ta ta qu'y a-t-il tra ta ta quoi trat ta ta qui elle là où là là là. Veta saule branche de saule là à la fenêtre dans cette maison tra ta là de qui de quoi de la branche de saule du vent tararam tramways tramways Haÿ soir bon billets bi Létha quoi pas de Léthé fleuve Léthé pas là voulez vous de l'Haÿ couleur ts Alpha Veta Gamma et la suite personne ne sait car personne n'a voulu nous enseigner le grec c'était une faute impardonnable [...]et j'entends soudain est-ce quelqu'un qui chante ou non est-ce elle ou non ce n'est pas elle pas ça pas elle pas ça poids net poids brut Italie un homme italien Dante un homme Bruno un homme Leonardo peintre architecte entomologiste *si tu veux voir un vol à quatre ailes va dans le fossé de la forteresse de Milan et tu verras quatre sauterelles noires* un billet pour Milan et même deux pour moi et pour Mikheev Medvedev je veux le vol des sauterelles noires dans les saules des rivières des

---

Au chapitre 4 déjà le serpent (un être à plusieurs pieds, un lézard préhistorique, qui n'en finit pas de passer en rampant) siffle une sérénade de Schubert (page 137-138).

<sup>15</sup> *Škola dlja durakov*, pages 14-15

<sup>16</sup> Avec humour, Norvegov est qualifié de « chasseur de vent » [vetrogon], ce qui peut se comprendre comme le soupirant de Vetrova, et d'ailleurs son nom de famille est presque une anagramme de ce qualificatif.

fossés non désherbés le long de la voie ferrée principale de la constellation de Veta dans les profondes bruyères où Tinbergen lui même originaire de Hollande a épousé sa collègue et bientôt ils ont compris que l'ammophile trouve le chemin de sa maison tout à fait différemment du philanthus et que le tambourin bien sûr si quelqu'un bat sur la plate-forme là badam badam un simple chansonnette joyeuse jouée par une sosotte en roseau une petite Branche de la voie ferrée tra ta ta tra ta ta la chatte a marié le chat le chat Tinbergen en dansant cauchemar c'est une sorcière elle vit avec le chauffeur de pelleuse pas moyen de dormir à six heures elle chante à la cuisine[...]

[Это пятая зона, стоимость билета тридцать пять копеек, поезд идет час двадцать, северная ветка, ветка акации или, скажем, сирени, цветет белыми цветами, [...] но ветка спит, сомкнув лепестки цветов, и поезда, спотыкаясь на стыках, ни за что не разбудят ее и не стряхнут ни капли росы – спи спи пропахшая креозотом ветка утром проснись и цвети потом отцветай сыпь лепестками в глаза семафорам [...] как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета беременная от ласковой птицы по имени Найтингейл я беременна будущим летом [...] я Вета чистая белая ветка цвету не имеете права я обитаю в садах не кричите я не кричу это кричит встречный тра та та в чем дело тра та та что тра кто там та где там там там. Вета ветла ветлы ветка там за окном в доме том тра та том о ком о чем о ветке ветлы о ветре тарарам трамваи трамваи аи вечер добрый билеты би леты чего нет Леты реки Леты ее нету вам аи цвета ц Вета ц Альфа Вета Гамма и так далее чего никто не знает потому что никто не хотел учить нас греческому было непростительной ошибкой [...] и слышу вдруг не то поет кто-то не то не та не то не та не то не та нетто брутто Италия итальянский человек Данте человек Бруно человек Леонардо художник архитектор энтомолог *если хочешь увидеть летание четырехмья крыльями ступай во рвы Миланской крепости и увидишь черных стрекоз* билет до Милана даже два мне и Михееву Медведеву хочу стрекоз летание в ветлах на реках во рвах некошенных вдоль главного рельсового пути созвездия Веты в гущах вереска где Тинберген сам родом из Голландии женился на коллеге и вскоре им стало ясно что аммофила находит путь домой вовсе не так как филантус а тамбурин конечно же бей кто в тамбуре там та там та там там простая веселая песенка исполняется на тростниковой дурочке на Веточке железной дороги тра та та тра та та вышла кошка за кота за кота Тинбергена приплясывая кошмар ведьма она живет с экскаваторщиком вечно не дает спать в шесть утра поет на кухне<sup>17</sup>[...]

Les sonorités du prénom Veta se retrouvent dans « stoimost' bileta » et dans l'allitération en « ta » qui se désagrège en un pur roulement de tambour ou cliquetis des roues du train: « tra-ta-ta »<sup>18</sup>. Le mot « baraban », appelle celui de « tamburin » qui sert de transition vers « tambur » (plate-forme à soufflet entre deux wagons), c'est à dire vers le champ sémantique du train qui se trouve ainsi rapproché de celui de la musique (le tambour). Les associations d'idées se font par proximité phonique des mots. De la même façon, le passage de « biletu » au fleuve Léthé (« bi lety »), ou de « ne to ne ta » à « netto brutto » à l'Italie et à « Leonardo ».

Or les associations d'idées ne sont pas gratuites. Par exemple, dans l'extrait qui précède, le fleuve de l'oubli, le Léthé, est un des éléments principaux du roman, et le narrateur reviendra à plusieurs reprises sur sa rencontre (imaginaire?) avec le maître Leonardo da Vinci au château des Sforza à Milan, dont le célèbre fossé qui sépare les deux parties du château porte le nom de fossé de la mort (« fosso morto »), mais dont le plafond de la salle de l'Axe représente un enchevêtrement de troncs d'arbres et un feuillage luxuriant semblant percer le mur en trompe l'œil. Leonardo est comme Norvegov une des figures du maître qui, à travers la mort, montre la vie, à moins que ce ne soit l'inverse, l'illusion de la vie. D'autre part, le personnage de la vieille Tinbergen, la voisine du narrateur, qu'il appelle aussi Trakhenberg, est récurrent dans le roman. Elle vit dans le souvenir de son défunt mari, hollandais, ce qui appelle les mots exotiques comme « ammophile », qui lui-même appelle « philanthus » (sorte de guêpe)<sup>19</sup>. Avec la petite écolière Roza Vetrova, avec la jeune institutrice Veta Arkadijevna, avec la mère du narrateur, la voisine est une des figures - un des temps - de la féminité : la femme vieillissante, perdant la tête, retombée en enfance.

Ainsi, dès les premières pages, tous les thèmes et les motifs sont exposés, dans un brouillamini que le narrateur va s'efforcer de démêler. Dans la suite du texte, il revient à plusieurs reprises sur chacun de ces motifs, les fait résonner ensemble ou séparément, s'éclairer l'un l'autre, acquérir des significations

<sup>17</sup> *Škola dlja durakov*, pages 15 à 17

<sup>18</sup> On retrouve ces mêmes onomatopées à plusieurs reprises, page 94, puis au chapitre 5, page 151

<sup>19</sup> En outre l'irruption de ces mots incongrus peut s'expliquer par le fait que Veta est botaniste et que le narrateur cherche à se faire passer pour un entomologiste, un collectionneur de papillons. Ce goût pour les collections de papillons le rapproche de V. Nabokov, mais aussi de V. Khlebnikov.

fuyantes, mais suggestives. Les métaphores n'ont jamais une valeur absolue. Le texte ne prétend pas à une vérité, même au sens psychanalytique. Certes, le lecteur devine que le narrateur souffre de schizophrénie, qu'il se prend parfois pour un blanc nénuphar, que son professeur de géographie bien aimé, Pavel Petrovitch Norvegov, est décédé, peut-être s'est-il suicidé, en se noyant dans la rivière dite de l'oubli, après avoir été victime d'une calomnie, et renvoyé de l'école. Mais rien n'est donné comme vrai, tout reste allusif, tout n'est que prétexte, le texte n'a pas d'autre fonctionnalité que sa propre existence.

En revanche, l'auteur a recours à la graphie, l'écriture italique, les caractères gras, les majuscules, qui permettent de marquer des contrastes, de donner un relief particulier à certaines phrases ou groupes de mots. Ce procédé invite à entendre le texte comme oralisé, comme une parole, qui peut renvoyer au passé légendaire, folklorique, mythique, ou peut être prophétique.

Bien plus important que le destin réel de Pavel Petrovitch Norvegov est le destin mythique que lui prête l'imagination du narrateur. Au prénom Pavel se substitue dans le chapitre 3 Saül, qui est l'autre nom que portait l'apôtre Paul avant sa conversion. Cette association autorise la comparaison du martyr de saint Paul (sa conversion ? son chemin de Damas ?) avec celui de Norvegov, ce maître à penser, assis sur le rebord de la fenêtre des toilettes de l'école, réchauffant ses pieds nus sur le radiateur.

Voici la leçon de vie du géographe Pavel Norvegov :

Donnez moi le temps et je vous montrerai qui de nous a raison, un jour je ferai tourner votre ellipsoïde grinçant et paresseux de telle sorte que vos rivières couleront vers leur source, vous oublierez vos petits livres et journaux fallacieux, vous vomirez vos propres voix, vos noms vos grades, vous ne saurez plus ni lire, ni écrire, vous voudrez gazouiller comme un tremble en été.

[Дайте мне время – я докажу вам, кто из нас прав, я когда-нибудь так крутану ваш скрипучий ленивый эллипсоид, что реки ваши потекут вспять, вы забудете ваши фальшивые книжки и газетенки, вас будет тошнить от собственных голосов, фамилий и званий, вы разучитесь читать и писать, вам захочется лепетать, подобно августовской осинке<sup>20</sup>.]

Dans l'*École des idiots*, le mot se dissout, se transforme en un gazouillement, un bruissement de feuillage. Le texte de Sokolov est construit comme une partition musicale. Non seulement les mots sont choisis pour leur sonorités et assemblés en fonction de leur proximité vocale, mais les chapitres reproduisent les différents mouvements d'un concerto, reprennent le thème sur un mode optimiste et lumineux, ou au contraire tragique et funèbre, en majeur ou en mineur.

Le thème de la musique est récurrent, et se manifeste par les motifs de l'orchestre, des instruments (la flûte à bec), le pathéphone<sup>21</sup>, l'accordéon<sup>22</sup>, le chant de contralto de la petite Roza Vetrova<sup>23</sup>. Beaucoup de chansonnettes et de comptines sont intégrées au texte, importées ou inventées<sup>24</sup>. Or les comptines sont des mots assemblés selon une logique qui n'a rien de rationnel, souvent elles n'ont aucun sens, mais elles renvoient à l'essentiel, le rythme, la pulsation originelle.

Mais la musique se transforme parfois en cri. C'est le cri de l'engoulement [kozodoj] l'oiseau crépusculaire qui est un des *alter ego* du narrateur, amoureux de sa "branche" (Vetka). C'est le cri de l'enfant "idiot" qui ne peut se retenir lorsque la souffrance devient insupportable, l'enfant révolté contre son père, contre l'arbitraire de l'école, en colère contre la société (page 93, page 109). C'est le cri dans le tonneau vide de l'amoureux angoissé et insatisfait (page 118).

L'équilibre est toujours précaire entre la musique et le cri de souffrance, entre la vie et la mort. C'est ce qu'illustre, parmi d'autres, au delà de sa forte valeur métaphorique l'épisode de l'orchestre d'instruments à

---

<sup>20</sup> *Škola dlja durakov*, page 23

<sup>21</sup> Adulte, le narrateur prête ce pathéphone à la vieille Tinbergen, qu'il déteste, mais dont il a pitié, pour qu'elle écoute la voix de son mari décédé.

<sup>22</sup> Le jeune narrateur étudie l'accordéon. Il se rend à ses cours en train de banlieue, avec sa mère, qui a une liaison amoureuse avec le professeur d'accordéon invalide, en cachette du père, procureur, qui méprise la musique.

<sup>23</sup> Ce chant est imité dans le texte par la répétition du vocable <golos> et des allitérations:  
<byl/pel/bel/byl/plyl/tajal/tal>

Мы слышали его во всей неискаженной ясности его: был подобен парению раненой птицы, был снежного сверкающего цвета, пел голос бел, бел голос был, плыл голос, голос плыл и таял, был голос тал. (page 139).

<sup>24</sup> Exemple, page 103 : « i-i-i- raz, dva, tri, Vo sadu li, v ogorode l' devuški guljali », chante le narrateur sur la tombe de sa grand-mère s'accompagnant à l'accordéon.

vent, qui joue dans l'herbe haute d'un pré, quand arrivent des faucheurs (habillés de chemises rouges...), et qu'avec leurs faux (à douze manches !), ils les éliminent un à un. Mais la musique continue.

Bientôt à la suite - la musique joue *piano* - les voilà : le cor, les percussions, la première trompette et la deuxième, ainsi que les flûtistes, et tous ils portent leurs instruments, chacun le sien, tout l'orchestre se réfugie dans le bois, personne ne touche des lèvres l'embouchure mais la musique continue. Elle est maintenant *pianissimo*, elle est restée dans la clairière, et les faucheurs, contrits par ce miracle, pleurent et essuient leurs visages mouillés de la manche de leurs rouges chemises sans col. Les faucheurs ne peuvent pas travailler, leurs mains tremblent et leurs coeurs sont comme de tristes crapauds des marais, et la musique continue. Elle existe pour elle-même, c'est une valse, qui hier encore était l'un d'entre nous : l'homme n'est plus, il s'est transformé en sons, et cela, jamais nous ne le saurons.

[Скоро следом – музыка играет пиано – идут: корнет, ударные, вторая и третья труба, а также флейтисты, и все они несут инструменты – каждый несет свой, весь оркестр скрывается в чаще, никто не дотрагивается губами до мундштуков, но музыка все равно играет. Она, звучащая теперь пианиссимо, осталась на поляне, и косари, посрамленные чудом, плачут и утирают мокрые лица рукавами своих красных косовороток. Косари не могут работать – их руки трясутся, а сердца их подобны унылым болотным жабам, а музыка – играет. Она живет сама по себе, это – вальс, который только вчера был кем-нибудь из нашего числа: человек исчез, перешел в звуки, а мы никогда не узнаем об этом<sup>25</sup>.]

Entre balbutiement et poésie, l'écriture de Sokolov rend au mieux cette fragilité, cette difficulté mais aussi cette nécessité d'entendre la mélodie dans ces cris déchirants et dans ce brouhaha constant, de reconnaître le sens malgré l'absurdité de l'existence. C'est aussi la quête du sens de l'existence qui anime l'écriture de Mikhail Chichkine.

Né en 1961, Mikhail Chichkine a écrit d'abord en 1993 un roman intitulé *Leçon de calligraphie*, ce qui d'emblée démontre son intérêt pour l'écriture, plus que pour la narration. Mais c'est avec *La prise d'Izmail*, paru en 1999, qu'il a été remarqué (le roman a reçu le prix Booker). En 2000, le roman a été tout naturellement classé comme postmoderniste.

L'écriture de Chichkine présente de remarquables similitudes avec celle de S. Sokolov : même disparition de la structure superficielle du texte, au profit d'une autre logique, même recherche de la densité métaphorique du mot, même absence de chronologie, même jeu avec les pronoms personnels (on passe insensiblement d'un narrateur masculin à une narratrice, du "je" au "tu").

La filiation de S. Sokolov à M. Chichkine est d'ailleurs aujourd'hui admise comme évidente par la plupart des critiques littéraires, ce qui n'était pas le cas lors de la sortie de *La prise d'Izmail* (Maria Remizova ne relevait que la proximité avec Nabokov et Joyce<sup>26</sup>). Ksenja Roždestvenskaja, dans un article sur *Le cheveu de Vénus*<sup>27</sup> souligne la parenté entre l'héroïne Galpetra de Chichkine et les personnages féminins Veta Akatev et Vodokatchka de Sokolov, tout en relevant aussi de nombreuses divergences entre les deux auteurs. Denis Larionov, dans un article de 2011<sup>28</sup>, rapproche également l'écriture de Mikhail Chichkine de celle de Sacha Sokolov. Serguei Orobii, auteur d'une monographie sur l'oeuvre de Mikhail Chichkine<sup>29</sup>, reprend cette idée dans un article paru en 2012<sup>30</sup>.

Effectivement, M. Chichkine, qui a lu le roman de Sokolov à l'âge de 16 ans, reconnaît avoir été longtemps sous son influence, jusqu'à trouver son style propre.

Dans *l'École des Idiots*, il y a un seul narrateur, qui certes, se dédouble, se projette dans le personnage de son maître Pavel Norvegov, dialogue parfois avec son auteur, mais ne s'efface que rarement. Le seul moment où il laisse la parole à d'autres voix est le chapitre 2, intitulé "Maintenant", où le narrateur est devenu l'auteur, et livre ses "histoires écrites sur la véranda".

Dans le roman de Chichkine, il n'y a pas de découpage en chapitres, mais la parole circule entre différentes voix, tantôt féminines, tantôt masculines, tantôt populaires, tantôt savantes ou

<sup>25</sup> *Škola dlja durakov*, pages 30-31

<sup>26</sup> Remizova Maria, "Vniz po lestnice, veduščeј vniz", *Novyj Mir*, 2000, N°5

<sup>27</sup> Roždestvenskaja Ksenja, "Izrečeniја vухoda v den", *NLO*, N°75, 2005

<sup>28</sup> Larionov Denis, "Obščie mesta : v ljubvi i na vojne", *NLO*, N°107, 2011

<sup>29</sup> Оробий Сергей. "Вавилонская башня" Михаила Шишкина: Опыт модернизации русской прозы. – Благовещенск: Издательство БГПУ, 2011.

<sup>30</sup> Оробий Сергей, "История одного ученичества (Владимир Набоков-Саша Соколов-Михаил Шишкин)", *Новое Литературное Обозрение*, №118, 6/2012  
<http://www.nlobooks.ru/node/2904#sthash.UqZN1PcO.dpuf>



professionnelles. La construction repose sur le dialogue, mais ce n'est pas un dialogue intérieur comme chez Sokolov. C'est un dialogue entre un avocat et les jurés, des accusés et leurs juges, des témoins, entre un père et sa fille ou son fils, entre l'auteur et son lecteur. Parfois les interlocuteurs sont parfaitement identifiés, mais parfois ils ne sont pas nommés, ou nommés seulement par des initiales (D. ou K.K.). Les personnages sont mouvants, imprévisibles, ils peuvent changer d'époque ou de personnalité.

Le dialogue entre eux est souvent impossible, il se transforme alors en soliloque, le locuteur oublie parfois de quoi il voulait parler, mais la langue reste toujours intègre. Il n'y a pas les allitérations, les glissements de sens, les balbutiements, les effets sonores que l'on a pu relever chez Sokolov.

Contrairement à la réalité qui l'entoure, le mot est constant, stable, il a une forme et une existence bien réelle.

Le texte joue sur les contrastes stylistiques et recueille des lexèmes de différents registres, des citations directes ou voilées de différents auteurs, russes, grecs, parmi lesquels beaucoup de proverbes, des phrases en latin, en allemand, en vieux slavons.

Quant à elle, elle se passe un coton sur le visage pour ôter la crème, et elle se dit : c'est elle le jeune homme, c'est à elle qu'on a attaché les mains, c'est sa tête qui risque bientôt de quitter ces jeunes et belles épaules. La femme estoit blanche comme neige, d'esprit magique, habundante de corps et de beauté et de blancheur lacteuse<sup>31</sup>.

[А она водит ваткой по лицу, снимая крем, и думает: это ведь она тот юноша, это ведь ей скрутили руки, это ведь ее голове недолго держаться на этих еще молодых полных плечах. Бе же жена доброеждна, големоока велми и, яки снег, бела, чюдного домышления, зеленою красотою лепа, ягодами румяна, червлена губами, очи имея черны великы, светлостию блистаяся, бровми союзна, телом изобилна, млечною белостию облиянна.]

Pastiche ou matériau d'écriture, il n'est pas toujours facile de distinguer les intentions de l'auteur. Mais l'utilisation du slavons a un caractère ironique, le narrateur y ayant recours lorsqu'il décrit une scène érotique, un péché d'adultère.

Les personnages, eux, sont distants et presque étrangers au texte. Ils ont l'indifférence des dieux païens (au début du roman, Peroun, Veles et Svarog s'appêtent à juger la déesse pécheresse Mokoch). Ils sont hors du temps. Ils ne prennent pas vie au delà de leur parole (racontant souvent une expérience horrible) ou plutôt de l'écho et des associations qu'elle éveille dans la conscience du narrateur-écrivain qui la rapporte.

Parfois les dialogues sont bien signifiés graphiquement, par des tirets et des retours à la ligne. Mais souvent, le dialogue est inséré dans un monologue, alors il n'y a plus de paragraphes.

Cette absence de paragraphes, parfois sur plusieurs dizaines de pages, surtout au début du roman, est une des caractéristiques principales de l'écriture de Chichkine. Le monologue semble se déverser comme un fleuve en crue, charriant les histoires de vie, les métaphores et les significations, mêlant le détail incongru et l'indice significatif, le sacré et le vulgaire.

[...]Vous savez pourquoi ? Parce que le monde est tellement plein de vérités que ses coutures vont bientôt craquer : deux fois deux, trente-six degrés et six dixièmes, au début était le Verbe, sentence définitive et sans révision, avec du poisson du vin blanc, il y a de la vie partout, ce qui est bon pour un Russe est mortel pour un Allemand, cafard n'est pas mouche - fais pas la fine bouche, on a trouvé dans les intestins ce qu'il est normal d'y trouver, couché dans la kibitka, mes pensées étaient dirigées vers l'incommensurabilité du monde, Grouchnitski est un junker<sup>32</sup>.

[...]А знаете, почему? Да потому, что мир так набит истиной, что вот-вот лопнет по швам: дважды два, тридцать шесть и шесть, в начале было слово, окончательный и не подлежит, под рыбу – белое, всюду жизнь, что русскому здорово, то немцу смерть, таракан не муха, не возмутит брюха, в кишках было найдено свойственное им содержимое, лежа в кибитке, мысли мои обращены были в неизмеримость мира, Грушницкий – юнкер.]

Des détails d'une extrême violence ou cruauté alternent avec des remarques d'une grande tendresse et poésie.

D'abord ils acquittent des gens qui de toute évidence sont des assassins, eh oui, ils ont peur de leurs petits copains, et comment n'aurait-on pas peur, si ce n'est pour soi-même, au moins pour ses enfants, attendez-vous à ce qu'ils coupent les doigts de votre bébé comme c'est arrivé à mon cousin - à son fils ils lui ont enlevé avec une pince coupante deux doigts d'une main -, puis le lendemain nos respectables

<sup>31</sup> Ici les citations sont tirées de la traduction en français de Marc Weinstein : Chichkine Mikhail, *La prise d'Izmail*, Fayard, 2003, page 55

<sup>32</sup> ibidem, page 49

jurés apaisent leur conscience en expédiant en prison pour vingt ans un malheureux qui a commis une vétille<sup>33</sup>.

[Сперва они оправдывают явных убийц, боясь мести дружков, да и как не бояться, если не за себя, так за детей, чего доброго еще отрежут пальцы ребенку, как это было с моим двоюродным братом – его сыну оторвали кусачками два пальца на руке – а потом, на следующий день почтенные присяжные упекают в тюрьму на полный срок несчастного, попавшегося на какой-то мелочи, успокаивая совесть.]

Des références bibliographiques sont insérées dans un texte qui se prétend pourtant oral (un plaidoyer) : Car Homère et les vaisseaux tout bouge. C'est ce que disent aussi saint Ignace, les apologistes Athénagore et Minucius Félix, Origène, Méthode d'Olympe, sans parler de saint Cyprien. Voir aussi Movers, Ueber d. Relig. d. Phoeniz, pp. 684-685<sup>34</sup>.

[Ибо Гомер и корабли, все движется. О том же твердят св. Игнатий, апологеты Афинагор и Минуций Феликс, Ориген, св. Мефодий Тарский, не говоря уже о св. Киприане. См. также Movers: «Ueber d. Relig. d. Phoeniz». S. 684–685.]

Aussitôt après, le style est abaissé par des détails physiologiques presque scabreux:

Vous le savez bien : *Naturae non imperatur nisi parendo*. Un instant, Sergueï Antonovitch, il y a quelque chose que je ne comprends pas bien. Quelle boule ? Dans quelle poche ? Ils sont tous assis sur ce banc ! Voilà l'honorable patron, le mari est fidèle et charitable, le scrotum lui fait très mal pendant ses crises de prostate, il crache les feuilles de thé qu'il a sur les lèvres, mordille nerveusement les poils roux sur ses doigts nouveaux, il n'arrive pas à s'habituer à son nouveau rôle d'accusé, ses yeux semblent dire : comment cela se fait-il, toute ma vie j'ai été du bon côté de la barrière, et voilà que maintenant je me retrouve assis là sans pouvoir dire un mot<sup>35</sup>.

[Сами знаете: *Naturae non imperatur nisi parendo*. Минуточку, Сергей Антонович, я что-то не совсем понимаю. Какой шар? В какую лузу? Вот же они все сидят на скамье! Вот почтенный патрон, муж благоверен и нищелюб, с ноющей во время приступов простаты мошонкой, сплевывает чайнку с губы, кусает нервно рыжие волосы на корявых пальцах, все никак не привыкнет к своей новой роли обвиняемого, мол, как же так, всю жизнь стоял по ту сторону барьера, а теперь сиди тут и помалкивай.]

La vie humaine, avec ses bassesses et ses moments de bonheur, est comme emmaillotée dans l'écriture. Dans un même flux verbal alternent des sentiments contradictoires, reflétant la complexité de la conscience du locuteur. Dans l'extrait suivant, le monde de l'enfance, (le souvenir d'un jouet d'enfant, un train), est associé à la lumière chaude (« la chaude lumière des jouets d'enfant »), le verbe « sourire » est répété plusieurs fois. C'est la tonalité du bonheur. Mais c'est un monde factice.

[...]Vous comprenez ce que je veux vous dire, très cher ?

- Non.

- Eh bien voilà : vous, avec votre première petite paye, vous avez offert à votre frère cadet le train électrique dont il rêvait tant. Enfin, c'est plutôt vous qui en rêviez. [...]Vous rapportez à la maison l'énorme boîte magique, vous l'ouvrez avec votre petit Pavel, vous installez les éléments par terre, vous êtes à quatre pattes avec lui, vous admirez le petit train qui court sur les rails. Seigneur ! Comme vous avez rêvé de cet instant ! Ça faisait tellement longtemps que vous regardiez dans la vitrine les maisons lilliputiennes, si bien entretenues, si jolies, toutes fleuries, essayant de glisser vos yeux à l'intérieur par les fenêtres douillettes d'où s'écoulait la chaude lumière des jouets d'enfant. Il y a aussi la gare, le petit bâtiment de la poste, un magasin, un restaurant, un atelier. Devant l'atelier, l'artisan est là fatigué, mais satisfait du travail accompli, il s'étire, sourit, il salue cordialement son voisin, le boulanger qui lui répond en souriant, et tous deux agitent leurs mains du côté du train qui passe et à l'intérieur duquel les passagers eux aussi sourient et répondent d'un geste amical. Vous aviez l'impression que ces arbres, ces maisonnettes, ces petits personnages, ces wagons vivaient d'une vie qui leur était propre, différente de la vôtre. Dans ce petit monde tout est différent. Personne ne se cache dans les fourrés le long de la voie pour lancer des cailloux sur les fenêtres des wagons. [...] Soit-même on aurait envie de se faire tout petit l'espace d'un instant, de monter dans ce train propre qui n'a pas subi les crachats des passagers, de gagner cette jolie gare inondée de fleurs, [...]<sup>36</sup>

[...]Вы поняли, друг мой, что я хотел сказать вам?

– Нет.

– Вот вы на свою скудную первую получку купили младшему брату железную дорогу, о которой он так мечтал. Вернее, это вы, милый, мечтали. [...] Приносите домой огромную волшебную коробку, раскрываете ее вместе с вашим Павликом,

<sup>33</sup> *ibid.*, page 50

<sup>34</sup> *ibid.*, page 54

<sup>35</sup> *ibid.*, page 54

<sup>36</sup> *ibid.*, page 41.

раскладываете на полу, ползаете вместе с ним, любуетесь, как бежит по рельсам крошечный поезд. Господи, сколько же вы об этой минуте мечтали! Глядели на эти лилипутские домики за стеклом витрины, аккуратные, ладненькие, все в цветах, забирались взглядом в уютные окошки, из которых струится теплый игрушечный свет, а там еще станция, в другом домике почта, в третьем магазин, в четвертом ресторан, в пятом какая-то мастерская. Оттуда выходит на крыльцо мастер, уставший, но довольный сделанным за день, потягивается, улыбается, приветливо кричит что-то соседу, булочнику, тот в ответ тоже улыбается, и они вместе машут руками проходящему мимо поезду, а в нем пассажиры тоже улыбаются и приветливо машут в ответ. Эти деревья, домики, человечки, вагончики, казалось вам, живут какой-то своей, нездешней жизнью. В этом маленьком мире все не так. В окна проходящего поезда никто камней из кустов не бросает. [...] И хотелось хоть на миг самому стать таким же маленьким, сесть в такой же чистенький, незаплеванный поезд и уехать на такую вот чистенькую, утонувшую в цветах станцию. [...]

L'évocation idyllique de l'enfance est annihilée par le souvenir du sentiment de culpabilité éprouvé par le narrateur qui, par lâcheté, n'a pas protégé son petit frère des moqueries de ses camarades:

Vous avez installé les rails par terre et voyez comme votre petit frère est heureux ! [...] Cela fait longtemps qu'il a oublié son premier jour d'école où il a profité de la récréation pour venir vous voir dans votre classe, il vous a trouvé au deuxième étage il était venu vous montrer qu'il était fier de son Slava. Et vos camarades, ces avortons boutonneux, grossiers, jaunes de tabac, l'ont attrapé, ligoté et suspendu par la ceinture au crochet qui sert pour les cartes géographiques. Le voilà qui pleure, qui vous appelle, il sait que vous êtes toujours prêt à lui venir en aide, à le sauver, à le venger. Il est accroché au tableau, et tout le monde rigole. Vous étiez sur le point de vous précipiter vers lui, vers votre petit Pavel, mais quelque chose vous a arrêté, ce n'était pas la peur, non, disons l'instinct de conservation, car, comme d'habitude, vous auriez dérouillé vous aussi. Et vous vous êtes mis à rire avec les autres<sup>37</sup>.

[Разложили на полу рельсы – а мальчик-то, братец-то ваш как счастлив! [...] Вот он уже и забыл давно, как в первый свой школьный день он пришел на перемене к вам в класс, разыскал вас на третьем этаже, пришел погордиться, вот, мол, у меня какой есть Слава! А ваши одноклассники-недоноски, прокуренные, прыщавые, сквернословящие, поймали его, скрутили и подвесили на школьной доске, зацепив ремнем за гвоздь, на который вывешивали карты. И вот он плачет, зовет вас, зная, что вы сейчас придете ему на помощь, спасете, отомстите. Все хохочут, как он там висит. Вы бросились было туда, к нему, к вашему Павлику, но что-то вас остановило, не страх, нет, но, скажем так, инстинкт самосохранения, ибо досталось бы, как обычно, и вам. И вот вы стали смеяться вместе со всеми. [...]

Comme dans le roman de Sokolov, les premières pages contiennent déjà en germe tous les motifs sur lesquels le narrateur reviendra inexorablement. Le jeune frère Pavlik deviendra plus loin Génia, tandis que le frère aîné est le futur avocat Alexandre Vassilevitch, peut-être est-il aussi Sacha à qui son jeune frère vient rendre visite en prison dans l'Épilogue. Le thème de la culpabilité est central car il est lié au thème du jugement, celui de la justice des hommes, mais aussi le Jugement dernier.

Dans la poétique de Chichkine, les personnages s'offrent aux paroles en tant que vecteurs, comme s'il s'agissait d'illustrer le verset biblique « Et le Verbe se fit chair ». Les paroles des personnages veulent vivre, elles jaillissent comme une végétation incontrôlable, charriant toute la misère humaine, la souffrance, mais aussi le mystère de l'amour paternel, et fraternel, de l'amour entre un homme et une femme, de la nature, de la vie.

Mais tout cela est dérisoire, à l'image du train en modèle réduit, ou encore de la maquette de la forteresse d'Izmail, qui sera prise dans un numéro de cirque par des souris instinctivement attirées par des morceaux de fromage..

Le motif du train est récurrent dans les deux romans, et symbolise le temps, la vie en marche. Tandis que chez Sokolov le train tourne en rond sur un circuit fermé, comme le train-jouet du roman de Chichkine, les vrais trains chez Chichkine traversent tout l'espace russe, de Saint-Petersbourg à la Crimée, de Moscou à Kazan (et Lgov), et jusqu'à la France et la Suisse.

Dans le roman de Sokolov, la culpabilité était celle de l'enfant impuissant à sauver son maître. Dans celui de Chichkine, c'est celle de l'adulte vis-à-vis des autres, et tout particulièrement des enfants.

Le narrateur de Sokolov cherche la petite musique de l'existence. Chez Chichkine, le narrateur-écrivain voudrait offrir à l'humanité un gigantesque témoignage, le plus sincère et exhaustif possible, en vue du

<sup>37</sup> ibid., page 42.

Jugement dernier. Mais si dans le texte de Sokolov, malgré la légèreté ludique de l'écriture, règne l'attente inquiète d'une catastrophe (inondation, mort), d'une perte (perte de soi, perte de l'enfance, oubli), rien de tel chez Chichkine, comme si l'Apocalypse non seulement avait déjà eu lieu (les maladies, la perte d'un enfant, la prison, la violence, la misère), mais comme si elle avait lieu tous les jours. L'enjeu peut paraître dérisoire, mais il est de faire entrer dans le roman ce présent éternel, plein du passé et du futur, pour le conjurer. C'est un exploit qui ne peut être réalisé qu'en ayant la foi dans l'humanité. C'est sans doute cela, avoir vaincu le postmodernisme !

Résumé en français :

L'article compare deux romans postmodernistes russes, *L'École des idiots*, de Sacha Sokolov, et *La Prise d'Izmail* de Mikhail Chichkine. Le premier est considéré dans sa continuité avec les expériences des futuristes sur le mot et sur le temps. On étudie les allitérations, les jeux d'écriture, les anagrammes, les altérations de mots. La disparition des paragraphes et de la ponctuation suggère que la parole se transforme par endroits en un balbutiement. On constate que les sons et les rythmes prennent le dessus sur les rapports logiques entre les mots. L'écriture imite la musique. Le roman de Chichkine est dense de paroles hétérogènes, de citations directes ou voilées d'auteurs de tous les pays et de toutes les époques (classiques russes, grecs, latins, textes slavons...). Mais il contient aussi une infinité de détails sur la vie et sur les hommes. Le tout est savamment entremêlé, donnant une existence quasi autonome aux mots, et conjurant la réalité auxquels ils se rapportent.

Résumé en anglais :

In this paper we compare two Russian postmodernists novels, *A School for Fools*, Sacha Sokolov, and *The Taking of Izmail*, Mikhail Shishkin. We try to show that the first one can be considered as a continuum with the experiments of Futurists on the word and on the time. We study alliteration, writing games, anagrams, alterations of words. The disappearance of paragraphs and punctuation suggests that text lets place to a stammering. We see that the sounds and rhythms take over the logical relationships between words. The text imitates music. Shishkin's novel is very dense and contains heterogeneous words, direct or veiled quotations from authors of all countries and of all times (Russian classics, Greek, Latin, Slavonic texts...). But it also contains an infinite number of details about the life and men. Everything is intertwined, giving an almost autonomous existence to words, and conjuring the reality to which they relate.

Résumé en russe :

В статье сравниваются два российских постмодернистских романа, *Школа для дураков* Саши Соколова, и *Взятие Измаила* Михаила Шишкина. Первый рассматривается как продолжение экспериментов футуристов над словом и временем. Изучаются аллитерации, словесные игры, анаграммы, изменения слов. Исчезновение абзацев и пунктуации создаёт иллюзию, что текст местами превращается в лепет и щебетание. Звуки и ритмы берут верх над логическими отношениями между словами. Текст имитирует музыку. Роман Шишкина отличается большой плотностью и наличием разнородных стилей, прямых или завуалированных цитат авторов всех стран и всех времен (Русская классика, греческие, латинские авторы, славянский текст...). Но он также содержит огромное количество деталей о жизни и людей. Всё переплетается так, что слова становятся почти автономными, и реальность, к которой они относятся, обезвреживается.