La notion de «petite erreur» chez Daniil Harms et ses correspondances dans l'œuvre de Georges Perec

Christophe Cusimano[+] **& Joachim Dupuis**[◊]
[+]Université Masaryk de Brno
[◊]Université Paris 8
ccusim@phil.muni.cz
joachimdupuis@orange.fr

Résumé

Chez D. Harms, la dissymétrie est ni plus ni moins qu'une condition de l'écriture mais aussi elle est ce qui nous rend sensible au monde en provoquant un déséquilibre qui est sans raison. De manière indépendante, G. Perec a développé lui aussi toute une écriture de la répétition suivant des contraintes formelles, qui rencontrent aussi cette «petite erreur» qui fait dévier le système. Nous étudions ici quels sont les rapprochements possibles entre les deux auteurs.

Mots-clés: Harms, Perec, dissymétrie, répétition, petite erreur, contrainte, diagramme.
Reçu: 31.VIII.2011 – **Accépté:** 9.XII.2011

Table des matières

1 Introduction
2 La «petite erreur» chez Danill D. Harms
3 G. Perec et l'erreur dans le système
4 Conclusion
Ouvrages étudiés
Références

Ianua. Revista Philologica Romanica
Vol. 11 (2011): 217–234
ISSN 1616-413X
http://www.romaniaminor.net/ianua/

© Romania Minor

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

1 Introduction

On connaît la phrase de P. Klee: «le génie, c'est l'erreur dans le système», dont le sens suggère une attention toute particulière du peintre à l'irrégularité, l'exception, une manière de marquer le poids du déséquilibre dans un tableau. Chez D. Harms, la dissymétrie est, comme nous le verrons, une sorte de condition *sine qua non* de l'écriture mais aussi elle est ce qui nous rend sensible au monde en provoquant un déséquilibre qui est sans raison. Suite à D. Harms, mais de manière indépendante, G. Perec a développé lui aussi toute une écriture de la répétition, de la redite (notamment citationnelle), plus liée à la littérature, suivant des contraintes formelles, qui rencontrent aussi cette «petite erreur» qui fait dévier le système et en quelque sorte place de l'existentiel, de la vie au sein d'un système formel. Mais peut-on dire que G. Perec rejoint D. Harms? Et sinon de quelle façon le rejoint-il tout en proposant une autre manière de penser l'absurde? L'enjeu de cet article est de souligner les voies d'interprétation que la problématique de l'absurde semble faire émerger par sa dimension-limite dans un texte.

2 La «petite erreur» chez Danill D. Harms

Qui est Daniil D. Harms? Bien sûr, on ne saurait en dire autant que ne l'a fait Jaccard (1991) qui sur plus de 600 pages, s'efforce de faire découvrir le personnage et l'œuvre. Toujours dans l'univers francophone, on peut aussi signaler la thèse de Ogarkova (2007). Si l'on ne présente plus F. Kafka, cette brève description de D. Harms est uniquement destinée à compléter les connaissances du lecteur pour qui son nom seul serait évocateur. D. Harms (Daniil Ivanovitch Iouvatchev de son vrai nom) reste peu connu dans la sphère littéraire française. Il en va tout autrement dans le monde russophone et même anglophone, où celui-ci (plutôt écrit Kharms alors) a même son groupe sur un fameux réseau social. Cet auteur détonnant a d'ailleurs bien failli n'être connu de personne, ou presque: mort dès 1942 en hôpital psychiatrique, un de ses amis du cercle littéraire dont il était le créateur sauva ses manuscrits menacés par les organes de l'oppression léniniste. Si l'on pourrait à certains égards caractériser sa poésie en prose de «poésie de l'infini» comme le fait T. Ogarkova, il n'en reste pas moins que la dimension philosophique de l'homme dans son rapport au monde produit souvent un résultat troublant, mélange d'humour noir et de non-sens particulièrement propice à servir nos projets dans ce chapitre. J-P. Jaccard n'hésite pas à parler d'*absurde*, tout comme T. Ogarkova qui rapproche son œuvre de la *Critique poétique de la raison* de A. Vvedenski. Précisons dès lors que, mis à part certaines vignettes —puisqu'il s'agit essentiellement de court-textes, l'univers D. Harmsien n'est guère joyeux, comme le rappelle Ogarkova (2007, 425).

> Cet «absurde» de D. Harms, comme celui de René Daumal, n'est pas le rire joyeux, et rejoint la ligne de la littérature moderne où le rire fait souvent la figure du désespoir.

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

Il semblerait d'ailleurs que, pour D. Harms, l'absurde ne soit pas seulement un rendu poétique désiré, mais un reflet du monde qui concasse l'individu. Par la suite seulement, l'absurde en devient un puissant outil d'investigation. C'est le sens de la remarque de Jaccard (1985, 269):

> [...] la validité de l'existence de toute chose est systématiquement remise en question. De plus, si dans un premier temps l'absurde est un constat, dès lors qu'il devient la pierre angulaire de la poétique de l'écrivain, il est également un moyen. En effet «non sense», parodie, distorsions narratives, etc. sont autant de moyens chez D. Harms d'interroger le réel et, par un autre chemin que celui de la raison, d'obtenir une réponse au «pourquoi» lancinant qui surgit dès lors que l'on constate l'arbitraire du lien qui existe entre les divers éléments du monde.

Comment cela prend-il effet dans les textes? Même si nous en verrons plusieurs extraits, disons en première approximation que l'ordre, tant narratif que celui des choses évoquées, est soumis à rude épreuve. Rien n'est à sa place et les mouvements des personnages dans l'espace et le temps s'opposent à toute logique, à toute attente. Les péripéties, nombreuses, poussent le lecteur dans ses retranchements. La répétition joue aussi parfois un rôle majeur dans les scènes vécues par les personnages. Au mieux, le non-sens donne lieu à des situations drôles et, dans une tendance peut-être moins appréciable, à des scènes de violence crues.[1] Il faudrait dire un dernier mot, dans cette succincte introduction, sur les auteurs qui ont inspiré D. Harms. T. Ogarkova note avec finesse l'héritage, pour l'humour noir, de l'allemand W. Busch et, quant à l'absurde à proprement parler, d'un des maîtres anglais du *limerick*, E. Lear. Des hommages marqués à ce dernier auteur, pour ne pas dire plus, sont clairement attestés par Ogarkova (2007, 424–431).

Revenons à présent à notre raisonnement. A la suite de la section précédente, on pourrait donc se demander s'il existe vraiment des textes absurdes. Etant donné que la présomption même de l'absurdité est perçue comme une phase à dépasser, en vertu de la loi qui veut que tout locuteur produise du sens, le problème semble inextricable. Comme le dit Wołowska (2008, 27) à propos du *paradoxe*:

> Ainsi, Riffaterre présente le paradoxe *littéraire* comme le contraire du paradoxe logique, car il part des «prémisses apparemment inacceptables (...) pour en tirer un énoncé valide» (1996 : 149). Ces prémisses sont en fait des unités de la langue, mots ou propositions dont le sens est codifié dans le système ou créé au fil du discours, objectivement correctes et acceptables mais dont la jonction discursive paraît surprenante, voire absurde. Pourtant, c'est de cette jonction que naît un autre sens, «le sens le plus vrai» (Fontanier 1968 : 137): la tension

[1] Que ce soient des exemples de ce que Ogarkova (2007, 391) appelle des «châtiments sans crimes» ou des «crimes sans châtiment».

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

> sémantique qui se produit ainsi, loin d'être une fin à elle-même, est considérée comme pourvue d'une fonction pragmatique particulière, consistant à attirer l'attention du destinataire vers l'énoncé «bizarre» pour mieux souligner ce qu'il veut dire au fond.

On pourrait faire le même raisonnement à propos du texte absurde: l'absurdité est interprétée comme une fonction cryptique utilisé par l'auteur, éveillant la curiosité du lecteur. Le message serait donc seulement caché. C'est le cas de cette première vignette qui n'a de sens que si l'on lit «entre les lignes».

> «*Un homme se coucha . . .*»
> Un homme se coucha le soir en croyant encore en Dieu. Au réveil, il n'y croyait plus.
>
> Il se trouvait que cet homme avait chez lui une balance de médecin sur laquelle il avait pris l'habitude de vérifier son poids matin et soir. Or donc, il s'était pesé la veille avant de se coucher et son poids était de 4 pouds et 21 livres. Le lendemain matin, après qu'il se fût réveillé sans plus croire en Dieu, il vit qu'il ne pesait que 4 pouds et 13 livres. «Par conséquent, se dit cet homme, ma foi pesait environ huit livres».

Il convient sans doute de voir dans ce court-texte, de prime abord absurde, une brève satire de la frange des croyants dont la foi est plus ou moins variable. Parler du *poids de la foi*,[2] élément immatériel s'il en est, reste à soi un non-sens: ainsi, les isotopies /mesure/ ('balance', 'poids', 'pesé', 'pouds' (x2), 'livres' (x3) et /religieux/ (constituée par 'croyant', 'Dieu' 'croyait', 'croire en Dieu' et 'foi') s'opposent pour fonder l'absurde apparent. La première chose à retenir est donc que l'absurde est sémantiquement marqué par une incompatibilité isotopique. La seconde, c'est la façon dont celui-ci se trouve effacé: il suffit ici de considérer que l'on ne peut raisonnablement pas produire un texte comme celui-ci sans vouloir signifier autre chose. C'est ce qu'entend K. Wołowska lorsqu'elle écrit «ce qu'il veut dire au fond». Dans ce cadre, on n'est pas si loin des définitions que l'on peut trouver dans les manuels littéraires comme celle issue de *Key concepts in literary theory* (Wolfreys, Robbins & Womack 2006, 4), où l'absurde est un courant (souvent rapporté au théâtre); et même s'il n'est pas nécessaire de le définir en soi mais seulement d'après les écrits des auteurs qui semblent y appartenir, l'absurde reste *significatif*.

> Conventionally, theatre of the absurd involves presentation of the futility of human action or behaviour, and the anguish this causes in a meaningless world, rational explanation being unequal to providing purpose.

[2] Rappelons par analogie les pesées effectuées par McDougall en 1907 pour mesurer le poids de l'âme dès la mort physique des sujets et qui, sur les humains, donnaient invariablement un résultat de 21 grammes.

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

En effet, l'absurde littéraire est ici le reflet de l'absurde de la vie, ni plus ni moins.

Au niveau sémique, dans son bel ouvrage sur le *paradoxe*, Wołowska (2008) s'est efforcée de discriminer par des critères précis son objet d'étude et son embarrassant voisin, l'absurde. Elle en vient tout d'abord à écarter l'*allotopie*[3] comme critère décisif, puisque les paradoxes peuvent s'y inscrire de même. Par contre, un certain type d'isotopie, l'isotopie générique, semble être absent des énoncés absurdes (2008, 117).[4]

> [L]e paradoxe ne saurait donc être identifié à l'absurde: malgré la présence incontestable d'une ou de plusieurs allotopies spécifiques, *la séquence paradoxale est une séquence isotope*, vu qu'elle comporte au moins un sème isotopant (même d'une grande généralité) aux niveaux méso- et macrogénérique. C'est justement la présence des isotopies génériques qui permet de distinguer le paradoxe de l'absurde.

C'est ainsi qu'«un énoncé comme *Je suis à la fois heureux et malheureux* ne saurait être mis dans le même sac avec, par exemple, le célèbre *Le silence vertébral indispose le voile licite* de Tesnière, énoncé allotope par excellence» (2008, 115).

Pourtant, selon nous, si ce critère semble pouvoir s'appliquer à des *énoncés* absurdes, ce n'est peut-être pas le cas de tous les textes suspectés d'absurdité. Parfois, il semblerait que ces derniers comportent eux aussi des isotopies génériques. Prenons pour exemple une première vignette tirée de *Incidents* de D. Harms.

> *Mon cher Nicandre Andreïevitch . . .*
>
> Mon cher Nicandre Andreïevitch, j'ai bien reçu ta lettre, j'ai tout de suite compris qu'elle était de toi. Sur le coup, je me suis dit qu'elle n'était peut-être pas de toi, mais à peine ouverte l'enveloppe, j'ai su tout de suite qu'elle était bien de toi, alors que j'avais d'abord failli penser qu'elle n'était pas de toi. Je suis bien content de savoir que tu es marié depuis longtemps, parce que quand quelqu'un épouse ce qu'il voulait épouser, ça veut dire qu'il a obtenu ce qu'il voulait. C'est pour ça que je suis si heureux que tu te sois marié avec qui tu voulais épouser, parce que tu as enfin obtenu ce que tu voulais. Hier, quand j'ai reçu ta lettre, j'ai su tout de suite qu'elle était de toi; ensuite je me suis dit qu'elle n'était peut-être pas de toi, mais une fois ouverte, j'ai su que c'était bien une lettre de toi. Tu as très bien fait de m'écrire. Tu ne m'écrivais pas depuis longtemps mais, tout à coup, tu m'as écrit, même si tu m'écrivais aussi avant de cesser de m'écrire pendant un bout de temps. Dès que j'ai reçu ta lettre, je me suis dit qu'elle était de toi, et ensuite j'ai été très content de savoir

[3]Dont on se souvient que Rastier (2001, 162) disait qu'elle était une «relation de disjonction exclusive entre deux Sm (ou deux complexes sémiques) comprenant des sèmes incompatibles».

[4]Elle reprend en cela les propos de Rastier (1987, 155–156).

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

> que tu t'es marié. Parce que quand quelqu'un a envie de se marier, il lui faut à tout prix se marier . . .

Nous coupons volontairement l'extrait[5] ici, qui court encore sur une page selon le même «mode opératoire», si l'on peut dire. Il semble que le texte soit balisé par une isotopie générique au moins: /correspondance/ est attesté à travers de multiples lexies comme 'lettre', 'enveloppe', 'reçu', 'm'écrire' et bien d'autres encore. Par contre, ce qui suggère ici l'absurde, c'est plutôt la construction textuelle, à travers une répétition d'idées identiques pour le moins suspecte. En effet, l'auteur de la lettre signale à de (trop) nombreuses reprises qu'il a hésité sur l'identité de son correspondant, puis qu'il est ravi de savoir que celui-ci se soit marié, pour revenir sur le premier thème et ainsi de suite jusqu'à la fin d'ailleurs. Ce procédé n'est pas sans rappeler ce que Riffatterre (1979, 217–234) signalait à propos des textes absurdes: «l'absurde, le non-sens, par le fait même qu'ils gênent le décodage, contraignent le lecteur à une lecture directe des structures», en d'autres termes de la trame narrative. Ici, la répétition de tournures semblables marquant les mêmes idées empêche toute progression. J.-P. Jaccard, dans un brillant article déjà cité plus haut (Jaccard 1985, 278), avait bien noté cette tendance dans la prose de D. Harms, même si c'est à propos d'un autre texte qu'il produit cette réflexion:

> Il [ce texte] présente cette structure circulaire que l'on trouve dans de nombreux textes de D. Harms. Cette circularité exprime le mal d'être du personnage, qui sent bien qu'il doit «être en mouvement» (puisque c'est par le mouvement qu'on a l'impression d'être en vie) et qui s'invente des désirs. Aussi longtemps qu'il aspire à l'assouvissement du désir, il a l'impression d'exister.

Or ici, malgré ce désir du personnage de rester en vie en donc en mouvement, D. Harms brise apparemment la loi selon laquelle un locuteur ne peut pas répéter indéfiniment les mêmes idées et donc, en dernier recours, produire un texte qui ne fait pas sens. Mais là encore, l'esprit du lecteur ne peut en rester à cette «invalidité» du texte. Dans le cadre de ce dernier, il est tout à fait imaginable de considérer que D. Harms a voulu mettre en évidence la vacuité de certaines correspondances: en effet, il est notoire que nombre de lettres sont de parfaites œuvres de rhétorique dont l'auteur s'applique longuement à ne rien dire, ou comme préfère le formuler T. Ogarkova à la suite de J.P. Sartre, qui s'est intéressée au même texte, à «parler du Rien». Dans ce cas, ce mode de communication formel n'aurait pas les faveurs de D. Harms, dont la vie n'avait rien de conformiste. Pour rebondir sur l'interprétation formulée par Jaccard (1985, 279), on pourrait aussi voir dans ce circuit qu'arpente le scripteur une tentative de retarder l'apparition de l'angoisse qui finit toujours par saisir les personnages chez D. Harms. Cette angoisse s'emparerait ici de l'auteur de la lettre dès le dernier mot couché.

[5] D'ailleurs, comme le note T. Ogarkova, c'est souvent le début des court-textes de D. Harms qui dégagent le plus d'énergie. On sait qu'il s'en préoccupait particulièrement.

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

> Cette circularité, basée ici sur le principe de répétition, prend très rapidement un caractère obsessionnel et, inexorablement, l'angoisse s'empare de l'individu.

On pourrait donc s'inscrire en faux devant l'idée selon laquelle «ce cercle vicieux [qui] ne débouche sur rien» (Ogarkova 2007, 293), car ce cercle conduit, malgré l'absurde qui lui est inhérent, directement au *sens*.

On peut trouver dans l'article de J.-P. Jaccard l'idée d'un (presque) invariant, même si le mot n'est pas prononcé par l'auteur, dans la construction du texte absurde chez D. Harms. Ce mode opératoire est particulièrement intéressant dans le sens où l'on pourrait se demander si le parcours interprétatif effectué par le lecteur ne s'appuie pas sur ce point de pivot que D. Harms appelle lui-même une «petite erreur», soit une légère asymétrie logique ou formelle qu'il essaie dans ses manuscrits de schématiser sous forme géométrique.



FIGURE 1.
Destruction de la symétrie (Harms)[6]

Cette petite erreur, ce «petit élément qui fait exister le monde, qui rend le monde existant et réel pour nous» (Ogarkova 2007, 63), déséquilibre le texte par son aspect inattendu ou inutile. Au niveau formel, cela peut être un mot, une phrase, la reprise à l'identique ou presque d'une tournure ou d'un passage; au niveau conceptuel, l'apparition d'un objet, la production d'une idée ou même d'une série de répétitions. Cette petite erreur pourrait être dans «Un homme se coucha», au niveau conceptuel, l'idée que la balance va servir à peser la foi. Dans «Mon cher Nicandre Andreïevitch», c'est la réapparition d'idées déjà épuisées qui alerte le lecteur. De nombreux procédés sont à l'œuvre pour engendrer la dissymétrie (et ceux-ci n'en sont que deux). Dans cette dernière vignette que nous étudierons, intitulée «La punaise», nous pouvoir noter de beaux exemples de ce que Jaccard (1985, 299) appelle «l'immotivation des comportements et des événements» et «l'absence de cause logique».

«La punaise»

> Peretchine s'assit par mégarde sur une punaise, et dès lors sa vie en fut brutalement changée. Lui qui était un homme pensif et doux,

[6] Nous reprenons cette étonnante figure de Jaccard (1985, 275).

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

> voici qu'il devint une fieffée canaille. Il se laissa pousser des moustaches et prit l'habitude de se les couper n'importe comment, en sorte qu'une moustache était toujours plus longue que l'autre. Et puis, elles poussaient toutes de travers. Il n'était absolument plus présentable, ce Peretchine, d'autant qu'un œil clignait de façon répugnante et sa joue était perpétuellement secouée de tics. Au début, Peretchine se borna à de petites bassesses: il colportait des médisances, mouchardait, resquillait dans les tramways en payant le receveur avec de la petite monnaie, où il manquait toujours deux et même trois kopecks . . .

En effet, on a du mal à comprendre ici qu'une simple piqûre de punaise puisse changer le cours de la vie d'un homme. La suite de l'histoire présente d'ailleurs certes un homme qui a changé mais pas forcément au point de devenir «une fieffée canaille». Les liens logiques sont cassés. Tout d'abord, «s'assit [. . .] sur une punaise» et «sa vie [. . .] changée» sont allotopes, s'opposant par des normes sociales et de bon sens tacites. Cette allotopie lie clairement un événement mineur (comme cause) à un événement majeur (la conséquence). Ensuite, une foule de détails sur ce qu'est devenu le pauvre Peretchine viennent prolonger l'allotopie. Et le moins que l'on puisse dire, c'est que les défauts fraichement acquis ne sont pas convaincants. D'ailleurs «l'hypertrophie des détails», comme dirait Jaccard (1985, 277) est souvent la marque de fabrique de cette *petite erreur* qui fait basculer les textes dans l'absurde. Ici, l'erreur est posée d'emblée et l'hypertrophie des détails tente de justifier, argumenter en quelque sorte, l'absurdité du lien mis en évidence dans l'allotopie. On pourrait dire que la suite du texte met aux prises «changer [. . .] la vie» qui contient un trait /majeur/ avec cette foule de détails que sont les moustaches mal coupées, les médisances, l'oubli volontaire de quelques kopecks, bref ces «bassesses», si /mineures/ qu'elles entrent en conflit avec l'interprétant donné ci-dessus. On serait en droit d'attendre une isotopie mettant en jeu des changements majeurs à la place de cette allotopie de sèmes spécifiques.

Il est très intéressant de voir que D. Harms accorde une place prépondérante à la légère *asymétrie* dont nous avons parlé, puisque celle-ci court-circuite la loi d'isotopie qui implique justement une *continuité* plus ou moins étendue. D. Harms avait de toute évidence élaboré une formule personnelle d'obtention de l'absurde. Nous avons, grâce à l'aide précieuse de J. P. Jaccard, réuni quelques schémas parus en 2006 dans le recueil d'articles *Risunki D. Harmsa* sous la direction de J. S. Aleksandrov. Dans ce recueil, une série de diagrammes asymétriques ou «exemples architecturaux de petites erreurs» comme D. Harms le note dans ses manuscrits, sont ajoutés à celui déjà présenté plus haut. Ces croquis, parfois couchés par l'auteur sur du papier à carreaux —ce qui fait en partie que la qualité graphique des images qui suivent reste faible, évoquent presque tous la même idée. Mais puisqu'ils laissent entrevoir une certaine idée de l'activité interprétative, nous aimerions y revenir brièvement. Par ailleurs, comme nous le verrons, ils constituent une excellente préparation à la conclusion de ce chapitre.

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

Parmi les diagrammes manuscrits, nous pouvons retrouver une figure semblable à celle donnée plus haut, dont l'asymétrie est évidente et qualifiée par D. Harms de «déséquilibre symétrique horizontal».

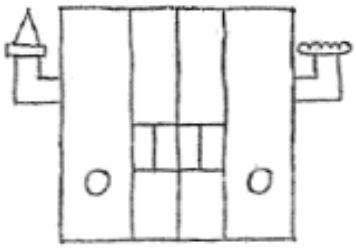


FIGURE 2.
Diagramme asymétrique n.º 2 (Harms)

On peut penser que cette figure reprend cette loi édictée en latin, que Daniil D. Harms reprend de son ami philosophe Iakov Druskin et que l'on pourrait traduire par «un certain équilibre avec une petite erreur».

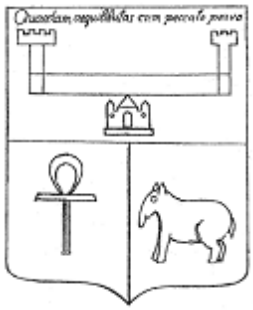


FIGURE 3.
Diagramme asymétrique n.º 3 (Harms)

Ce qui est intéressant, c'est que l'évidence de la petite erreur laisse parfois place à une incertitude lorsque les diagrammes se complexifient: c'est le cas pour les diagrammes n.º 4[7] et n.º 5 dont le lecteur aura bien du mal à extraire les éléments —toutefois bien réels, qui fondent l'asymétrie. A bien y réfléchir, il n'en va pas autrement de la lecture d'un texte qui tend vers le non-sens

[7]Pour indice, D. Harms a couché sous cette figure dans son manuscrit ce que l'on pourrait traduire ainsi: «déséquilibre symétrique, déplacement inverse».

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

(*bessmyslennost'*), l'illogisme (*alogichnost'*) ou l'absurde (*absurd*), comme nous l'avons montré plus haut.

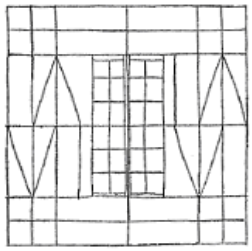


FIGURE 4.
Diagramme asymétrique n.º 4 (Harms)

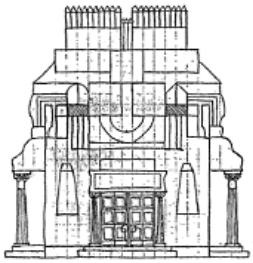


FIGURE 5.
Diagramme asymétrique n.º 5 (Harms)

Pour comprendre cette obsession de la petite erreur chez D. Harms, il convient de noter qu'au sein du groupe *Oberiu*, outre le fait que l'on chantait l'incantation «quaedam aequilibritas cum peccato parvo» sur des airs de polka, les amis de l'auteur et lui-même se passionnaient pour la possibilité de connaître le monde extérieur justement en modifiant quelques uns de ses plus petits paramètres. L'objectif demeure donc la connaissance finale du monde dont il faut altérer, comme au cours d'une expérience en physique, une particule pour que la véritable solution livre la formule par laquelle elle nous atteint.

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

A ce titre, on ne s'interdit de déformer ni la réalité des catégories logiques ni les mécanismes de la conscience. L'expérimentation par la petite erreur est donc bien plus qu'un projet ludique: c'est aux yeux des membres d'*Oberiu* un outil de redécouverte du monde et des sentiments que l'on nourrit à son égard. A ce titre, ce que certains appellent chez D. Harms la «théologie négative» (cf. Tokarev 2002, 95) combinée à ce goût pour les mésaventures rencontrées par les enfants et les personnes âgées (et ce même si D. Harms détestait vraiment les enfants) ne doit pas nous tromper: il s'agit plutôt d'une opération ludique et exploratrice des points de basculement du réel vers l'aberration. Dans un sens, l'investigation par le détecteur qu'est la petite erreur rejoint la conception que A. Camus lui-même se faisait de l'absurde: une position de départ, à laquelle on ne peut certes pas échapper et qu'on ne peut ni faire disparaître ni dépasser —comme on dépasserait le doute cartésien, mais qui peut conduire l'humanité à la réflexion, puis à la rébellion.

3 G. Perec et l'erreur dans le système

G. Perec a aujourd'hui sa place au panthéon des grands écrivains français comme l'auteur de *La disparition*, un polar écrit sans la lettre «e» ou de *La vie mode d'emploi* construit comme un véritable puzzle. L'écrivain est présenté comme le génie qui a su faire des mots un «système» en tirant partie de son travail au sein de l'Oulipo, ouvroir de littérature potentielle (atelier entre littérature et mathématiques), c'est-à-dire en développant des contraintes langagières à base de mathématique. Il est vrai que G. Perec est sous l'influence d'Oulipo et qu'il use de contraintes pour construire ses œuvres, mais on a tort de voir en elles l'enjeu le plus important. C'est que le fonctionnement des contraintes est le plus souvent invisible du fait de leur systématisme et de leur complexité. Seul le spécialiste pourra accéder aux archives et dégager les «modes d'emploi» laissés par G. Perec.

Mais il est non moins vrai que celui-ci a été sensible à la phrase de P. Klee, donnée en introduction. L'idée de suivre une contrainte jusqu'au bout n'a pas de sens si on n'y crée pas un déséquilibre. Il faut créer du *jeu* dans l'application de la règle. C'est ce que l'on peut nommer la *case vide* ou la *petite erreur* fondamentale de G. Perec.

Nous pouvons illustrer quelques *erreurs* par des exemples. Tout d'abord, l'exemple bien connu de la case vide dans *La vie mode d'emploi* marqué spatialement par la cave de l'immeuble où se passe le récit, cave où rien ne se passe, car les contraintes ne s'y appliquent pas. Ce lieu est d'ailleurs marqué dans le récit symboliquement par l'image d'une petite fille mordant le bord d'un petit LU. A la fin du roman, cependant, c'est l'histoire d'un personnage, Bartlebooth, qui symbolise cette pièce manquante du long puzzle que constituent le livre et chaque chapitre, avec l'impossibilité d'achever le puzzle réel qu'il a commencé, non pas tant par sa mort que par l'inadéquation de la pièce avec le jeu qu'il a sous la main (à la manière du Docteur Pascal achevant la généalogie des Rougon-Macquart et qui, sorte de démiurge de l'histoire, semble s'en excepter

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

par une complexion normale). Il s'agit en effet de la dernière pièce d'un puzzle en forme de W non congruent à la forme des pièces en X. On voit par ces erreurs que ce n'est pas la contrainte qui compte mais plutôt l'erreur qui défait la contrainte et la parasite au point de créer une multitude d'infimes variations, changements dans le livre, puisque les critiques ont pu relever que les listes d'objets, de personnes, de citations, avaient connu quelques entorses à leur destination prescrite par la contrainte. Il faut donc tenir la pièce manquante pour moyen et fin de l'œuvre elle-même, injustifiable.

Ainsi, G. Perec semble trouver dans ces écarts à la contrainte un justificatif à la création et aussi une manière de neutraliser le sens du livre, puisque l'on n'atteint finalement jamais le sens des actes des personnages, même si on sait qu'il peut s'agir d'une vengeance comme dans *La vie mode d'emploi* ou encore dans *un Cabinet d'Amateur*. Une vengeance relève d'un affect, mais elle ne relève pas d'un acte qui peut se justifier. C'est pourquoi l'interprétation d'un livre de G. Perec se fera toujours au nom d'un principe qui n'est pas formel. C'est seulement négativement que les contraintes délimitent un territoire de non sens, *vidé* de son sens.

Mais précisons davantage. Nous supposerons que la pièce manquante a quelque chose qui relève de l'absurde. Un acte absurde vient rendre impossible l'application parfaite des règles du système: un tableau parfait, merveilleux est détruit pour toujours provoquant une sorte de mélancolie profonde chez les spectateurs qui l'avaient vu. C'est comme si ce qui hantait les livres de G. Perec c'était toujours un «trou», un manque, un vide de quelque chose qui ne sera point nommé, dit, pensé, mais seulement vécu affectivement, éprouvé, expérimenté. En cela, G. Perec rejoint Klee qui pratiquait dans ses tableaux la même recherche du *déséquilibre affectif* dans le système visuel qu'il proposait aux spectateurs. Il est vrai que G. Perec en donne la formule dans un texte fabuleux, «Die Maschine», où le génie de la machine, *c'est de construire un système à partir de l'erreur*. De fait, l'erreur est moins la manière dont le récit s'écarte de l'application de la contrainte que la manière dont elle va pouvoir le happer tout entier et en faire précisément *l'enjeu absurde du texte*.

Pour pallier cette vision absurde, injustifiable de la pièce manquante, les critiques ont voulu y voir le signe d'un marquage, le signe d'une vie blessée, trouée par l'Histoire et qui semble s'indiquer elle-même dans les textes, comme dans l'exemple remarquable de *W ou le souvenir d'enfance* dont le blason suggère en effet un appel à la justification d'une vie. «Non frustra vixi» qu'on peut traduire comme «je n'ai pas vécu en vain». La pièce manquante serait donc ni plus ni moins que la marque ou le symbole qui renverrait à la vie de G. Perec.

En fait, le sens latin de la phrase dans le blason du livre suggère bien un ancrage autobiographique, mais les armoiries d'Otto Apfelstahl auxquelles il renvoie (dans *W ou le souvenir d'enfance*) offrent à leur déchiffreur des figures en quelque sorte doubles, d'un dessin à la fois précis et ambigu, qui semblait pouvoir s'interpréter de plusieurs façons sans que l'on ne puisse jamais s'arrêter sur un choix satisfaisant. Il ne s'agit donc pas en définitive de fixer un sens à ces symboles. Nous ne pouvons pas lire le livre de G. Perec selon une sorte de pacte autobiographique, il ne s'agit pas de retrouver derrière le livre quelque

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

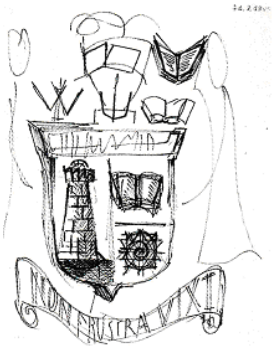


FIGURE 6.
Blason de G. Perec (détail agrandi d'un manuscrit préparatoire de W)

chose comme la *réalité familiale* de G. Perec puisque justement rien ne lui revient; seulement quelques souvenirs et quelques fantasmes mis en fiction et qui bien que croisés ensemble, selon un tissage en X, visent moins à donner une interprétation qu'à montrer l'impuissance affective à faire se rejoindre le sens absent des souvenirs mutilés (perte des parents, etc.) et le sens présent des rêves, de l'utopie qui semblent marqués aussi par l'Histoire sans en être le reflet.

Si les critiques cherchent à penser la pièce manquante, le vide affectif du récit, c'est toujours en essayant de greffer les jeux formels de contraintes au contenu d'une autobiographie (celle de l'auteur), mais ils oublient qu'alors ils redonnent sens à cet absurde, un sens familial ou historique, même si ces éléments sont bien sûr présents d'une certaine façon. Le sens de l'œuvre n'est pas déposé dans les mots si bien que l'œil du lecteur n'aurait plus qu'à suivre «les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre» (Klee 1964, 96). Il semble que présenter les textes de G. Perec comme appartenant à la catégorie de l'absurde permet au moins de faire l'hypothèse d'une lecture qui ne réduit pas les textes de G. Perec à une sorte de grille d'analyse, quelle soit littéraire, historique, langagière (contraintes), ou autobiographique. A vouloir *justifier* le texte lui-même, c'est-à-dire le rationaliser en rabattant ces pôles les uns sur les autres, on donne une raison d'être au *vide* lui-même, on perd l'intérêt de la case vide. Les critiques formés à la poétique des années 60 (structuraliste) ne supportent donc pas de ne pas comprendre le sens des textes de G. Perec et cherchent à les rapporter à un référent réel, des traces de vie, ou à des *pôles*.

La case vide chez G. Perec est une sorte de case vide au sens diagrammatique. C'est une dimension du langage qui est au-delà du signe lui-même ou à l'intérieur de lui. C'est justement ce qui ne se «voit» pas et qui pourtant oriente affectivement le lecteur, l'attrape pourrait-on dire. C'est comme si tout le récit prenait son sens à partir des contraintes et des aspects multiples des autres pôles, mais que très vite, c'est à *un événement* que nous devions arriver. Cet événement

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

quelque soit sa forme est justement ce quelque chose qui nous échappe et qui n'est appréhendable que sous la forme d'un *affect*, qui fait suite ou précède un acte dont il est la raison d'être, sans pourtant s'épuiser en lui. Les virtualités du sens du récit sont comme «vidées», un peu au sens où Barthes parle de zéro de l'écriture, sorte de neutralité qui vient défaire tous les codes, donc toutes les contraintes. Cette case vide, cette erreur ne se donnera que sous la forme d'un *affect*, non un signe, un mot, ni une lettre.

Il faut pour lire un texte de G. Perec moins le comprendre que *l'éprouver*: il faut se laisser prendre par le mouvement du texte, suivre les lignes, comme dit encore Klee, c'est-à-dire le mouvement de l'œuvre, non pas pour trouver les *raisons* de fonctionnement des contraintes, de sa construction, mais celles de sa réception. Si l'on cherche à mesurer le texte seulement selon la contrainte et sa non-application, ses écarts, on ne perçoit pas *l'erreur dans le système* qui relève davantage d'un geste que d'une règle.

C'est un non-sens de ne se contenter que de suivre des règles pour comprendre un texte de G. Perec puisque ce qui prime c'est d'abord dans le récit l'épreuve qu'il va nous faire endurer. Chez G. Perec l'affect est lié à la perte, à la mélancolie. Lire, c'est expérimenter ce qui échappe d'emblée à l'entendement. Chercher à fermer le texte par le repérage des contraintes et de leur écart et par leur comblement par l'autobiographie, c'est déjà présupposer ce qu'on va lire, comprendre, il faut plutôt chercher à considérer plutôt cette manière tout singulière de G. Perec *de nous porter au sens en nous le faisant perdre, en nous le retirant*. Le texte suit, libère un mouvement, où le sens se construit (les règles fonctionnent), *mais toujours déjà à partir du vide laissé par la non-application de la contrainte*, son dérèglement ou sa mise en marche.

De fait, il nous semble que ce qui importe dans les textes de G. Perec, c'est plutôt l'effet que cette case vide a sur nous, plutôt que la case vide elle-même comme absence de contrainte ou son dérèglement.

Il faut revenir à la réception du texte et non s'intéresser seulement à sa production qui à la limite n'a qu'un intérêt limité. Les deux dimensions ne se recouvrent pas, car on analyse d'un côté et on explore par l'intuition, on éprouve de l'autre. Renoncer à lire les textes de G. Perec selon le principe du pacte autobiographique, comme si derrière le texte il y avait toujours l'auteur qui pouvait s'y inscrire, ou avec les contraintes déjà connues, c'est lire G. Perec selon une approche proche de Borges, autrement dit plus proche d'un écrivain de l'interrogation. Le sens du texte devant moins être compris qu'*éprouvé*. Or nous voudrions faire l'hypothèse que les contraintes comme la dimension autobiographique sont dans la réception du lecteur-moyen absolument sans intérêt et que ce qui plutôt ne peut manquer de l'intéresser, c'est ce qui justement échappe au rationnel, autrement dit la dimension «affective» et «symbolique» de l'œuvre.

Prenons un exemple: *Le Voyage d'hiver*. Le texte est très court. Il se présente comme un récit emboité à plusieurs niveaux: un professeur de lettres, Vincent Degraël, est invité à passer quelques jours dans une propriété ayant appartenu aux parents d'un de ses collègues et découvre dans la bibliothèque un livre, intitulé *Le voyage d'hiver*, un récit mi-fantastique qui se trouve être un prétexte

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

à une sorte de confession lyrique dont les mots éveillent en lui une série de souvenirs de lecture poétiques. Très vite il en vient à considérer que le livre est une suite de phrases poétiques qui ne sont en rien des citations puisque ce livre les précède. La vérité jaillit, l'auteur du livre a été copié par une bonne trentaine d'écrivains connus et c'est toute l'histoire littéraire qui est à refaire. Mais l'événement de la guerre vient ruiner cette révélation puisque le livre est détruit. Aucun moyen de prouver sa vérité, sa découverte. Tous les exemplaires de l'ouvrage resteront introuvables, comme si on avait voulu étouffer cette vérité au cours des années et jusqu'au souvenir de son auteur. La fin du récit nous donne un niveau supplémentaire à la compréhension de l'œuvre, un peu comme dans l'épilogue de Bartleby: on retrouve une nouvelle mention du livre intitulé *Le voyage d'hiver*, mais cette fois, il s'agit d'un livre écrit par Vincent Degraël à l'asile psychiatrique où il fut interné jusqu'à sa mort. Ce livre contient deux parties inégales lui aussi: d'abord le récit des recherches du livre de la bibliothèque en 8 pages et les 392 autres *sont vides*. Le livre de G. Perec qui contient le tout est lui-même nommé ainsi. Il y a donc trois niveaux, niveau du livre de G. Perec, niveau du livre découvert par Vincent et niveau du livre écrit par Vincent. Le titre *Voyage d'hiver* semble finalement désigné par sa récurrence l'enjeu du livre qui se présente *à la fois* comme vérité de la littérature et une recherche vaine —puisque le livre finit sur la stérilité, l'absence de mots, un affect. On peut donc distinguer deux pôles où le mouvement du livre s'effectue: celui qui anime Vincent, le lecteur que nous sommes, et qui se donne comme une découverte borgésienne qui remettrait la littérature en question; et celui que nous avons au final, c'est-à-dire le vide, l'absence, le manque, la blancheur de *cette vérité*, sa disparition.

Nous ne faisons appel à aucune contrainte quand nous lisons cette nouvelle, nous entrons seulement dans une vérité que nous constituons sur la base des hypothèses de Vincent jusqu'au moment où cette vérité qui est une vérité folle, absurde semble détruite par la réalité elle-même: une guerre et le temps en sont la cause. Si bien que la vérité au final c'est comme un *tableau volé*, retiré à nos yeux, qui n'est plus qu'une poussière de vérité et qui va bientôt disparaitre avec celui qui l'a forgée.

L'enjeu de cette nouvelle réside dans cette pièce manquante, cet affect laissé par des événements, le hasard et l'Histoire. On peut donc voir dans cette construction du livre de G. Perec l'espace littéraire comme travaillé par deux forces opposées: la mise en forme d'une vérité (symbole) et son délitement (affect). Ce qui reste dans les têtes du lecteur au bout du compte, c'est l'arrachement de cette vérité et comme son oubli: on finit par se demander s'il n'a pas rêvé ce texte. On peut même penser que ce livre qu'écrivait Vincent à l'asile est simplement l'expression écrite de l'affect ressenti par le retrait de son objet aimé, adoré, introjecté.

Il y a dans le travail de G. Perec *une erreur* qui travaille bien le récit mais elle n'est pas dans les mots, les contraintes langagières, mais plutôt dans *l'image mentale* —terme important que l'on trouve très tôt dans les propos de Perec— que nous nous faisons du récit, dans l'événement fondamental qui touche les existences des personnages. Le récit n'est pas pour G. Perec le moyen de dé-

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

ployer des contraintes ou des jeux de combinatoires que nous ignorons (tant que l'on n'ouvre pas les manuscrits de l'écrivain, on ne verra pas la contrainte), c'est plutôt une manière d'éprouver le texte sur nous. L'interprète que nous sommes alors est donc dans un dessaisissement du sens, qui semble d'abord le conduire vers une vérité sensationnelle et nier cette vérité, la rendre non-justifiable, la retirer à notre désir de lecteur. En ce sens, le texte est lié à la considération d'une erreur, ou d'une sorte de déséquilibre du texte lui-même, pensable comme une sorte de tableau, d'espace visuel, graphique. Au lieu de conjurer l'angoisse, G. Perec la rend possible et la prolonge indéfiniment par le retrait de la vérité du sens du texte.

4 Conclusion

G. Perec prolonge ainsi le sens de la formule de P. Klee placée en exergue de *La vie mode d'emploi*. G. Perec est le plus peintre des écrivains si l'on peut dire. Son récit ne peut donc que se comprendre comme lié moins à des contraintes de langage qu'à des lignes graphiques, spatiales, un espace graphique, où le mouvement du texte sera donné par une petite erreur, un affect. Le sens n'est pas dans la vérité de ce qu'il dit, mais dans le retrait. Le retrait génère une interrogation qui ne renvoie pas à la vie de G. Perec, mais se tient en lui-même. Par sa forme, sa dimension «productrice», le récit se donne comme une image mentale construite comme un symbole, au sens de P. Klee, des mouvements pouvant utiliser des contraintes pour s'affermir, mais aussi comme un affect, comme «singularité» au sein de ce tableau. D'où l'importance de l'emboitement que suggère le titre du livre dans le *Voyage d'hiver*; il permet de mesurer qu'il y a un emboitement, donc des espèces d'espaces qui montrent la construction progressive d'un encadrement d'une sorte de tableau dans le tableau et aussi son arrachement. Le travail de G. Perec étant à la fois de construire et d'arracher à la vue. Symbole au sens d'une construction du récit (quelque chose prend forme, se dessine) mais affect qui arrache et nous enlève le symbole. D'autre part, dans sa dimension de réception, c'est-à-dire du point de vue du récit lu par le lecteur, le *Voyage d'hiver* renvoie à la constitution du thème de l'étrangeté, qui peut être vue comme une catégorie de l'absurde, si on ne réduit pas celui-ci seulement au non sens mais que l'on ouvre le champ du terme à une typologie plus fine des possibilités de lecture qu'il présente pour l'interprétation d'un texte dans la mesure où il pousse le récit au point de distorsion avec la réalité (référence).

Le texte est donc étrange car la réalité qu'il présente au sein de la réalité semble la menacer d'abord avant de disparaitre. Comme si on passait du familier à ce qui étrange et qu'on revenait à une sorte de familiarité, mais hanté par l'étrange. On n'arrive pas à mettre en question le récit lui-même mais il nous fait le questionner, nous demander ce qu'il veut bien dire. Ce n'est pas une pratique du non-sens qui comme chez D. Harms vise à nous installer dans un affect durable de malaise et d'étrangeté. Avec D. Harms, l'absurde est une manière de buter contre les mots, donc une manière de nous le rendre présent dans ses

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

contradictions; il n'est pas complètement dénué de sens, mais il confine à un sens politiquement ou socialement incorrect. On peut dire que chez G. Perec, c'est quelque chose comme une étrangeté lointaine qui nous reste dans la tête, nous hante. Le texte n'est pas sans suggérer du sens, mais c'est un sens dont on doute qu'il a existé, dont on n'arrive plus à tracer par la mémoire les contours. Un halo de sens qui vient nous mordre à notre tour, sans que l'on n'arrive à l'extirper. En un sens, la réception du récit de G. Perec nécessite d'aller du côté d'une sorte d'affect. De sortir des contraintes, et de leur rationalisation dans le mise en lien avec l'autobiographique. Il s'agit de rendre aux livres de G. Perec du sens, mais précisément en mettant de côté cet aspect qui les rend *mécanique*: les listes de combinatoires, pour redonner à la case vide sa fonction de premier moteur de la création, de *geste* de la vie qui a quelque chose de l'expressionisme de P. Klee.

Ouvrages étudiés

Harms, Daniil (2006): *Incidents*. Traduction de Henri Abril. Belval.

Perec, Georges (1945): *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Denoël.

Perec, Georges (1978): *La vie mode d'emploi*. Paris: Hachette.

Perec, Georges (1993): *Le voyage d'hiver*. Paris: Seuil.

Perec, Georges (1996): «Défense de Klee (lettre-essai de 1959).» In: *L'œil d'abord... Georges Perec et la peinture*. (Cahiers Georges Perec, 6). Paris: Seuil.

Références

Fontanier, Pierre (1968): *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.

Jaccard, Jean-Philippe (1985): «De la réalité au texte: L'absurde chez Daniil D. Harms.» *Cahiers du monde russe et soviétique* 26(3–4): 269–312.

Jaccard, Jean-Philippe (1991): *Daniil D. Harms et la fin de l'avant-garde russe*. Berne: Peter Lang.

Klee, Paul (1964): *Théorie de l'art moderne*. Paris: Gonthier.

Ogarkova, Tetyana (2007): «Une autre avant-garde: la métaphysique, le retour à la tradition et la recherche religieuse dans l'œuvre de René Daumal et de Daniil D. Harms.» Thèse de doctorat. Université Paris XII Val-de-Marne. URL: <http://doxa.scd.univ-paris12.fr/theses/th0367721.pdf>.

Rastier, François (1987): *Sémantique interprétative*. Paris: PUF.

Rastier, François (2001): *Arts et sciences du texte*. Paris: PUF.

Riffatterre, Michel (1979): *La production du texte*. Paris: Seuil.

Riffatterre, Michel (1996): «Paradoxe et présupposition.» In: Ronald Landheer & Paul J. Smith [ed.]: *Le paradoxe en linguistique et en littérature*. Genève: Librairie Droz, 149–171.

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)

Tokarev, D.V. (2002): *Kurs na chudšee. Absurd kak kategorija teksta u D. Charmsa i S. Bekketa*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

Wolfreys, Julian; Robbins, Ruth; Womack, Kenneth (2006): *Key concepts in literary theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Wołowska, Katarzyna (2008): *Le paradoxe en langue et en discours*. Paris: L'Harmattan.

Christophe Cusimano
Université Masaryk
Institut des Langues et Littératures Romanes
Faculté de Lettres et Philosophie
Arna Nováka 1
602 00 Brno
Rép. Tchèque

Joachim Dupuis
Université Paris 8
20 rue brule-maison
59000 Lille
France

© Romania Minor
http://www.romaniaminor.net/ianua/

BDD-A5299 © 2011 Romania Minor
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 12:53:34 UTC)