



Chapitre de livre

2008

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Serge Charchoune dadaïste, ou le français sans complexe

Morard, Annick

How to cite

MORARD, Annick. Serge Charchoune dadaïste, ou le français sans complexe. In: *Ecrivains franco-russes*. Clément, M. L. (Ed.). Amsterdam : Rodopi, 2008. p. 49–57. doi: 10.1163/9789401206075_006

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:23963>

Publication DOI: [10.1163/9789401206075_006](https://doi.org/10.1163/9789401206075_006)

Serge Charchoune dadaïste, ou le français sans complexe

Annick Morard

Serge Charchoune (Sergej Šaršun) est né en août 1888 à Bougourou-slan, dans la région de Samara, en Russie. Appelé à servir sous les drapeaux à l'automne 1910, alors qu'il se trouve à Moscou, Charchoune déserte l'armée tsariste et part pour Berlin en 1912. Il n'y reste que quelques mois avant de s'installer à Paris, puis fuit la guerre en direction de Barcelone, où il vivra de 1914 à 1917. Il rentre en France à la fin de la guerre, rejoint le mouvement Dada, fréquente Tzara, Picabia, Breton et les dadaïstes, participe à leurs soirées et organise de son côté des événements du même ordre, destinés prioritairement à la communauté russe de Paris. Il séjourne à nouveau à Berlin de mai 1922 à juillet 1923, avec l'intention de regagner la Russie, projet qu'il abandonne finalement pour retourner dans la région parisienne, qu'il ne quittera que très rarement jusqu'à sa mort à Vanves, en 1975. Son œuvre peinte rencontre aujourd'hui un succès croissant, mais l'on oublie trop souvent que Charchoune fut également un écrivain et que c'est en français qu'il fit ses débuts dans ce métier.

En 1921, Charchoune publie en effet son premier et unique ouvrage en français. Il s'agit de *Foule immobile*, texte d'inspiration dadaïste, illustré de douze dessins et corrigé par Philippe Soupault, selon les dires de l'auteur¹. En outre, entre 1921 et 1923, Charchoune compose – certes, dans un français fortement estropié – quelques textes et manifestes, qui n'ont jamais été publiés et sont aujourd'hui conservés dans les fonds Francis Picabia et Tristan Tzara de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, à Paris. Ces textes concis, d'une demi-page à trois pages environ, s'intitulent « Pour collection

¹ Voir Sergej Šaršun, « Moe učastie vo francuzskom dadaističeskom dviženii », *Vozdušnye puti*, almanach №5, New-York, 1967, p. 169.

intime... », « Vous êtes prié d'assister à l'enterrement du Cubisme... », « Chante ma vie », « Fondrerie », « Manifeste Antijoline » (unique texte de Charchoune existant à la fois en russe et en français), « Sentier étroit » et « Métamorphose mécaniques ». Ce seront là ses seules expérimentations littéraires françaises, puisqu'en s'éloignant du mouvement dadaïste, Charchoune abandonne également le français comme moyen d'expression artistique et retourne définitivement à la langue russe. Entre 1918 et 1934, il travaille à *Dolgovikov*, roman dont il publie quelques extraits dans la revue *Čisla* (*Les Nombres*, 1930-1934) et qu'il réussit à faire paraître en 1934 dans une version ronéotypée. La même année, il publie également *Put' pravij* (*Le Droit Chemin*), puis *Zajač'e serdce* (*Cœur de lièvre*) en 1937, ainsi que *Nebo-kolokol* (*Ciel-cloche*) et *Podat'* (*L'Impôt*) en 1938. Après la guerre, il continue à publier divers textes – récits lyriques, feuillets, poèmes en prose, pièce de théâtre et autres – cela à un rythme soutenu à partir des années 60, années prolifiques puisqu'il crée alors sa propre maison d'édition, « Vopros » (« La Question »). Il y édite ou réédite ses propres œuvres, qu'il remanie à l'envi, leur donnant le titre générique d'épopée, qu'il nomme « Geroj interesnee romana » (« Le héros est plus intéressant que le roman »). Charchoune obtient la nationalité française en 1971.

Violence envers la langue

Difficile de débiter l'analyse des textes de Serge Charchoune autrement que par ce constat : la langue française y est fortement mise à mal. En effet, Charchoune ne maîtrisait pas du tout cette langue. Fils de marchand, n'ayant pas fait d'études supérieures, il ne l'a pas apprise dès l'enfance, contrairement à nombre d'émigrés, mais essentiellement sur place, à Paris, au contact de la population francophone. Cet apprentissage purement oral de la langue française se devine à l'orthographe particulièrement saugrenue qui caractérise ses lettres à Tzara, notamment lorsqu'il écrit : « J'étais dans une soirée littéraire ou 2 selebretées russes recites² ». Pareils exemples sont légion dans cette correspondance, au point d'en rendre le déchiffrement et la lecture difficiles. Et si, en effet, la longueur de ses lettres et la quantité d'erreurs laissent penser que Charchoune ne s'inquiète guère de ses piètres compétences linguistiques, il serait néanmoins erroné de

² Lettre autographe de Serge Charchoune à T. Tzara, 12 sept. 1922, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (ci-après : BLJD), Tzr.c.832, p. 3.

croire que ces erreurs sont volontaires : d'une part, Charchoune applique parfois quelques corrections³, d'autre part, il semble constamment dans l'effort⁴.

Si la correspondance de Charchoune nous fait comprendre que les erreurs orthographiques dans ses textes poétiques en français ne doivent pas forcément être considérés comme volontaires, cette option ne peut être totalement exclue non plus. Qu'elles soient dues au hasard, à une méconnaissance du français ou à une indifférence consciente et assumée par rapport aux règles qui régissent la langue, ces erreurs – dans des textes visant à être publiés – ne pourraient décevantement être corrigées par le critique, d'autant que l'on a affaire à des textes d'inspiration dadaïste⁵. Quelle que soit leur origine, ces entorses faites à la langue déstabilisent le lecteur, le mettent mal à l'aise et, partant, ne sont pas anodines. Ainsi de *Fondrerie*, dont le titre même est un néologisme, renforcé par l'incipit : « Colonne vertébrale est en train de s'effondre ». Cependant, il paraît encore concevable, ici, de retrouver ou d'attribuer un sens à ces néologismes, grâce à l'homophonie des verbes *fondre* et *s'effondrer*, d'où semble issu le mot « fondrerie », lieu où l'on fondrait et s'effondrerait à la fois, dans une poétique de la disparition. De même dans *Chante ma vie*, où il semble possible, par exemple, de rétablir le sens d'une expression telle que « deshonorance cotidienne », malgré un néologisme et une faute orthographique extrêmement choquante. À d'autres endroits, en revanche, des impossibilités grammaticales ou syntaxiques se surajoutent aux questions de vocabulaire et d'orthographe pour rendre plus abscons encore certains passages. Toujours dans *Chante ma vie*, l'expression « Desertent ennuieur » déconcerte par son caractère syllabique, puisque le doute plane, entre autres, quant au rôle de chaque mot par rapport à l'autre : « desertent » pourrait être un verbe conjugué au présent à la troisième personne du pluriel, auquel cas il lui

³ Par exemple, Charchoune trace les lettres –cs– dans « parocsiste » pour les transformer en un –x–. *Ibidem*, p. 2.

⁴ Charchoune conclut sa lettre par cet aveu touchant : « Je n'ai jamais écrit de lettres de telle importance ». *Ibidem*, p. 4.

⁵ Cette règle souffre pourtant d'une exception parmi les textes de Charchoune. En effet, avant de faire paraître *Foule immobile*, il semble que Charchoune ait prié son ami Philippe Soupault d'en assurer la relecture et, apparemment, la correction. Autrement dit, les quelques fautes d'orthographe que le lecteur attentif relèvera dans ce texte doivent être imputées à Soupault lui-même, à quelques inattentions de sa part ou à une décision commune aux deux poètes.

manquerait un sujet, puisque « ennuieur » ne porte aucune marque du pluriel ; l'on pourrait également supputer qu'il s'agit là de deux adjectifs, ou d'un nom et d'un adjectif, ayant à voir avec les mots « déserteur » et « ennuyeux » ou « ennuyé », mais l'on reste, dans tous les cas, à un niveau purement hypothétique et en partie insatisfaisant⁶. Charchoune ne semble avoir aucun complexe lorsqu'il s'agit de dépecer, couper, malaxer cette langue, qu'il réinvente et s'approprie à chaque fois qu'il écrit. Charchoune a faite sienne la langue française en la maltraitant, en lui faisant violence, par le truchement de l'écriture dadaïste – exercice de prise de liberté par rapport à la langue, de destruction de ses codes. Rappelons que dans sa recette « Pour faire un poème dadaïste⁷ », Tzara suggère de découper un article de journal et de créer un nouveau texte à partir des mots de l'article recollés au hasard ; dans le même ordre d'idées, Picabia écrit, en février 1922, « notre tête est ronde pour permettre à la pensée de changer de direction⁸ » ; de 1920 à 1921, Paul Eluard manipule et recompose des « proverbes⁹ », tandis que Breton et Soupault font leurs premières expériences d'écriture automatique¹⁰. Autant d'appels, parmi bien d'autres, à modifier les processus d'écriture et de pensée, à extraire le langage de ses ornières.

On objectera, à raison, que la plupart des poètes dadaïstes français, s'ils considèrent en effet la langue comme un matériau meuble à pétrir, décomposer et reconstituer, ne s'attaquent guère aux règles orthographiques, sans doute par souci de lisibilité. En effet, l'absolu irrespect de l'orthographe semble être le propre des textes de Charchoune. Cela concerne essentiellement ses textes en français non publiés – et sans doute la question de l'orthographe n'est-elle pas complètement étrangère à la décision de Tzara de ne pas les publier – mais également certains de ses textes en russe datant de la même époque, et plus

⁶ On voit mal, en effet, l'avantage de « desertent » et de « ennuieur » sur leurs doubles français.

⁷ Tristan Tzara, « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », dans *Dada est tatou. Tout est dada*. Paris, Flammarion, 1996, pp. 228-229.

⁸ *La Pomme de pins*, édité par Francis Picabia, N° unique, 25 février 1922, couverture.

⁹ *Proverbe*, édité par Paul Eluard, 6 numéros, 1920-1921.

¹⁰ *Les Champs magnétiques*, poème à deux mains d'André Breton et Philippe Soupault, paraissent pour la première fois en 1919, dans les numéros 8 à 10 de la revue *Littérature*.

particulièrement sa revue *Perevoz Dada*¹¹. Par exemple, on peut lire, en couverture du premier numéro, qu'il s'agit d'un « organe officiel » (deux – f – au lieu d'un seul en russe), puis, en première page, après une petite liste de néologismes, le verbe conjugué « znaeš », « tu sais », à la fin duquel il manque un signe mou¹². Ainsi systématisée, au-delà même des frontières linguistiques, cette maltraitance de l'orthographe sonne comme un appel à une liberté totale d'écriture, à une abolition définitive de toutes les contraintes régissant la création littéraire. En cela, et même si, en définitive, sa poésie en français est objectivement moins réussie que celle de la plupart des dadaïstes, Charchoune a le mérite de ne faire aucun compromis lorsqu'il décide de suivre les dadaïstes dans leur entreprise de renouvellement, par la destruction, du langage poétique. En s'attaquant à l'orthographe, dernier bastion résistant aux assauts des pourfendeurs de la langue française, Charchoune fait figure de jusqu'aboutiste.

Si Charchoune va aussi loin dans la décomposition de la langue française, c'est justement parce qu'il n'est pas francophone et qu'il a, de fait, un rapport à cette langue tout autre que celui d'un Français, d'autant plus qu'il est, sinon influencé, du moins en possession de tout un bagage théorique et artistique lié à sa propre langue, le russe. À cet égard, il est indispensable d'évoquer les travaux d'artistes et théoriciens tels que Kručenyh et Zdanevič, que Charchoune connaissait, ne serait-ce que partiellement¹³, et qui, justement, vont dans le sens de ses expérimentations sur la langue française. Dans une conférence donnée à Paris quelques jours à peine après son arrivée, Il'ja Zdanevič propose de s'attaquer à tous les niveaux de la langue, y compris à l'orthographe, dans une entreprise de « démolition¹⁴ » plus radicale

¹¹ Notons d'ailleurs que cette revue porte le sous-titre français « Transbordeur Dada », écorché – sans doute volontairement – en « Trensbordeur dada » dans le deuxième numéro.

¹² Sergej Šaršun, *Perevoz dada*, n° 1, juin, 1922.

¹³ Ce n'est certes qu'en 1921, à Paris, que Charchoune fait la connaissance d'Il'ja Zdanevič. Par contre, d'après Marzaduri, il connaissait déjà « Larionov, Gončarova, Kručenyh », qu'il avait fréquentés à Moscou, en 1910 déjà (Voir Marzio Marzaduri, *Dada russo*, Bologna, Il cavaliere azzurro, 1984, p. 13).

¹⁴ « Le “sdvig” est la déformation, la démolition de la parole, volontaire ou involontaire, avec l'aide du déplacement d'une partie de la masse du mot dans un autre endroit. Le “sdvig” peut être étymologique, syntaxique, phonétique, morphologique, orthographique, etc. Si une phrase devient phrase à double sens, cela est un “sdvig”. Si la parole devient à double sens, cela est un “sdvig” ». Il'ja Zdanevič, « Les nouvelles Ecoles dans la poésie russe », Paris, 27 novembre 1921. Des extraits de cette

que celle des dadaïstes, et que Charchoune adopte de son côté. La particularité de cette entreprise russe repose dans l'idée d'une action de destruction « volontaire ou involontaire¹⁵ ». La possibilité d'une action « involontaire » sur la langue vient ainsi justifier les erreurs, les fautes de français commises par Charchoune, puisque, précisément, celles-ci deviennent productrices de sens. Elles permettent d'échapper à ce que Zdanevič appelle le « langage pratique », c'est-à-dire le langage commun, de tous les jours, à but communicatif, pour atteindre le « langage poétique », chargé de significations nouvelles, inattendues. Ainsi, l'absence de complexes, l'audace même dont fait preuve Charchoune dans son entreprise de destruction de la langue française, mais aussi les assises théoriques et pratiques que lui offre l'avant-garde russe, en font un cas exceptionnel. Volontairement ou involontairement, Charchoune fait exploser la langue française, qui, libérée de ses contraintes, déréglée et livrée au hasard, semble soudain parler d'elle-même.

« Foule immobile »

Dans *Foule immobile*, poème qui a été corrigé par Soupault avant d'être publié et qui ne présente donc pas les particularités jusqu'ici constatées, Charchoune semble cette fois proposer une mise en scène, un possible spectacle autour de la langue en tant qu'outil de communication. Sur la page de couverture, la mention « poème » inscrit d'emblée *Foule immobile* dans un des trois grands genres littéraires traditionnels, le genre lyrique, mais cette catégorisation est en quelque sorte reniée dès la première page, puisque la mention « poème » y est remplacée par la définition suivante : « Chanson populaire en 9 rounds chantée par le chœur à 25 voix dirigé par M. Leopardi¹⁶ ». De « poème », *Foule immobile* devient une « chanson populaire ». Ce sous-titre est, on le voit bien, d'inspiration si ce n'est proprement dadaïste, du moins profondément avant-gardiste, puisqu'il renvoie, d'une part, à un art « populaire » plutôt qu'élitaire, et, d'autre part, aux premières expérimentations de poésie orchestrale, c'est-à-dire à plusieurs « voix », réalisées tant par Hugo Ball et Tristan Tzara à l'époque du « Cabaret Voltaire », que par Kručenyh que Zdanevič en

conférence sont reproduits dans *Iliadz*, catalogue d'exposition au Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1978, p. 93

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Serge Charchoune, *Foule immobile*, Paris, 1921, non paginé.

Russie et à Tbilissi¹⁷. Quelle que soit l'origine de son inspiration, ce long sous-titre retire au texte à venir l'aura que la mention « poème » lui avait d'office insufflée¹⁸, pour au contraire rabaisser *Foule immobile* au rang de « chanson » et l'extraire ainsi du champ littéraire classique. Par ce transfert, ce passage du « poème » à la « chanson populaire », elle-même divisée en « rounds » plutôt qu'en couplets et refrains, Charchoune dénonce la hiérarchisation des genres, la catégorisation systématique à laquelle tout texte est soumis. Mais la dérision ne s'arrête pas là. *Foule immobile* est divisé en « rounds », qui tous comptent vingt-cinq phrases ou locutions, correspondant à vingt-cinq « voix » numérotées. Ainsi, alors que la lecture sur papier de ces phrases est forcément progressive, les indications de départ stipulant qu'il s'agit d'une chanson « chantée par le chœur à 25 voix » laissent ouverte la possibilité d'un chant à l'unisson, d'une prononciation simultanée des vingt-cinq phrases de chaque round. Ces phrases – que nous appellerons désormais « vers » pour plus de commodité, mais aussi parce que la mention « poème » n'a tout compte fait pas été supprimée – étant toutes différentes les unes des autres, autant par leur contenu que par leur longueur, une telle exécution serait sans doute cacophonique et le sens des mots se perdrait dans un bourdonnement sonore de multiples syllabes. En outre, ces nombreux vers (deux cent vingt-cinq en tout) sont globalement très indépendants les uns des autres, ne serait-ce que visuellement, puisque chaque vers occupe une ligne et que chaque retour à la ligne correspond à un nouveau vers, à une nouvelle voix. Ils sont également dépourvus de liens logiques ou de rapports de causalité, à tel point que des ébauches de questions, telles que « A-t-elle une âme¹⁹ » ou « Comment vous appelez-vous²⁰ »

¹⁷ Dans sa première conférence donnée à Paris en 1921, Zdanevič affirme être l'inventeur du « vers orchestral » et en donne la définition : « Le vers orchestral, créé par moi en 1913, continue le travail de la libération du langage poétique dans une nouvelle direction » ; « Nous appellons "poésie orchestrale" la poésie écrite pour quelques voix et possédant son thème particulier. Des voix tonnantes, sonnent en même temps, tantôt également (moment de chœur), tantôt différemment. Dans la poésie orchestrale, le langage poétique quitte brusquement le cadre individuel et se libère définitivement ». Ilj'a Zdanevič, « Les nouvelles Ecoles dans la poésie russe », *op. cit.*, p. 94.

¹⁸ Si, pour le francophone, le mot « poème » renvoie essentiellement au genre lyrique, il est également associé au genre épique pour le russophone qui, par homophonie, rapproche « poème » de « poéma » (« поэма »).

¹⁹ *Ibidem*, round II, voix 6. Ci-après, nous indiquerons le « round » en chiffres romains et la « voix » en chiffres arabes.

restent sans réponse, tandis qu'il semble impossible de retrouver la question à laquelle semble répondre un vers tel que « C'est ici même²¹ ». Ainsi, ces vingt-cinq voix prétendument chorales se succèdent indifféremment les unes par rapport aux autres. Dans les rares occasions où paraît s'esquisser un véritable échange (tel que compris en analyse du discours), l'ébauche de dialogue s'étend rarement au-delà de deux répliques et se clôt systématiquement sur la négative, le refus, l'incompréhension ou, au mieux, une boutade²². Présenté comme « poème », puis transformé en « chanson », *Foule immobile*, avec ses dialogues avortés, a donc également des airs de pièce dramatique, où les nombreux personnages, réduits à d'impersonnelles voix numérotées, réalisent l'impossibilité du dialogue, l'absence de communication.

Or, nous dit Charchoune, si l'incompréhension mutuelle semble inéluctable, peut-être ne résulte-t-elle pas tant de la fatalité que d'une manière particulière de procéder, d'aborder les relations humaines. En nommant « round » les divers couplets de cette chanson, les diverses scènes de cette pièce, l'auteur place en effet son récit sur un ring, le subordonnant à l'idée de combat, de lutte. Ces vingt-cinq voix ne communiquent pas, ne se répondent pas, elles s'expriment indépendamment les unes des autres, jouent à qui criera le plus fort, à qui se fera entendre. Cette lutte pour la parole et pour l'audience est aussi, croyons-nous, le combat mené par Charchoune pour faire entendre sa propre voix dans la multitude des voix dadaïstes. Tzara lui-même n'accordera qu'une minuscule place à la parution de *Foule immobile* dans la rubrique « informations » de sa revue *Le Cœur à Barbe*, sans la moindre appréciation²³. Un silence qui en dit long, lorsqu'on compare cette annonce à celles qui l'entourent ! Pour sa part, dans *Écrits sur l'art du XX^e siècle*, Soupault se souvient de Charchoune comme d'un homme « timide, dans [leur] ombre », qui « [les] suivait, sympathique mais effacé²⁴ ». Charchoune lui-même, lorsqu'il raconte, avec

²⁰ *Ibidem*, v, 1.

²¹ *Ibidem*, v, 25.

²² Ainsi, à « Est-ce vous monsieur » (vi, 22), la voix 23 répond par la dénégation : « Mais pas du tout » (vi, 23) ; aux vœux de « bonne année monsieur » de la voix 11 au septième round, la voix 12 répond par un sarcastique « Que le courant télégraphique vous secoue ».

²³ *Le Cœur à barbe*, numéro unique, Paris, 1922.

²⁴ Philippe Soupault, *Écrits sur l'art du XX^e siècle*, éd. établie et annotée par Serge Fauchereau, Paris, Cercle d'Art, 1994, p. 432.

une amertume certaine, ses souvenirs sur la période dadaïste, se représente toujours en retrait par rapport aux autres. Le paradigme de l'acte manqué est d'ailleurs symptomatique de ce témoignage : on répond au jeune Russe tantôt par « un silence gêné », tantôt « avec embarras », on lui suggère dans un murmure de quitter la scène, il essaie de vendre des livres d'émigrés, mais « sans succès²⁵ ». Charchoune se décrit lui-même comme un participant au dadaïsme, mais qui n'est pas forcément apprécié, ni totalement intégré dans le milieu qu'il fréquente. Il dira, entre parenthèses, qu'on ne le « tolérait que pour son aspect extérieur, son apparence²⁶ ». En publiant *Foule immobile* en 1921, Charchoune révèle autant sa lutte, partiellement vaine, pour le droit à la parole et le droit à une audience, que la dissolution de soi, voire la disparition de l'être, noyé dans la masse des autres voix.

Les textes français de Charchoune, peu nombreux mais hautement significatifs d'une période essentielle dans le parcours littéraire de cet auteur, témoigne d'une violence à double sens, puisqu'elle est d'abord active – c'est la violence faite à la langue – mais également subie. Profitant d'une piètre connaissance des règles et normes qui régissent la langue française, mais aussi d'un contexte littéraire favorisant les expérimentations artistiques, Charchoune fait violence à la langue, il la maltraite. Cette totale liberté que s'accorde l'écrivain confère une liberté équivalente à la langue elle-même qui, désenchaînée, hors des codes, se met à voler de ses propres ailes, à tel point que l'auteur ne semble plus maître de son texte. Restées dans les tiroirs de Tzara et de Picabia, ces expérimentations n'auront cependant aucun écho, si ce n'est, peut-être, dans *Foule immobile*, à travers l'évocation du combat de l'écrivain pour se faire entendre dans le brouhaha de multiples voix, mettant en évidence l'absence d'écoute et de communication, l'absence de réaction, en somme, d'une « foule immobile ». Cette indifférence du milieu francophone à la tentative d'un écrivain russe de se faire entendre constitue sans doute une des raisons en vertu desquelles Charchoune abandonna si rapidement son travail sur la langue française. La disparition du mouvement Dada et, avec lui, des possibilités linguistiques quasi illimitées qu'il offrait, y contribua également.

Université de Genève

²⁵ Sergej Šaršun, « Moe učastie vo francuzskom dadaističeskom dviženii », *op. cit.*, pp. 169, 170, 172 : « неловкое молчание », « смущенно », « безуспешно ».

²⁶ *Ibidem*, p. 170 : « меня терпели лишь "за внешность", обличье ».