



HAL
open science

Centres et marges. Les topiques urbaines de la mémoire en dialogue chez Andreï Platonov et Isroel Rabon

Cécile Rousselet

► **To cite this version:**

Cécile Rousselet. Centres et marges. Les topiques urbaines de la mémoire en dialogue chez Andreï Platonov et Isroel Rabon. Mémoires en jeu, 2017. hal-01519474

HAL Id: hal-01519474

<https://hal.science/hal-01519474>

Submitted on 7 May 2017

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.

Centres et marges. Les topiques urbaines de la mémoire en dialogue chez Andreï Platonov et Isroel Rabon.

Cécile Rousselet (Cerc / Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle / Eur'Orbem /
Université Paris IV – Sorbonne)

S'inscrire dans une position mémorielle au sein de villes marquées par les violences de masse est un acte paradoxal : parce que ces violences exigent nécessairement un effacement des traces, une mise en scène d'une invisibilité propre à lisser l'Histoire des lieux ; les reliques des régimes de terreur acquièrent un statut particulier. Leur absence même témoigne d'une violence, celle d'une politique programmée d'amnésie arrachant au réel une part de sa profondeur diachronique. Ceci est notamment pensable en milieu urbain, lieu de foisonnements de signes, qui, dans leur inscription ambiguë, se font questionnements. Les espaces urbains sont donc les lieux privilégiés d'une hétéroglossie mémorielle. La multiplication des signifiants dans le paysage urbain est métaphore même de la complexité de son statut de référent historique dans un univers d'effacement des traces. Chaque ville, mais également chaque quartier, en fonction de son histoire, des politiques mises en place dans le traitement des « restes », doivent être envisagés dans une démarque singulière. Car les traces historiques apparaissent, sans nul doute, comme des « restes » qu'il s'agit de prendre en charge, selon des logiques différentes : exhumations, transformations, incinérations ou expositions telles quelles, explicitations ou banalisations, restes cachés ou détruits, ou valorisés au sein de dispositifs mémoriels complexes.

Modernité et marges

La littérature romanesque, dont l'évolution au XX^e siècle est intimement liée à la modernité urbaine, est le lieu d'une véritable réflexion sur les « restes », cette qualité n'étant pas tant liée à l'inscription de ces « restes » dans un « après » de l'événement historique, d'un point de vue diachronique, mais à leur mise en marge, sur le plan synchronique, par des idéologies prônant la projection vers un avenir meilleur, dans une marche délibérée vers un futur proche ou lointain dans lequel ces marges n'auraient pas leur place. C'est en ce sens que le roman urbain face à ces problématiques prend le contre-pied des politiques, parfois totalitaires, d'aménagement du territoire et d'effacement des traces des violences, en multipliant, et ceci dans un mouvement conjoint aux violences de masses au XX^e siècle, les personnages de

marginiaux. Déjà, les flâneurs baudelairiens étaient, notamment pour Walter Benjamin, ces personnages qui, marqués par l'absurdité d'un tableau parisien lisse, invitaient à se projeter, de manière quasi synesthésique, dans un au-delà des signes évidents (Benjamin, 1996). Le XX^e siècle n'a certes pas découvert la richesse narrative que représentent les marginaux pour mieux décrire, voire dénoncer, le centre dont ils s'éloignent ; mais le contexte de modernité l'a sans doute complexifiée, et ceci pour de multiples raisons. Tout d'abord, dans le cadre soviétique, il semble qu'il y ait une surenchère dans la qualité marginale des personnages mis en scène. Les vagabonds, plus ou moins *topoi* des romans urbains — souvent populaires — occidentaux de la fin du siècle, se font par exemple, dans le roman russe, de plus en plus alcoolisés, la consommation du toxique augmentant avec le sentiment de désespoir que les personnages, à l'instar des populations qui leur servent de référent historique, éprouvent face au pouvoir politique auquel ils se heurtent. Ces personnages n'ont pas la même teneur dissidente chez Pouchkine ou Erofeïev (Erofeïev, 1975), mais attestent d'une idée majeure qui persiste dans la littérature russe dissidente : le monde décrit par l'idéologie doit être déconstruit, car foncièrement mensonger ; et échapper à la rationalisation de ce discours orthodoxe, notamment grâce aux toxiques, invite à percevoir les affects violents du pouvoir en place. Les marginaux, dans ce cadre, n'offrent plus un point de vue de meilleure qualité, comme dans les écrits qui s'organisent autour du mythe du Bon Sauvage, ils sont ici une absolue nécessité afin de ne pas sombrer dans un gouffre que, dans le même temps, les moments d'inconscience des alcoolisés métaphorisent.

Les marginaux se déplacent également très différemment. S'ils pouvaient, dans le roman occidental, et notamment français, mais aussi allemand, jusqu'au début du siècle, s'inscrire dans des déambulations permanentes certes, mais orientées autour des grands monuments qui circonscrivaient leur espace sur le plan symbolique — l'intérêt étant entre autres la mise en regard des bas-fonds et des lueurs d'or —, « lieux anthropologiques » décrits par Marc Augé ; la marge dans les romans soviétiques semble davantage sombrer dans les « non-lieux » (Augé, 1992), lieux de passages forçant à l'anonymat. Le contexte de la modernité, puis de la surmodernité, qui accompagne l'évolution du roman soviétique, insiste sur cette « non-existence » des marges, leur « non-existence » se refusant d'être une définition en négatif, par l'absence, et devenant par là une qualité même du vagabond. Le marginal est celui qui ne doit pas être, parce qu'il dérange, et c'est en cela qu'il deviendra le plus dissident, n'ayant plus d'attaches avec la pseudo-rationalité du pouvoir en place. Néanmoins, si l'on considère que ces marginaux peuvent être les mieux à même pour dire, dans le roman urbain soviétique, la complexité de la mise en espace des signes mémoriels, il est paradoxal de constater que c'est dans les « non-lieux » qu'ils évoluent le plus souvent, fuyant les lieux dans lesquels, traditionnellement, se joue l'Histoire. Il est nécessaire donc de repenser non seulement le statut des marginaux dans le roman urbain, mais également le chronotope (Bakhtine, 1987) de la mémoire. En effet, si les résidus mémoriels se font « restes », ils se logent dans les interstices, en tant que signes oubliés et rebutés. En ceci, le traitement de la mémoire urbaine dans les romans est indice d'une symbolisation métaphorique qui est, d'elle-même, critique : ce sont les personnages marginaux qui sont, au fur et à mesure du XX^e siècle, ceux qui disent l'Histoire, davantage que les grands hommes qui peuplent les « lieux anthropologiques », parce que les « restes » de l'Histoire, ceux qui ont été mis au rebut en cela que leur vérité dérangeait, ne peuvent être atteints que par les « restes » de la société, seuls à connaître les recoins des « non-lieux » qui les unissent.

Polyphonies urbaines

La littérature complexifie encore ce partage des lieux (et des discours qui y sont attachés) par la mise en place de stratégies narratives spécifiques. Il s'agit en effet de montrer non seulement qu'il existe un envers à toute chose, mais surtout l'envers au sein même de la chose. Le manifeste doit accueillir la marge potentielle qu'il porte en son creux, et le latent se dévoiler, en tant que marge refusée par le système dominant de signes urbains, assumant son statut de « reste ». C'est en ce sens qu'il est pertinent de penser le roman urbain, aux prises avec ces problématiques, par le prisme des analyses bakhtiniennes sur la polyphonie et le dialogisme. Les mécanismes littéraires polyphoniques que les auteurs mettent en place non seulement déterminent la présence de plusieurs discours en instance, mais également travaillent et mettent en jeu l'écart qui existe entre ces discours, le désignant et le questionnant dans le même temps. Le roman urbain en Russie et en Pologne dans le premier tiers du XX^e siècle est particulièrement intéressant à cet égard, puisqu'il s'inscrit dans un contexte marqué de plein fouet par la montée des totalitarismes et par la mise en place de discours autoritaires, certes de nature essentiellement différente en Union soviétique naissante et en Pologne, mais partageant des caractéristiques communes que la littérature dégage, et qui visent, dans une certaine mesure, à repousser les signes mémoriels trop violents dans des marges invisibles. C'est par la médiation de trois procédés qui introduisent la question du dialogisme dans leur formation que ces romans urbains questionnent la complexité des discours mémoriels et leur inscription dans l'espace de la ville : les mécanismes d'inquiétante étrangeté, l'apport d'une esthétique du grotesque, et les processus carnavalesques qui peuvent en être issus.

(Fig.1)

Parler d'inquiétante étrangeté, c'est inévitablement penser les inscriptions mémorielles dans la ville (dès lors devenant une forme de personnage) comme autant de représentations et d'affects qui seraient conscients, délivrés sous la forme de discours, ou refoulés. Les retours du refoulé, que Carole Matheron a mis en valeur dans la reconfiguration narrative de l'histoire chez plusieurs auteurs, dans son ouvrage *Les temps de la fin* (Matheron, 2006), correspondraient, dans ce sens, à des morceaux de mémoire qui, parce qu'ils sont trop douloureux, ou parce qu'ils contreviennent à la mise en place du discours idéologique dominant, sont refoulés, et deviennent des « restes » mis à la marge, si l'on suit la dimension topique de la théorie freudienne telle qu'elle se met en place au tournant des années 1920 (Freud, 2012). Le retour du refoulé serait le processus par lequel les marges s'invitent au centre et retournent, littéralement, l'ordre hiérarchique des discours, tout comme ce sont les figures marginales qui les portent qui deviennent les personnages principaux des romans, laissant les « lieux anthropologiques » et leurs grands hommes, qui font l'Histoire et le récit de l'Histoire, parfois comme des ombres. L'inquiétante étrangeté, dans ces romans, se glisse dans l'interstice, se loge dans l'écart qui existe entre la représentation attendue, celle portée par le discours habituel et familier (et souvent officiel) et la représentation qui apparaît dans le texte, portée par les personnages marginaux, étrangère et étrange, venant mettre à mal les fondements de nos certitudes. Le roman d'Isroel Rabon, *La rue* (1928) porte entre ses lignes tout le fourmillement de représentations inconscientes qui émergent dans les détours des rues de Łódź. Isroel Rabon (1900-1941) est un auteur juif polonais élevé dans un quartier ouvrier de Łódź. Il vécut brutalement l'invasion de la Pologne par les Allemands, forcé de fuir à Vilnius puis fusillé à Ponar. Sa prose hallucinée, parfois authentiquement romantique mais marquée par l'expressionnisme des années 1920, porte les stigmates d'une existence détruite par la guerre. L'itinéraire du héros de *La rue* est tout entier pris dans un choc entre

réminiscences des violences passées et descriptions étranges d'une ville contemporaine aux contours flous. Chaque élément semble frappé du sceau de l'étrangeté des retours d'un refoulé sanglant, le texte jouant sur les contrastes et les juxtapositions brutales. Femmes brunes consolatrices et maternelles, à l'instar de Clara, ou femmes blondes évanescentes et insaisissables dans leur beauté ; vie et mort, noir cendre et rouge sang : les habitants de Łódź sont comme déterminés par une marge envahissante, celle des récits que l'on souhaite oublier, mais qui réapparaissent, au détour de l'obscurité d'un cinéma ou du four d'un boulanger.

Je gis comme crucifié au fond de la cuve et j'examine la situation. Les boulangers pétrissent la pâte, lui donnent une forme et chaque forme est celle d'un homme. L'un est un soldat allemand, l'autre un soldat français, le troisième un bulgare, puis un chinois, un turc et d'autres et d'autres encore ! [...] Il poursuivit en me désignant : maintenant on va s'occuper de celui-ci. D'une main il me tira de la cuve, de l'autre il s'empara d'un morceau de pâte, me posa dessus et se mit en devoir de me mouler en forme de petit pain dont il parsema la surface de grains de cumin dorés, puis il m'enfourna à l'aide d'une longue pelle. Le feu s'empara de moi, me rôtit et me dora. Quand je fus prêt, le boulanger me tira du four, m'épousseta pour ôter la cendre, me tâta et m'examina. Avec un sourire il me porta jusqu'à la fenêtre et m'ordonna : vole ! [...] Mais je continuai mon vol, de plus en plus haut, me perdant dans les nuages. Je jouai et déjouai mes poursuivants jusqu'au moment où ils finirent par m'attraper. Ce fut la liesse dans le peuple tout entier. On coupa le pain et on mangea les morceaux ensanglantés du petit pain doré... (Rabon, 1992 : 66-67)

La question de l'inquiétante étrangeté interroge également un autre phénomène dans les romans : celui d'un naturalisme comme « en excès », que l'on pourrait qualifier d'expressionniste, mais qui relève davantage d'un « surplus », représentationnel et fantasmatique, que les textes prennent en charge. En ce sens, les mécanismes d'inquiétante étrangeté deviennent un procédé visant à offrir un support à ce « surplus » de sens, non élaboré psychiquement, si l'on suit la théorisation freudienne, et à lui donner une forme. Cet excès est le signe même de la complexité topologique des traces mémorielles dans la ville, les marges contaminant le centre dominant car en recherche de formalisation, en quête d'être discours.

C'est cet excès de naturalisme que l'on retrouve également dans l'œuvre d'Andreï Platonov (1899-1951). Andreï Platonov est un « compagnon de route », communiste mais se tenant à l'écart des canaux officiels de publication en raison de son attitude critique envers le gouvernement soviétique se mettant en place. Son lyrisme dissident épouse les utopies communistes tout en mettant profondément en question leur efficacité. Mais c'est également dans ce « surplus » de réalisme, donnant l'impression à son œuvre d'être fondue dans le minéral d'un cosmos violent, que réside sa force. Sans qu'il soit pertinent d'interroger cet « excès » comme les marques d'un inconscient qui émergerait à la surface du texte, celui-ci pose une question fondamentale : ce « trop-plein » s'inscrit inévitablement comme un « trop » qu'il ne serait pas possible d'enrayer dans les rouages de la machine soviétique, « restes » d'humanité et de filiation au passé, la marge que l'utopie oublie et qui la rattrape. C'est en ce sens que Platonov est un écrivain qui propose dans ses textes des mécanismes narratifs polyphoniques, parce qu'il permet, dans un excès de réel, à interroger l'écart même qui existe entre une réalité dictée par le pouvoir et celle qui émane d'un univers profondément humain.

Dynamiques grotesques

Mais l'excès de naturalisme est avant tout l'apanage du grotesque, mis en scène de manière particulièrement brillante dans le roman russe et polonais du début du XX^e siècle. Introduire

le grotesque, et surtout le poser comme « excès de naturalisme », n'est pas évident d'emblée : en effet, cette définition crée une filiation artistique entre le théâtre gogolien, les réflexions théoriques de Vsevolod Meyerhold et Constantin Stanislavski sur ses pièces, et les romans de Rabon et Platonov, filiation qui n'est pas forcément explicite. Pourtant, par le prisme du comparatisme, il est pertinent d'analyser ces trois romans au regard de la pensée de Meyerhold, comme la reprend Béatrice Picon-Vallin dans son article « Gogol', point de départ des recherches sur le grotesque au théâtre et au cinéma après la révolution russe, 1917-1932 » :

La nature double du grotesque peut être cela : le monde de l'inconscient qui prolonge, sous-tend, explique, démonte, discrédite celui de la vie réellement vécue, entre en lutte ouverte avec elle et, telle une charge de dynamite, fait tout sauter. Excès de naturalisme, disait-on. Peut-être vaut-il mieux dire : éléments de naturalisme exacerbé prenant leurs sources dans l'inconscient. (Picon-Vallin, 1980 : 346)

L'usage, pour Isroel Rabon, du grotesque, serait dès lors un prolongement, sur le versant de la « présence » — si l'on considère que l'errance hallucinée qu'il met en place dans son œuvre peut se lire comme une dialectique entre le présent et l'absent, le plein et le vide — des mécanismes d'inquiétante étrangeté dont il frappe ses ombres, grotesque angoissé, au sens de Wolfgang Kayser (Kayser, 1981). *La rue* est habitée par les figures grotesques, prostituées au maquillage outrancier, artistes de cirque aux habits bariolés et au corps pesant, etc. C'est en effet surtout par le corps que le grotesque se met en place dans les textes, celui-ci devenant la manifestation violente d'une force pulsionnelle que la rationalité idéologique et spirituelle ne peut endiguer. Mais c'est également par le jeu des contrastes que le grotesque est mis à jour : « Le grotesque ne se limite pas uniquement à ce qui est bas ou à ce qui est élevé. [...] Il associe les contraires, exacerbant consciemment les contradictions, et ne jouant que de sa seule originalité. » (Meyerhold, 1973, 198) Revalorisation du corps, parfois dans ses éruptions les plus manifestes, mise en scène des contrastes : le grotesque n'est pas ici qu'un effet littéraire au service d'une esthétique, il est aussi possibilité d'une réflexion sur les places allouées au discours, mais également aux traces disséminées dans l'espace urbain. Si, chez Platonov, dans *Moscou heureuse*, le personnage de Moscou quitte son statut de jeune femme éthérée, quasi transparente, et prend réellement chair au cours du roman lorsque celui-ci remet en question les fondements de l'efficacité soviétique de l'utopie communiste, et si l'auteur joue des contrastes, au sein de l'œuvre, entre l'univers transparent de verre d'un édifice bureaucratique utopique et la réalité de son héroïne aux membres déchiquetés, lorsqu'elle a un accident au cours de sa participation aux travaux de construction du métro moscovite, c'est parce que le grotesque qui habite ce personnage est autant de façons de montrer la violence de l'écart entre l'Histoire qui est fabriquée par le régime et la mémoire portée par les humains. L'itinéraire de l'héroïne ne consiste pas à quitter les marges et investir le centre pour inverser les hiérarchies discursives, mais à appartenir au centre (et même à être glorifiée en tant que centre, puisqu'elle est clairement présentée, au début du roman, comme une allégorie de la nouvelle Moscou soviétique), et se faire marge au sein même de ce centre — gangrène violente qui repousse voire anéantit les dernières reliques de pureté soviétique. Le grotesque, plus qu'un procédé polyphonique, est l'acte *quasi* performatif par lequel la dissidence devient efficiente. Ce ne sont plus les formes officielles de la représentation de l'Histoire qui sont étrangées par un retour du refoulé d'une mémoire autre, c'est véritablement la métaphore de la nature pourrie, corrompue, du discours tel qu'il est donné par le régime, un discours lisse qui néglige les traces mémorielles, les « restes » d'humanité, prise en compte du passé avec lequel l'utopie communiste a décidé de rompre, ces « restes » venant par le corps de Moscou reprendre leurs droits sur la scène politique.

Enfin, revenir à Mikhaïl Bakhtine et à sa vision du corps grotesque, offre une pertinence, si l'on réfléchit, par la littérature, à l'économie mémorielle en milieu urbain :

À la différence des canons modernes, le corps grotesque n'est pas démarqué du reste du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances [...]. (Bakhtine, 1982 : 35)

Ce que Bakhtine montre ici est la qualité essentiellement dynamique des figures grotesques. Le grotesque est en mouvement, comme également le sont les marges qui errent dans les « non-lieux » marqués par la question du transitoire. Ce que cet effet esthétique indique, dans les textes, est l'opposition entre une Histoire officielle sclérosée, ou du moins marquée par une relative immuabilité, et des processus mémoriels en mouvement qui viendraient la réinterroger en se glissant en son sein. Là encore, une analyse topologique du milieu urbain, en tant que lieu de circulation mémorielle, est centrale et pose une hypothèse : dans la ville, les lieux institués sont sans cesse remaniés, reconfigurés, par les dynamiques mémorielles qui ne peuvent venir que des marges, et qui participent à réinventer sans cesse la manière de dire l'Histoire. S'il est évident que la mémoire est un processus en mouvement, elle ne se construit que contre, dans les deux sens du terme, les espaces, plus ou moins institutionnels, dont la ville se dote.

Mouvement, le grotesque est enfin transgression, infraction dans le texte, souillure du corps, et peut tendre au carnivalesque bakhtinien. Dans *Moscou heureuse*, c'est sous l'effet de ce processus littéraire que les couloirs grandioses du métro moscovite deviennent, au fil du texte, un long boyau intestinal, l'excrément tenant lieu de pouvoir, l'abjecte humanité reprenant ses droits dans les profondeurs des souterrains moscovites. Mais le carnivalesque appelle un retour à l'ordre, et le grotesque ne saurait se penser comme état stable : il est lui-même transitoire, appelant un nouvel équilibre reposant sur une nouvelle hiérarchie. Les romans d'Isroel Rabon et d'Andreï Platonov n'aspirent sans doute pas à une économie mémorielle fondée sur l'omniprésence et l'institution des fantômes des violences passées. Les marges n'ont de sens que si elles circulent en marge, pour ainsi ouvrir les discours centraux à une interrogation permanente sur eux-mêmes.

(Fig.2)

L'espace du dialogue

Penser les dynamiques mémorielles en milieu urbain comme des processus transitoires invite à poser la « polyphonie urbaine », telle que certains sociologues l'ont décrite, comme un interstice, une brèche, au sein de laquelle le dialogue serait permanent. Vincent Jouve, dans sa *Poétique des valeurs* décrit la polyphonie comme un procédé par lequel « il y [aurait] éparpillement et contradiction entre différents jugements qui émanent de la même source », sans possibilité de ramener ces « points-valeurs » du texte à une seule et même orientation (Jouve, 2001 : 118). En ceci, il est impossible d'établir une topique précise des dynamiques mémorielles en espace urbain, puisqu'en faisant jouer centre(s) et marges les uns contre les autres, les processus polyphoniques participent à en effacer les limites. La question des limites est en effet centrale au XX^e siècle, et notamment dans le contexte des violences totalitaires : en effet, la définition d'un monde selon des valeurs-pôles, telles que vie-mort, libre-non libre, ou bien-mal est sapée par les phénomènes décrits. Luba Jurgenson, dans son

article « La représentation de la limite dans quelques récits de camps » (Jurgenson, 2006) va plus loin, indiquant que c'est même la distinction entre surface et profondeur qui est rendue inopérante par les violences de masse : il ne peut plus y avoir une vérité dite et une vérité dissimulée, il n'est possible que de penser une zone grise, celle de l'hétérodoxie du sens, dans laquelle les points de repères sont mouvants et s'entrechoquent dans des discours fondamentalement pluriels. Il est dès lors impensable de questionner l'économie mémorielle en milieu urbain autrement qu'en termes polyphoniques. L'intérêt ne réside plus tant dans la mise en forme des discours mémoriels, qui, dès lors qu'ils seront fixés, seront soumis à de nouveaux questionnements, que dans l'analyse des écarts qui se forment à la fois entre ces dynamiques mémorielles et en leur sein propre, cherchant dans leur mouvement à dire davantage un sens muable. En ce sens, les politiques mémorielles doivent se faire dans la mobilité, dynamique que nombre de musées ou monuments ont mise en place, par le biais de réflexions et de reflets comme au Musée juif de Berlin, mais qui relève d'un véritable paradoxe : en s'instituant comme lieu délimité, « lieu anthropologique », le processus mouvant ne peut que « mimer » le passage, sans réellement se poser comme « non-lieu », celui qui porterait sa propre réflexivité en son sein. Néanmoins, proposer, à l'inverse, une non-institutionnalisation des lieux de mémoire nierait la mission essentielle des politiques actuelles de fixer les pans d'Histoire qui ont été victimes des projets d'effacement inhérents à tout régime de terreur, et ne parviendrait pas non plus à signifier véritablement ce vide par la mise en scène de l'absence.

Andreï Platonov et Isroel Rabon ont pensé la ville comme le lieu d'un foisonnement qui pourrait à lui seul engendrer une réflexivité sur notre propre rapport au passé et aux dynamiques mémorielles qui se posent à nous ; c'est en définissant les contours d'une nouvelle économie mémorielle urbaine qu'il sera possible d'en signifier toute la complexité dialogique.

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, Marc, *Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, 150 p.
- Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, 496 p.
- Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982, 480 p.
- Benjamin, Walter, *Selected Writings: 1913-1926*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1996, 538 p.
- Erofeïev, Venedict Vassilievitch, *Moscou-sur-vodka*, trad. Annie Sabatier et Antoine Pingaud, Paris, Albin Michel, 1975, 205 p.
- Freud, Sigmund, « Le refoulement », in *Métapsychologie*, trad. Philippe Koeppl et Paul-Laurent Assoun, Paris, Flammarion, 2012, 325 p.
- Jouve, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 184 p.
- Jurgenson, Luba, « La représentation de la limite dans quelques récits de camps », *Vox Poetica*, 1^{er} décembre 2006. En ligne : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/jurgensonRL.html>. Consulté le 20 décembre 2016.
- Kayser, Wolfgang Johannes, *The grotesque in Art and Literature*, New York, Columbia University Press, 1981, 264 p.
- Ksiazenicer-Matheron, Carole, *Les temps de la fin : Roth, Singer, Boulgakov*, Paris, Honoré Champion, 2006, 328 p.
- Meyerhold, Vsevolod Èmilevich, *Écrits sur le théâtre*, Paris, La Cité, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, 360 p.
- Picon-Vallin, Béatrice, « Gogol', point de départ des recherches sur le grotesque au théâtre et au cinéma après la révolution russe, 1917-1932 », *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 21 / 3, 1980, p. 333-359.
- Platonov, Andreï Platonovitch, *Moscou heureuse*, trad. Anne Coldefy-Faucard, Paris, Robert Laffont, 1996, 188 p.
- Rabon, Isroel, *La rue*, trad. Rachel Ertel, Paris, Julliard, 1992, 243 p.

