

dans BAETENS Jan et VIART Dominique, Écritures contemporaines 2, États du roman contemporain, Paris-
baen, MINARD, 1999.

EUGÈNE SAVITZKAYA

À LA CROISÉE DES CHEMINS

par LAURENT DEMOULIN

premiers poèmes

En 1974, Eugène Savitzkaya publie dans la revue *Minuit* un poème en prose intitulé « *Un Attila* ». Il n'a pas vingt ans. Auparavant, il a déjà fait paraître trois plaquettes en Belgique et, deux ans plus tard, son premier recueil sort chez Seghers : *Mongolie, plaine sale*.

Les premiers textes de Savitzkaya sont des poèmes en prose écrits pour être lus à voix haute. Ils sont denses, organiques et difficiles. Je ne les qualifierais cependant pas d'hermétiques car ils refusent la clôture et leurs thèmes se prolongent, se répètent, se marient comme s'il s'agissait d'un seul et même chant venu du fond des âges. Rien de mallarméen, donc, dans ces poèmes vigoureux qui usent volontiers de l'impératif : s'il fallait leur chercher une paternité, on la trouverait sans doute dans le Rimbaud des *Illuminations*. Il y a quelque chose de violent, d'outrancier, de physique et d'épique dans cette poésie adolescente où la sexualité est omniprésente mais où ne se conçoit aucun accouplement. Si elle est réservée à des lecteurs enhardis et si elle est, en fait, le fruit d'un travail réfléchi, elle ne donne pas l'impression d'appartenir à la littérature intellectuelle, mais plutôt de produire une espèce d'hémorragie de l'imaginaire. Ces poèmes font jouer les sens contre le sens. Le sens, en effet, est

mis à mal, ainsi que la syntaxe traditionnelle, dans ces textes de jeunesse. Le taux de redondance y est quasiment nul : les compléments n'ont que très peu de sèmes en commun avec le verbe ou le nom auquel ils se rapportent. Les verbes transitifs ne rencontrent d'ailleurs pas toujours leur objet, les propositions subordonnées ne s'appuient pas nécessairement sur une principale, les articles et les prépositions disparaissent, les adjectifs deviennent des noms (le texte fourmille de *le chevalin* ou de *le placentaire*) et enfin, la phrase s'ouvre sans cesse sur des énumérations infinies, des inventaires, des appositions en incise juxtaposées à l'envi, s'éloignant du nom qui les a vus naître et se développant au point de perdre complètement le lecteur. « *Tranchant le cobra qui te gonfle la main, ta main corail doux, cœur capre pour le venimeux gris, cœur gris pour le bovin qui mâche, le mâche dans la chemise masculine, la laine protégeant toujours la pointe la plus longue, antenne morte.* » (M, 42).

La déconstruction à laquelle participent ces poèmes, ne se traduit cependant pas uniquement par l'agrammaticalité décrite ci-dessus. On rencontre déjà dans ces textes inauguraux une figure de sens que Savitzkaya exploitera très souvent par la suite : la correspondance. Un être est toujours à la fois lui-même et un autre. Une chose est toujours elle-même et autre chose. Il ne s'agit pas de métaphore, il n'y a pas de métaphore chez Savitzkaya et s'il écrit par exemple : « *Tabacchino fut un enfant. Tabacchino fut un loir. Tabacchino fut un chien, un oiseau, un écureuil, un amandier, un être vivant* »¹, il faut le prendre au pied de la lettre. Car, dans le monde de Savitzkaya, rien n'a d'identité fixe, le gazeux se mêle au solide, l'humain à l'animal et la mort appelle la résurrection : « [...] *aucun état n'est satisfaisant en soi. Être un ange ou un singe ne résulte que d'un choix temporaire, intenable à longue échéance* » (JB, 22), écrira-t-il en 1994. C'est entre le masculin et le féminin que cette indétermination joue le plus grand rôle et l'œuvre regorge de « frère féminin », de « garçon débora » et de narrateurs changeant de sexe. Le titre d'un des premiers poèmes de Savitzkaya est emblématique à cet égard, puisqu'il met au féminin le mot *masculin* : « *Masculines* » (1974).

Dans ces premiers poèmes, on l'aura compris, le sens ne nous est pas donné, mais, évidemment, il y a tout du même du sens qui apparaît à travers les obsessions isotopiques du texte. Une cohérence particulière naît de l'incohérence même. Et cette cohérence tient au monde de la petite enfance. Tout l'univers de Savitzkaya est là, son travail d'écrivain consiste en un effort inouï pour donner la parole à l'enfant. Les premiers textes semblent même s'originer dans un ventre maternel : la mère est évoquée sans cesse, et elle porte cent noms différents (l'identité, là aussi, est plurielle) : *maman*, *mamman*, *mamme*, *mammine*, *mammoque*, *mamère*, *mamiche*, *mammissa*, *mammique*, *mamorte*... On l'appelle sans cesse, mais elle semble faire défaut, elle est souvent effrayante (le mot *maman* appelle plus d'une fois le mot *mammouth*), elle mord, elle est morte, les œufs sont ovipares et le lait, liquide omniprésent dans toute l'œuvre, est parfois brûlant. La perte du cordon suscite l'effroi, mais le besoin se fait quelquefois sentir de le couper.

L'enfance selon Savitzkaya n'a rien de mièvre : elle est terrible et pourtant sans gravité. Tout y est permis, tout y est possible. Ainsi se fonde la cohérence du texte : l'absence de fixité du sujet trouve là sa justification. La sexualité polymorphe qui ne mène à aucun accouplement s'explique aisément. La violence, l'imaginaire débridé, la possibilité de devenir autre et l'amoralité correspondent aux jeux enfantins, ainsi que la permanence de la mort, qui se répète et qui semble sans conséquence. Le corps, enfin, est sans cesse morcelé — comme celui de l'enfant arraché à la mère².

passage au roman

En 1980, Savitzkaya publie chez Christian Bourgois un recueil de poèmes en prose obéissant aux mêmes lois que ces textes de jeunesse³ ; mais trois ans auparavant, il avait publié aux Éditions de Minuit son premier roman, *Mentir*, un livre pur et touchant, d'une beauté évidente. La langue est devenue plus claire et plus dépouillée. La déconstruction ne s'attaque plus aux phrases mais

aux paragraphes : les phrases sont claires, mais elles se contredisent entre elles.

Le thème de ce roman est à nouveau l'enfance et le rapport à la mère. C'est un enfant, ou un jeune adolescent, qui parle et qui essaye de dire la mère, de la fixer dans les mots. Tentative vaine, bien sûr, car l'image maternelle est floue : on se souvient d'une photo à moitié effacée, est-ce maman que l'on voit derrière la fenêtre ? De plus, la mère est menacée, elle doit partir on ne sait pour où, elle est salie aussi, elle marche sur des fruits pourris, sa robe est maculée de plâtras. Des correspondances s'établissent entre la mère et les félins dont elle rêve, et puis entre la mère et l'enfant.

Dans ce premier roman, Savitzkaya utilise avec brio une technique proche de celle du Nouveau Roman pour mettre en valeur une thématique qui lui appartient en propre : la présence d'une mère qui manque.

Son deuxième roman, *Un Jeune homme trop gros* (1978), marque une pause dans son œuvre (nous y reviendrons) qui, via *La Traversée de l'Afrique* (1979), roman de la révolte de l'enfance et de l'échec de cette révolte symbolisée par un voyage qui n'aura jamais lieu, aboutit au premier vrai chef-d'œuvre de Savitzkaya : *La Disparition de maman* (1982).

La Disparition de maman est un texte d'une densité extrême, c'est une espèce de roman total, beaucoup plus personnel que *Mentir*, une première synthèse de l'œuvre. C'est aussi le roman le plus dur, le plus difficile et le plus déconstruit de l'auteur.

Le récit était perpétuellement remis à plus tard dans *La Traversée de l'Afrique* et dans *Mentir*, ici, il ne se laisse même pas deviner. La structure du texte est complètement éclatée, régie uniquement par des obsessions récurrentes. À chaque page, la réalité se voit contaminée par l'imaginaire : il suffit que la petite sœur du narrateur dessine un serpent pour que ce serpent prenne vie et qu'elle le tue (D, 8). D'incessantes hallucinations parcourent le texte : rat dans la tête (26), cadavre se transformant en poupée, puis en mouton, puis en cygne que l'on finit par tuer (31), robes faites de feuilles, de fruits, d'acanthes, de pamplemousses etc. (15).

Les phrases respectent plus ou moins la grammaire mais chacune d'elle a un centre d'intérêt différent. Savitzkaya multiplie les énumérations, varie les personnes, *je, tu, il*, et les sexes, redouble ses attaques à l'intégrité du sujet. Il passe d'un futur héroïque au passé et du passé au présent. Dès qu'un récit semble émerger de ce magma, il le rompt au moyen de sortes d'anacoluthes narratologiques (un personnage monte au grenier après l'incendie, il jette un œil chez les voisins et le texte l'oublie pour ne plus s'intéresser qu'à cette maison voisine (28)). Les correspondances sont légions et les êtres s'enchevêtrent : « *Ainsi, on aurait pu voir, par l'orifice, Marie dans la bouche de François, François dans le ventre de Dominique, Lili en Lulu, Fu dans Tu et le Gourmand dans leur cul à tous.* » (58).

Il s'agit donc d'un roman que l'on pourrait qualifier de « surréaliste », tant ce qui est écrit est lié à l'imaginaire et non au réel. *Roman surréaliste* : ces deux termes semblent *a priori* inconciliables, d'autant que chacun d'eux voit souvent son sens varier. Savitzkaya n'a d'ailleurs aucun point commun avec le ludisme d'un Prévert ou d'un Benjamin Péret, ni avec le lyrisme retrouvé d'un Éluard ou d'un Aragon. Le monde qu'il décrit, tout halluciné qu'il soit, ne ressemble en rien à ceux de Michaux, car il les bâtit au moyen de quelques éléments familiers qui se mêlent sans fin dans un désordre fabuleux, tandis que Michaux nous dépayse totalement — mais avec mesure et précision. Cependant, peut-être retrouve-t-on chez Savitzkaya un certain ton, à la fois mythique et imaginaire, que n'auraient certainement pas décrié les disciples de Breton. En effet, dans *La Disparition de maman*, les événements les plus insensés ont l'air d'aller de soi, le neuf est présenté comme toujours déjà connu. Savitzkaya emploie systématiquement l'article défini là où on attendrait l'indéfini : « *On lui donna la chambre voisine de celle du tigre* » (D, 135), lit-on alors que l'on a jamais entendu parler de cette chambre, ni même du tigre. Ce procédé donne au texte un caractère épique, voire mythique, ce tigre devient légendaire du fait qu'il ne soit pas nécessaire de le présenter⁴.

Dans ce roman, c'est à nouveau un enfant qui parle et qui nous

livre tel quel son univers merveilleux et terrible. Le père est mort, le monde adulte nous menace (« *Lorsqu'ils seront grands, ils partiront à la guerre* » (D, 33)) et la mère ne répond pas (« [...] *où est maman maintenant, viens.* » (45)).

De l'aveu même de l'auteur, *La Disparition de maman* est donc un roman central⁵. Après viendront *Les Morts sentent bon* (1984), une épopée fantasmagorique, *Bufo Bufo Bufo* (1986), un recueil de poèmes assez noirs, *Capolican* (1987), l'histoire d'un enfant qui se fabrique lui-même des frères et des sœurs, *Sang de chien* (1989), un roman intermédiaire (nous y reviendrons) et puis *La Folie originelle* (1991), une pièce de théâtre centrée sur un cataclysme qui a eu ou qui va avoir lieu⁶. Savitzkaya a bâti un univers romanesque dense et original fondé sur l'enfance. Ses livres n'ont plus besoin de lui, il peut passer à autre chose.

inspiration nouvelle

Dès qu'il paraît, *Marin mon cœur* (1992) est ressenti par ses lecteurs comme un tournant dans l'œuvre de Savitzkaya. Le livre fait beaucoup parler de lui en Belgique, il reçoit en 1993 le prix Point de mire dont le jury est constitué de lecteurs anonymes, et, à l'occasion de la « Fureur de lire », il est publié intégralement dans un grand quotidien national. En France, le roman ne passe pas non plus inaperçu et *Libération* lui consacre deux pages pleines le 2 avril 1992. Savitzkaya, qui pouvait compter jusque-là sur un lectorat de deux mille personnes, verra *Marin mon cœur* se vendre à dix mille exemplaires. Il ne s'agit ni d'une mode ni d'une reconnaissance tardive. Ou plutôt, si reconnaissance tardive il y a, ce n'est pas par hasard qu'elle ait eu lieu à ce moment-là. Savitzkaya a délibérément écrit un roman non pas commercial, loin de là (il n'y raconte aucune histoire), mais plus clair et plus lisible afin de toucher un plus grand nombre de personnes. Il est mû par le besoin de transmettre un message et de se trouver une raison sociale⁷.

Marin mon cœur est donc beaucoup plus facile d'accès que les romans précédents. L'imaginaire y joue un rôle moins important

et la déconstruction n'est plus le maître mot stylistique. La réalité y reprend ses droits. Mais pas pour autant le réalisme, car ce qui est décrit ici, pour être connu de tous, n'en suscite pas moins un regard neuf et déroutant. Nous sommes passés d'un roman qui racontait l'inouï comme si c'était normal à un autre qui décrit le banal avec des mots inouïs.

La rupture avec ce qui précède n'est cependant pas totale. Et ce, pour trois raisons. D'abord, parce que deux romans, *Un Jeune homme trop gros* et *Sang de chien*, avaient déjà quelque peu exploré cette voie. Ensuite, parce que le thème central reste le même : l'enfance. Mais le point de vue a changé : Savitzkaya est devenu père et le Marin dont il parle n'est autre que son fils. Nous n'avons plus directement accès au désordre imaginaire de l'enfant, une distance s'est introduite entre ce monde et nous, générant un style épuré et clair. L'angle de vue n'est cependant pas celui du père traditionnel : l'adulte n'est qu'un observateur attentif, il s'efforce, en vain, de retrouver l'absolue virginité phénoménologique de l'enfant. Par exemple, Savitzkaya décrit son fils qui bave, il ne s'en plaint pas, comme le font tous les parents du monde, et écrit : « *Il faut sans cesse tout humecter.* » (MC, 18). Cette phrase, qui a la forme d'une loi, ne correspond pas à ce que ressent l'enfant perdu dans l'entropie totale, mais à la projection de l'adulte qui essaie de comprendre le chaos organique de l'enfant et qui procède à un raisonnement anthropocentriste (le nourrisson est un autre, comme l'animal). Enfin, le troisième lien entre *Marin mon cœur* et la production précédente tient dans le fait qu'en parlant de son fils, l'auteur nous parle indirectement de ses livres. Henri Scepi remarque très justement que *Marin mon cœur* est un « *art poétique par lequel l'écrivain ressaisit en un faisceau épuré les composantes essentielles de sa création et peut-être aussi les motivations secrètes qui la hantent* »⁸. Ce qui était implicite devient explicite. Ainsi, Marin aime les répétitions (76), il mélange les lieux et les concilie (56), pour lui, « *rien n'a de place ni de forme définitive sur la terre* » (71) et un « *beau désordre vaut mieux qu'une inerte ordonnance* »... toutes remarques qui pourraient se rapporter au Savitz-

kaya qui a écrit *La Disparition de maman*. Dans le même ordre d'idées, certaines figures employées dans les textes plus anciens sont reprises ici dans un contexte significatif et perdent de leur opacité. Les correspondances ne sont plus surréalistes : si Marin devient un loup, un ours, un koala (85), c'est parce qu'il joue. Son corps au lit se transforme en poisson : le lecteur comprend vite qu'il s'agit d'une impression née de la fièvre (63).

Marin mon cœur n'est pas un roman traditionnel, il n'est porté par aucun récit, il est fragmenté et il ne correspond pas du tout à une description conventionnelle de la vie d'un enfant : les grandes étapes (le premier pas, le premier mot, la naissance de la petite sœur) sont passées sous silence au profit de détails en apparence plus anodins. Il n'en demeure pas moins que ce roman, nous l'avons dit, est beaucoup plus accessible que *La Disparition de maman*, par exemple.

Ce tournant dans l'œuvre n'est toutefois pas irréversible. Il n'est peut-être lié qu'au roman. Car en 1994, Savitzkaya publie dans une collection qui associe peintres et écrivains un livre où son texte côtoie les tableaux de Jérôme Bosch, son style y obéit à la première manière et son imaginaire est à la hauteur de celui du peintre flamand. La même année sort cependant *En vie*, un roman qui s'inscrit dans la continuité directe de *Marin mon cœur*.

Marin mon cœur traduisait un état privilégié, un moment de grâce et de sérénité : la violence jouissive de l'enfance s'était calmée. *En vie* respire lui aussi la paix, mais une certaine gravité s'y insinue : le temps qui passe se fait sentir, comme si en devenant père, l'écrivain devenait mortel : « *On a cessé paraît-il d'être un enfant et il faut donc se préparer à la propreté des vieillards [...] Il n'y a pas d'état intermédiaire.* » (E, 18). Le roman fait l'inventaire des activités quotidiennes et ménagères pour les mesurer à l'aune du temps qui passe : certaines semblent accélérer son cours, d'autres au contraire, le ralentir. Mais Savitzkaya ne voit dans ces pages nulle trace d'angoisse. Pour lui, la mort n'a rien de dramatique et son roman défend une philosophie poétique de la vie. La moindre besogne est intéressante pourvu qu'on sache la regarder : voilà le message de Savitzkaya en 1994.

L'œuvre de Savitzkaya peut donc légitimement être divisée en deux parties. La première est surréaliste, déconstruite et difficile. La seconde, descriptive et claire. La première donne directement la parole à l'enfant, la seconde parle de l'enfant avec distance. Il est symptomatique que les uns soient presque tous écrits à la première personne (le narrateur étant alors un enfant), les autres, soit à la troisième (si l'on parle d'un enfant), soit à la première (si le narrateur est un adulte). Tout porte à croire que le choix de l'énonciation engendre le texte. En effet, il suffit que, pendant une page, le Je soit un adulte pour que le style s'éclaire quelques instants, et ce, dans le roman le plus déconstruit de Savitzkaya, *La Disparition de maman* (D, 108)⁹.

Si *Marin mon cœur* marque un tournant, il ne s'agit ni d'un revirement à la Sollers ni même d'une rupture brutale comme il en existe chez Mathieu Lindon. D'une certaine façon, on pourrait presque dire que Savitzkaya oscille entre deux façons, à l'instar, par exemple, d'Hervé Guibert. Dès 1978, *Un Jeune homme trop gros* installe une distance, ironique celle-là, entre l'enfant décrit (à la troisième personne) et le lecteur. Cet enfant n'est autre qu'Elvis Presley, qui, malgré son âge et son succès, ne deviendra jamais un adulte. Si sa danse est sexuée, sa vie ne l'est pas et ses chants s'adressent à sa mère. L'ironie, que l'on devine dans le titre, disparaît assez vite et le ton devient poétique — tout en restant clair et lisible. La narration est au futur et s'interrompt de place en place au profit de descriptions de photos, mais, néanmoins, le lecteur s'y retrouve et une chronologie se dégage entre la naissance et la mort du chanteur. *Sang de chien*, en 1989, pour la première fois, donne la parole à un adulte, qui, de plus, est un écrivain. Mais, cet adulte est toujours le fils, il se compare à sa mère et à son père. La fin de l'enfance est ressentie comme une menace : « *Je suis très inquiet du tour que les événements ont pris depuis que j'ai été dépuçolé.* » (JH, 13). Le style de ce roman de l'âge intermédiaire hésite entre les deux manières et passe de l'une à l'autre, du délire imaginaire à

la description précise. Le choix d'une écriture est donc bel et bien conditionné par le contenu du texte et par le narrateur qu'il met en scène.

un homme de son temps

La plupart des commentateurs de Savitzkaya procèdent à des analyses internes. Ils insistent sur l'unité de son œuvre et en font un auteur à part, sans racine ou presque, original, incomparable et solipsiste. Mathieu Lindon, dans la préface de la réédition de *Mongolie, plaine sale*, va jusqu'à se poser la question de l'anachronisme de Savitzkaya (« Préface » ; M, 8).

Ce n'est pas sans raison que la contemporanéité de Savitzkaya pose problème : l'auteur est à cheval sur deux époques.

parenthèse historique

Au cours des années Quatre-vingt, trois discours différents se sont tus au même moment : un discours né au temps des Lumières, un autre datant de 1848, un troisième venu également du milieu du XIX^e siècle. Il s'agit du mythe de l'émancipation et du progrès qui s'est renouvelé sans cesse jusqu'en 1968 ; des débats nés de l'opposition communisme/capitalisme ; du mouvement des avant-gardes artistiques. Ces trois discours sont liés et ce n'est pas un hasard s'ils tarissent en même temps — et pourtant ils sont distincts. Malheureusement, ils portent tous le même nom : modernité.

La modernité qui nous intéresse au premier chef concerne évidemment les avant-gardes et il faudrait un trop long détour pour montrer que les deux autres ne sont pas totalement étrangères à notre sujet.

Disons donc que la modernité en art tend à disparaître : elle se manifeste encore, mais elle n'est plus seule à régner dans l'univers de la création véritable. Qu'importe le nom que pourrait porter ce qui suit la modernité. Le mot *postmodernité* n'est pas des mieux choisis, mais il n'y en a pas d'autres. Aucun écri-

vain ne semble s'y reconnaître et il est symptomatique qu'une génération entière s'interdit à elle-même (et se voit interdire) le droit à la nomination.

Que peut être la postmodernité littéraire ? Il est très difficile de répondre à cette question, car, comme le souligne ici Sémir Badir en fin de volume, elle n'en est qu'à ses premiers pas et nous ne pouvons nous attacher qu'à quelques indices. Souvent, elle est confondue avec la réaction antimoderniste. C'est pourtant un double contresens. D'abord, parce que, simplement, la réaction antimoderniste ne date pas d'hier et que la majorité des écrivains et des critiques¹⁰ ont toujours été conformistes : il en va toujours de même aujourd'hui. Ensuite, parce que, loin de critiquer les modernes, le postmoderne vit sur l'impression subjective du triomphe de la modernité. Les avant-gardes ont gagné, la révolution est finie, on peut ranger les armes. Rimbaud a fait oublier Albert Samain. Beckett et Simon ont obtenu le Prix Nobel. La cause est entendue. Il n'y a donc plus besoin d'être partisan ni de former des écoles. Le succès est même tellement total que les moyens d'aller plus loin dans la même logique semblent faire défaut : les derniers maîtres sont indépassables dans leur genre.

À cette première conviction, s'ajoute une seconde : la perte de foi dans le progrès en art. Cela ne signifie pas que les valeurs disparaissent, mais qu'il est vain de comparer les mérites d'auteurs d'époques différentes. Les écrivains modernes nous semblent plus riches, plus intéressants, plus bouleversants que leurs contemporains qui défendaient de tristes principes académiques. Mais en quoi seraient-ils supérieurs aux classiques ou aux romantiques ? Dire que Jude Stéfan ou Breton seraient meilleurs ou moins bons que Baudelaire, Hugo ou Louise Labé n'a pas de sens.

Il ne s'agit là que de positions subjectives et peut-être les post-modernes se trompent-ils (il y aurait un progrès, il y aurait moyen d'écrire des romans plus déconstruits que ceux du Nouveau Roman, de Beckett ou de Blanchot), mais peu importe : ces positions existent et elles ne sont pas sans conséquences.

Le moderne se définit par *opposition*, dans le sens agressif du terme, opposition à l'art commercial, académique et classique, opposition aux critères préétablis du grand public et enfin, opposition aux modernes de la génération précédente¹¹. Le postmoderne, quant à lui, se définit de façon positive, hétéroclite et nuancée. Il n'est plus partisan. Ces deux manières de se situer dans le champ littéraire entraînent des esthétiques différentes. La culture de l'opposition pousse le moderne à croire au progrès, à rechercher l'originalité à tout prix pour se démarquer de ses prédécesseurs (et parfois à recourir à la provocation), à multiplier les expériences, à s'interdire les procédés les plus reçus, à mettre en valeur la forme (puisque le public ne regarde que le fond), à poursuivre l'essence de l'art (qui débouche sur sa négation, sur le vertige du vide), à répondre à un besoin toujours plus vif d'intensité et, enfin, à théoriser tout cela — pour être tout de même compris.

La position du postmoderne lui laisse beaucoup plus de liberté et elle se traduit par une espèce de synthèse dialectique entre la modernité et le classicisme. Plus d'interdits. Tenir compte des acquis modernes sans tenter l'impossible surenchère. Ainsi, de nombreuses expériences modernes sont reprises dans un contexte significatif (elles ne valent plus pour elles-mêmes). Que la forme soit essentielle relève à présent d'une évidence, elle ne donne plus lieu à des démonstrations extraordinaires. L'originalité s'accommode de la citation, voire de l'imitation. L'intensité est détournée, les événements les plus violents sont souvent mis entre parenthèses au profit de détails. La théorie n'est plus aussi nécessaire. Quant à la recherche de l'essence de l'art, elle donne lieu à une remise en cause des conventions romanesques plus ludiques que dogmatiques : le roman traditionnel cherche à masquer ses conventions en les rendant soi-disant naturelles, il se veut miroir et il fonctionne comme si l'on n'avait besoin de rien savoir sur la littérature pour comprendre ce qui est dit d'un référent extérieur à elle ; le roman moderne bannit certaines conventions et affiche celles qu'il conserve, il montre son propre fonctionnement de façon autotélique ; le roman postmoderne

s'appuie sur un extérieur, comme le traditionnel, mais un extérieur déjà littéraire, il ne reconduit donc pas l'illusion réaliste (tout est littérature) et pourtant il ne tient pas à dérouter le lecteur coûte que coûte.

à la croisée des chemins

Savitzkaya a été quelque peu mêlé à la mouvance avant-gardiste, au début de sa carrière. Il a participé à des revues comme *TXT* ou *Tel quel*, par exemple. Sa façon de se positionner aujourd'hui est plutôt celle d'un postmoderne. En ce qui concerne le roman¹², il se réfère essentiellement à Beckett et à Guyotat, mais, par ailleurs, il n'éprouve aucunement le besoin d'être « pour » ou « contre » le Nouveau Roman : son opinion est nuancée. De Robbe-Grillet, par exemple, il a aimé *Djinn*, les autres livres l'ont ennuyé. Par rapport aux écrivains que je qualifierais de « postmodernes », il ne réagit pas non plus en partisan : il aime Hervé Guibert, Mathieu Lindon, Éric Chevillard, mais n'arrive pas à lire Toussaint et trouve Echenoz superficiel...

Né en 1955, Savitzkaya a le même âge que la plupart des auteurs postmodernes publiés comme lui aux Éditions de Minuit. Mais, en tant qu'écrivain, il est presque d'une génération antérieure, puisqu'il a publié ses premiers textes en 1972, à une époque où la modernité régnait encore sans partage.

D'un point de vue sociologique, Savitzkaya semble donc bien être à la croisée des chemins. Cette constatation n'aurait pas grand intérêt si le même partage ne se retrouvait dans son œuvre. Or, justement, la première façon, celle qui va de *Mongolie, plaine sale* à *La Folie originelle* en passant par *La Disparition de maman*, correspond pleinement à une esthétique moderne et le seconde, celle de *Marin mon cœur*, pourrait servir de modèle à la postmodernité naissante. Il est clair, en effet, que la déconstruction moderne, le primat de la forme occultant le fond, la révolte formelle contre toute convention, la recherche de l'intensité, caractérisent la première manière. Quant à la seconde, elle reprend en les rendant significatifs les procédés de la première.

Littéraire, originale, elle ne se replie plus sur elle-même. Une certaine clarté classique présente ses flancs à des ruptures modernes et l'auteur se plaît à mettre entre parenthèses les événements les plus intenses (dans le parcours de Marin comme dans celui d'Elvis).

Si l'on considère *Marin mon cœur* comme son premier roman postmoderne, Savitzkaya a pris le train en marche. Mais si l'on songe que *Un Jeune homme trop gros* date de 1978 et préfigure certains romans d'aujourd'hui, il est un précurseur. C'est donc en même temps que Savitzkaya est le dernier moderne et le premier postmoderne, comme Baudelaire clôt le Romantisme en ouvrant la modernité.

le fils devient père

Savitzkaya à la croisée des chemins de la modernité et de la postmodernité. D'accord, me direz-vous, mais quel est l'intérêt d'une telle hypothèse ?

Il est troublant de constater que toute la modernité est portée par une double révolte. Révolte contre le père et à travers lui, contre l'autorité phallophore. Révolte contre la mère et à travers elle, contre la langue maternelle. L'écrivain moderne est le fils. C'est Rimbaud et le mythe de l'éternel adolescent. C'est Baudelaire contre le général Aupick. Artaud le fou insoumis. Breton l'anticonformiste. Bataille et le scandaleux *Ma mère*. « Aujourd'hui, maman est morte » de Camus. « *Il n'y a pas de bon père* » de Sartre¹³. C'est Beckett qui cherche le cadavre de sa mère dans *Molloy*¹⁴. Duras qui déclare à la télévision que seule l'écriture est plus forte que la mère. C'est, plus près de nous, *Une Phrase pour ma mère* de Prigent. C'est enfin, le Savitzkaya de *La Disparition de maman* qui donne la parole à la violence, au désordre, à la révolte de l'enfant qui refuse de grandir.

Les postmodernes, et ceux qui s'en rapprochent, semblent pâtir de cette remise en cause du père et de la loi, de la mère et de la langue. Ils sont perdus et la psychose n'est pas loin. Face à ce désarroi intérieur, on rencontre deux attitudes. La première

consiste à parler encore en tant que fils. Mais ce fils ne s'oppose plus ni à l'amour écrasant de la mère ni à l'autorité paternelle. Au contraire, la mort du père est un drame et ce drame est à l'origine de l'écriture. C'est Jean Rouaud dans *Des hommes illustres* et Pierre Michon dans *Vies minuscules* (notez à quel point ces titres se répondent), ou encore Emmanuel Carrère dans *La Classe de neige* (le fils y tue accidentellement son père). La disparition du père adoptif bouleverse le héros de *Champion du monde* de Mathieu Lindon. Et dans *En famille*, Marie N'Diaye campe une jeune fille qui rêve d'être enfin acceptée par le clan familial. La seconde attitude est beaucoup plus originale : le fils y devient père et la paternité, loin d'aller de soi, s'avère problématique. C'est Jean-Philippe Toussaint dans *La Réticence* qui se promène en compagnie de son bébé et qui éprouve quelques difficultés à communiquer avec lui. Et c'est Eugène Savitzkaya qui, dans *Marin mon cœur*, réinvente avec bonheur une paternité en dehors du mythe autoritaire.

Certains lecteurs du premier Savitzkaya, qui se flattaient d'apprécier ses livres difficiles, se sont plaints de sa seconde façon. Ils ont tort. Les deux façons obéissent à la même nécessité. La postmodernité émerge alors que les enfants des soixante-huitards essaient de devenir adultes. Les fils des fils qui ont craché sur les pères deviennent pères eux-mêmes. Ils doivent incarner l'autorité aveugle qu'on leur a appris à mépriser. Ce n'est pas simple. Heureusement, certains écrivains sont sensibles aux problèmes de leur temps, les exposent et les transcendent.

ÉDITIONS UTILISÉES

Eugène SAVITZKAYA

- D *La Disparition de maman*. Paris, Minuit, 1982.
 E *En vie*. Paris, Minuit, 1995.
 JB *Jérôme Bosch*. Charenton, Flohic Édition, « Musées secrets », 1994.
 JH *Un Jeune homme trop gros*. Paris, Minuit, 1978.
 M *Mongolie, plaine sale, L'Empire et Rue obscure*. Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1993.
 MC *Marin mon cœur*. Paris, Minuit, 1992.

1. E. SAVITZKAYA, « À la mémoire de Tabacchino », supplément au *Mensuel du cirque divers* [Liège], sept.-oct. 1989, p.1.

2. À propos des premiers poèmes de Savitzkaya, voir Carmelo VIRONE, « Lecture » (*M*, 163-89).

3. E. SAVITZKAYA, *Les Couleurs de boucherie* (Paris, Christian Bourgois, 1980).

4. On pourrait multiplier à l'infini les exemples de ce genre. Ainsi : « *brandissant l'épée ondulée* » (*D*, 134), « *découvrant le cheval cabré sur mon tibia* » (140), « *Malgré l'interdiction* » (57 et 142) : de cette épée, de ce cheval, de cette interdiction, il n'a jamais été question auparavant et il ne sera plus question par la suite.

5. Voir « Août 1991, entretien avec Françoise Delmez », *Écritures* [Liège-Bruxelles], n°1, 1991, p.41.

6. À propos de ces textes et surtout de *La Folie originelle*, voir Françoise DELMEZ, « Un Autre (De même) », *Écritures* (*op. cit.*⁵), pp.22-32.

7. C'est ce qu'il m'a confié lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 19 juin 1996.

8. Henri SCEPI, « Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine », *Critique*, n°550-551, p.162.

9. Ce court passage, m'a raconté Savitzkaya, est un collage réalisé à partir de notes appartenant à l'ancien propriétaire de sa maison et trouvées dans une armoire.

10. Quand a paru *Molloy*, il s'est trouvé des critiques pour ne voir là que « le chef-d'œuvre d'un jour » « néo-conformiste » (voir le dossier de presse de l'édition en « 10/18 » de Samuel BECKETT, *Molloy* [Paris, Minuit, 1951], pp.275-7).

11. Michaux, écrivain moderne s'il en fut, décrit le fonctionnement de ce système d'opposition à propos de la peinture : « [...] *tel peintre moderne qu'on a commencé par détester, trouver hors de propos et rejeter, fait quand même du mal ensuite à ceux dont on se satisfaisait précédemment, et les rend par comparaison gris et faciles [...]*. » (Henri MICHAUX, *Misérable miracle* [Paris, Gallimard, « Poésie », 1972], p.83).

12. Il lit surtout de la poésie.

13. Jean-Paul SARTRE, *Les Mots* (Paris, Gallimard, « Folio », 1964), p.19. Il ajoute, sur la même page : « *Faire des enfants, rien de mieux ; en avoir, quelle iniquité ! Eût-il vécu, mon père se fût couché sur moi de tout son long et m'eût écrasé. Par chance, il est mort en bas âge [...]*. ».

14. Voir à ce propos l'analyse de Christian PRIGENT, *Une Erreur de la nature* (Paris, P.O.L, 1996), pp.111-8.