



EUGÈNE SAVITZKAYA
LE CORPS DES MOTS



TEXTYLES N° 44



TEXTYLES

Revue des lettres belges de langue française

Textyles, revue des lettres belges de langue française, est une revue universitaire, qui paraît deux fois par an, sous la forme de volumes d'environ 150 pages, comprenant un dossier consacré à une œuvre ou à une problématique, des variés, des comptes rendus d'ouvrages critiques et une bibliographie exhaustive des publications critiques de l'année écoulée dans le domaine des lettres belges. Elle constitue ainsi un véritable organe de synthèse pour la recherche, la documentation et l'enseignement des lettres belges, en Belgique et à l'étranger.

Chaque dossier publié par la revue est dirigé par un membre du comité éditorial, éventuellement en collaboration avec un spécialiste invité pour l'occasion. Tous les articles sont évalués par le comité. Le cas échéant, il est demandé aux auteurs dont l'article est accepté d'y apporter certaines précisions ou modifications.

Site de la revue : www.textyles.be

Directeur : Pierre PIRET

Comité éditorial : Paul ARON, FNRS-Université libre de Bruxelles (Belgique), Nathalie AUBERT, Oxford Brookes University (Grande-Bretagne), Christian BERG, Universiteit Antwerpen (Belgique), Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège (Belgique), Michel BIRON, Université Mc Gill de Montréal (Canada), Laurence BROGNIEZ, Université libre de Bruxelles (Belgique), Laurent DEMOULIN, Université de Liège (Belgique), Benoît DENIS, Université de Liège (Belgique), Björn-Olav DOZO, FNRS-Université de Liège (Belgique), Nathalie GILLAIN, FNRS-Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), Maria-Chiara GNOCCHI, Università degli Studi di Bologna (Italie), Pierre HALEN, Université Paul Verlaine de Metz (France), Véronique JAGO-ANTOINE, Archives et Musée de la Littérature (Belgique), Denis LAOUREUX, Université libre de Bruxelles (Belgique), Ingrid MAYEUR, Université libre de Bruxelles (Belgique), Michel OTTEN, Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), Pierre PIRET, Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), Marc QUAGHEBEUR, Archives et Musée de la Littérature (Belgique), Hubert ROLAND, FNRS-Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), Arnaud RYKNER, Université de Toulouse-Le Mirail (France).

Rédaction :

Rue des Six Heures, 11 • B-1457 Nil-Saint-Vincent
ou par courriel : <pierre.piret.rom@uclouvain.be>

Commandes : Samsa s.p.r.l., rue Terre-Neuve 14 , B 1000 Bruxelles

Les collaborateurs éventuels sont priés de s'adresser aussitôt que possible à la rédaction. Les articles paraissent sous la responsabilité de leur signataire. Les manuscrits ne sont pas renvoyés.

Tous droits réservés pour tous les pays. © Textyles-éditions, 2011

ISSN - 0776-0116

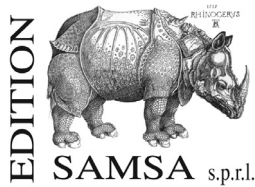
Publié avec l'aide du Ministère de la Communauté française de Belgique
Éditeur responsable : Pierre Piret Rue des Six Heures, 11 • B-1457 Nil-Saint-Vincent



TEXTYLES N°44
Revue des lettres belges de langue française

Eugène Savitzkaya
Le Corps des mots

Dossier dirigé par
LAURENT DEMOULIN





ISBN 978-2-87593-000-2
© Editions SAMSA s.p.r.l.
Rue Terre-Neuve 14
B-1000 Bruxelles

Imprimé en Belgique
D/2013/13.163/01

*Tous droits de reproduction, par quelque procédé que ce soit,
d'adaptation ou de traduction, réservés pour tous pays.*





Eugène Savitzkaya

Le corps des mots

Laurent DEMOULIN	
<i>Présentation</i>	7
Laurent ALBARRACIN	
<i>Quelques-uns des mots mystérieusement réservés à Eugène Savitzkaya</i>	17
Gérald PURNELLE	
<i>Poétique à quatre mains : les suites dialogiques d'Izoard et Savitzkaya</i>	23
Carmelo VIRONE	
<i>Des emblèmes énigmatiques. À propos de Bufo bufo bufo et de Cochon farci</i>	37
Daniel LAROCHE	
<i>Disparition de l'enfance et naissance de l'écriture dans les premiers romans d'Eugène Savitzkaya</i>	45
José DOMINGUES DE ALMEIDA	
<i>L'écriture jubilatoire chez Eugène Savitzkaya Lecture des premiers « romans »</i>	55
Manon DELCOUR	
<i>L'ambivalence du chez-soi dans Mentir et Fou trop poli : la fonction du ressassement</i>	67
Sabrina PARENT	
<i>La Traversée des ténèbres ou Au cœur de l'Afrique. Une tentative de rapprochement entre Savitzkaya et Conrad</i>	77
Patrick CROWLEY	
<i>Savitzkaya : qui-quoi ? et le jeu des formes</i>	87





Thomas VANDORMAEL	
<i>L'expérience-limite de La Disparition de maman :</i>	
« <i>Comme si mourir durait</i> »	97
Stéphane GUILLANDON	
<i>Eugène Savitzkaya : la vie prise aux mots</i>	109
Henri SCEPI	
<i>Usage de la folie (à propos de Fou trop poli d'Eugène Savitzkaya)</i>	121
Laurent DEMOULIN	
<i>Le dispositif Célébration/Nouba</i>	131
Eugène SAVITZKAYA	
<i>Le dossier de Célébration/Nouba</i>	149
Eugène SAVITZKAYA	
<i>Faillite ou Les travaux de Hans Weber Evorian</i>	153
Carmelo VIRONE, Jacques IZOARD, Sabrina PARENT et Laurent DEMOULIN	
<i>Bibliographie</i>	165

CHRONIQUES

Chronique des Archives et Musée de la littérature	181
Revue	185
Comptes rendus	187
Index	199

Dans nos prochaines livraisons :

Les passeurs. Médiation et traduction en Belgique francophone

Représentations de la vie littéraire

Bruxelles, une géographie littéraire

Utopies et mondes possibles. Le récit d'anticipation en Belgique francophone





Laurent DEMOULIN
Université de Liège

Présentation

« Ce qu'il y a à dire du printemps, / le printemps le dit »¹, déclarait François Jacqmin à l'orée d'un recueil consacrant paradoxalement une bonne quarantaine de pages à cette douce saison. De la même manière, pourrait-on penser, ce qu'il y a à dire de Savitzkaya, Savitzkaya le dit – ou plutôt il l'écrit, ses textes parlant pour eux-mêmes. Pareil point de vue est tout à fait défendable et a été défendu par le découvreur d'Eugène Savitzkaya, Jacques Izoard, à qui il est juste de donner ici en premier la parole : « Ne pas écrire à propos de Savitzkaya, mais le lire, le lire, le lire. De nombreuses études ont paru à son propos, la plupart le paraphrasant sans cesse, ce qui n'apporte rien à l'éclaircissement général. [...] L'œuvre de Savitzkaya tient à la fois de l'escalier et de la spirale. Vertige ! Vertige ! On y avance à l'aveuglette, à l'alouette, à la couette ! »² Izoard a raison, en un sens : l'énigme particulière des textes de Savitzkaya – ou du moins d'une partie de ceux-ci – n'appelle pas nécessairement l'élucidation. Il ne s'agit ni d'une œuvre à clés – ou alors très partiellement – ni d'une œuvre obéissant à des systèmes ou à des constructions intellectuelles précises, ni même d'une œuvre à soubassement philosophique. Comme le dit Henri Scepi, « [p]rivé d'arrière-monde, le roman savitzkayen ne postule pas de transcendance. Il s'inscrit résolument dans l'ordre fluctuant de l'immanent, dans le champ sans cesse remanié de l'empirie ». Et le plaisir que procure cette œuvre tient sans doute en partie à la marche « à l'aveuglette » décrite par Izoard.

1 JACQMIN (François), *Les Saisons*, préface de Guy Vaes, lecture de Frans De Haes, Bruxelles, Labor, coll. Espace nord, 1988, p. 15.

2 IZOARD (Jacques), « Savitzkaya en mouvement », dans *Indications*, n° 5, novembre-décembre 2005, p. 34-35.



Mais elle suscite tout de même le commentaire : la lire donne envie d'en parler. D'ailleurs, Izoard ne s'en est pas plus privé que Jacqmin ne s'est interdit de consacrer des poèmes au printemps. Bien plus, une des qualités du corpus savitzkayen réside peut-être dans sa « disponibilité critique », selon le terme que Roland Barthes a employé au sujet de Racine : le « génie » du tragédien « ne serait alors situé spécialement dans aucune des vertus qui ont fait successivement sa fortune [...], mais plutôt dans un art inégalé de la disponibilité, qui lui permet de se maintenir éternellement dans le champ de n'importe quel langage critique »³. Le commentaire de l'œuvre de Savitzkaya a déjà une histoire, qu'il serait intéressant d'écrire, même si celle-ci ne peut évidemment pas être comparée à la postérité de Racine. En revanche, sa disponibilité, qui n'a pas été mesurée dans le temps, est ici mise en œuvre dans l'espace géographique – les contributions réunies ici viennent de Belgique, de France, du Portugal et d'Irlande – comme dans l'espace critique. Les articles constituant ce dossier ont certes en commun de ne guère franchir la clôture de l'œuvre : aucun d'entre eux ne se nourrit de sociologie et la biographie est très rarement sollicitée. Pour le reste, les approches sont tout à fait diverses, les auteurs ayant recours à des approches critiques de types variés, de l'analyse rhétorique à la stylistique, de la philosophie à la sémantique, de la lecture politique à la tentative de structuration de l'œuvre, de l'étude des lieux à celle des rapports entre les pôles féminin et masculin, de l'intertextualité à la génétique, etc.

Lorsqu'ils écrivent à propos de cette œuvre qui tient à la fois « de l'escalier et de la spirale », les critiques peuvent espérer en prolonger la disponibilité, l'ouverture et le mouvement. Tout dépend de la façon dont ils traitent leur sujet. La paraphrase est inutile : là aussi Izoard a raison. Un travers plus agaçant encore consisterait à singer Savitzkaya tout en le commentant. Je crois pouvoir affirmer que ces deux défauts sont évités dans chacune des contributions qui vont suivre. Reste la question, soulevée par Izoard, du mystère de l'œuvre. Faut-il tenter d'en résoudre l'énigme ? Est-ce possible ? Et si oui, ne serait-ce pas lui causer grand tort ? En tuer le charme ? La réponse que ce volume apporte à ces questions est nuancée.

D'une part, les articles, plutôt que de chercher à résoudre l'énigme, en montrent le fonctionnement et en mesurent les effets textuels. Il ne s'agit pas alors de mettre au jour un sens secret, mais de dire par quels mécanismes le sens premier se dérobe. Au lieu de plonger dans les profondeurs de l'étang, le critique demeure en surface et décrit ce qu'il y voit, avec les différents outils dont il dispose.

D'autre part, plusieurs contributeurs considèrent que l'énigme se dévoile partiellement d'elle-même, pour peu qu'on l'observe avec attention, ou que l'on fasse jouer entre eux plusieurs pans de l'œuvre. Aucune lumière critique, brutale

3 BARTHES (Roland), *Sur Racine* [1963], dans *Œuvres complètes*, tome II, 1962-1967, Paris, Seuil, 2002, p. 54-55.

et éblouissante, n'est alors projetée sur le texte : c'est le texte qui produit sa propre lumière. De ce point de vue, l'écriture de Savitzkaya ne serait pas obscure, mais relèverait du clair-obscur. Ainsi Laurent Albarracin voit-il dans le « merveilleux [...] un réalisme ». Ainsi, Carmelo Virone, après avoir noté la dissonance des significations, remarque que l'« on trouve parfois dans le texte l'un ou l'autre indice référentiel qui orientera la lecture de manière déterminante ». Ainsi, pour Daniel Laroche, l'« affabulation [...], qui ne craint pas l'in vraisemblable » approche « un tant soit peu la vérité ». Ainsi, José Domingues de Almeida, tout en relevant, dans les premiers romans, un certain enlissement descriptif, envisage celui-ci comme une tentative de « conquête scripturale du monde ». Ainsi, Sabrina Parent note que « si l'on patine dans le récit savitzkayen, c'est aussi parce que l'espace du texte illustre le champ *des possibles*, ayant renoncé à n'être que l'actualisation d'une histoire ». Ainsi, Patrick Crowley observe que, dans *La Disparition de maman*, « le jeu n'est pas seulement poétique mais ontologique dans le sens où le texte nous encourage à penser l'être humain autrement ». Ainsi, enfin, Henri Scepi considère à la fois que la « forme ne répond en effet qu'à une seule exigence : épouser le mouvement de l'écriture » et que « la fiction [...] ne vise pas un autre monde, mais simplement l'intervalle de la différence et de l'altérité dans l'ici et maintenant d'une expérience sensible de soi et des choses, de soi avec les choses ».

La disparité des approches critiques, paradoxalement, permet en outre de réfléchir à la question de l'unité d'une œuvre qui apparaît tout à la fois comme très variée et profondément cohérente. Certains auteurs insistent, comme Stéphane Guillandon, sur l'unité de l'ensemble, d'autres, comme Thomas Vandormael, sur sa pluralité, d'autres encore cherchent à mettre au jour la logique complexe qui articule en un grand corps de petits corps protéiformes. Certains se concentrent sur un texte unique, d'autres parcourent presque toute l'œuvre. La plupart des critiques font des liens entre plusieurs textes, sans se montrer exhaustifs. Il est intéressant de noter que ces liens ne vont pas de soi, dans la mesure où les ensembles formés par les uns et par les autres ne se recouvrent que très partiellement. En s'en tenant aux romans, on observe les croisements suivants : Daniel Laroche considère d'un seul regard *Mentir*, *Un jeune homme trop gros*, *La Traversée de l'Afrique* et *La Disparition de maman* ; José Domingues de Almeida rapproche ces deux derniers titres de *Mentir* et de *Sang de chien* ; Manon Delcour analyse ensemble le premier roman et le dernier (*Mentir* et *Fou trop poli*) et se réfère à l'occasion à *La Folie originelle* et à *En vie* ; Henri Scepi se consacre essentiellement à *Fou trop poli* tout en évoquant *Jérôme Bosch*, *La Folie originelle* et *Mentir* ; Thomas Vandormael et Patrick Crowley se concentrent tous deux sur *La Disparition de maman*, le premier s'appuyant par ailleurs sur *La Traversée de l'Afrique*, le second sur *Un jeune homme trop gros*, *Sang de chien*, *Les morts sentent bon* et *Fou trop poli* ; enfin, tandis que Sabrina Parent se voue à la seule *Traversée...*, Stéphane Guillandon, au contraire, revisite à peu près tous les romans.

La frontière la plus stable est celle qui sépare la poésie du roman. On notera ainsi que les articles de Gérard Purnelle, de Laurent Albarracin et de Carmelo Virone sont clairement voués à la poésie. Mais là encore, il existe des passerelles. Deux textes, symétriquement, établissent un lien entre la poésie des débuts et *Mentir* : José Domingues de Almeida dans un article consacré aux romans et Laurent Albarracin dans une étude de la poésie. Et si Carmelo Virone compare les derniers recueils de poèmes avec *La Traversée de l'Afrique*, Thomas Vandormael rapproche *La Disparition de maman* des premiers poèmes.

Le commentaire de l'œuvre d'Eugène Savitzkaya semble donc appeler des partitions et des regroupements, mais ceux-ci ne sont ni stables ni univoques, comme si chaque texte était non seulement une partie de l'ensemble mais voyait l'ensemble se refléter en lui, selon la logique des fractales.

Toujours est-il que c'est une œuvre en mouvement qui est décrite ici. Mouvements internes entre ses pans, mouvements entre réalisme et déréalisation, entre clarté et ombre, entre ouverture et repli, entre poésie, théâtre et roman, entre diverses époques... Loin de s'opposer à Izoard, les universitaires le rejoignent donc puisque le texte du poète que j'ai cité en commençant était précisément titré « En mouvement » et que sa conclusion comportait cette phrase : « Bref, l'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya est toujours en pleins bouillonnements ; elle m'apparaît comme lave en fusion. »⁴

*

Les contributions sont classées en fonction des textes étudiés, d'abord selon le critère du genre (poésie, roman, théâtre), puis, dans la mesure du possible, selon la chronologie interne de l'œuvre.

Les trois premiers articles sont consacrés à la poésie.

Le poète, éditeur et critique Laurent Albarracin s'intéresse à un corpus allant de *Mongolie, plaine sale* à *Bufo bufo bufo* en passant par *Les Couleurs de boucherie*. Il voit Eugène Savitzkaya comme un « poète du mot », d'un mot capable de « duplicité », d'un mot « cinglant et incisif, et en même temps mouvant et lascif, et encore autocentré ». Les mots ordinaires sont enrichis d'une charge érotique tandis que les mots d'ordinaire érotiques perdent la leur. Albarracin étudie, tour à tour et avec gourmandise, les champs sémantiques privilégiés par l'écrivain : noms d'animaux, nomenclature corporelle, noms de lieux ambivalents, termes techniques. Tous produisent un rapport complexe avec le référent, sur le mode de l'« incarnation / désincarnation » ou de la « réalité / irréalité ». Il s'ensuit une forme de liberté jouissive : « Le plaisir qu'on éprouve à évoluer dans le monde de Savitzkaya tient évidemment à ce qu'il s'agit d'un plaisir impuni, que n'y règne pas la culpabilité ni de frein d'aucune sorte. »

4 IZOARD (Jacques), « Savitzkaya en mouvement », article cité, p. 35.

Gérald Purnelle, pour sa part, se penche sur un corpus à la fois très précis et très original : quatre suites de textes écrits à quatre mains en compagnie de Jacques Izoard. Il s'agit de *Rue obscure* (1975), *Plaisirs solitaires* (1979) et deux suites de textes demeurées inédites jusqu'à leur parution dans les *Œuvres complètes* d'Izoard, l'une datant de 1985, l'autre de 1988 ou de 1989. Gérald Purnelle, qui a présidé à l'édition de ces *Œuvres complètes*, étudie avec minutie, chiffres à l'appui, le fonctionnement des textes en question, notamment la manière dont un poète passe le témoin à l'autre sur le mode de l'interlocution, de l'amorce de phrase et des reprises lexicales. Il en conclut qu'il ne s'agit pas d'exercices de style juxtaposés, mais bien d'« un dialogue, programmé comme tel, selon un protocole plus ou moins précis », dans lequel chacun « lit l'autre et participe à un texte commun, à mi-distance de la collaboration et du cheminement personnel ». Par ce biais, Gérald Purnelle montre que l'œuvre de Savitzkaya, que l'on juge parfois, à certains égards, repliée sur elle-même, voire autotélique, est capable de s'ouvrir à l'écriture d'autrui.

Carmelo Virone, qui peut s'enorgueillir d'être le premier critique universitaire à s'être penché sur les textes de Savitzkaya (avec son mémoire de licence en 1980), note un autre type d'ouverture à autrui : le dialogue que l'écrivain aime établir avec les plasticiens, les peintres, les photographes et les producteurs d'images. Ce dialogue, parfois explicitement mis en scène par le paratexte, est le plus souvent implicite, comme dans un poème lu avec attention par Carmelo Virone. La contribution de ce dernier ne se limite cependant pas à un seul texte : elle porte sur les deux derniers recueils de Savitzkaya : *Bufo bufo bufo* et *Cochon farci*. Au-delà du désordre sémantique, le critique dégage des cohérences dans les textes, relevant l'importance des prénoms et soulignant quelques évocations biographiques discrètes, notamment concernant le père disparu. Il relève ainsi encore « la récurrence de certains thèmes et dispositifs dans l'ensemble des recueils », comme par exemple la « présentation d'un chaos », la désacralisation, les thèmes corporels de la miction ou de la défécation, la sécession par rapport aux normes sociales et la célébration de l'humain et, plus largement, du vivant.

Viennent ensuite les lectures consacrées aux romans.

Daniel Laroche se penche sur les quatre premiers romans parus aux éditions de Minuit – *Mentir*, *Un jeune homme trop gros*, *La Traversée de l'Afrique* et *La Disparition de maman* – qu'il envisage à travers le thème central de l'œuvre de Savitzkaya : l'enfance. Ce thème se donne notamment à lire au gré d'une « géographie par cercles concentriques », qui peut être comprise « comme la projection tout intuitive du monde intérieur de l'enfant, avec ses formes fluides et discontinues ». Après Laurent Albarracin, Daniel Laroche remarque la présence obsédante des animaux. Il analyse ensuite tour à tour l'activité stérile et fébrile des humains, les contradictions, les répétitions et les incertitudes du narrateur et la coexistence des contraires et des réalités

incompatibles. Il en conclut que de « cette stratégie complexe et polymorphe résulte un imaginaire irréductible à la loi cartésienne et castratrice qui est la loi dominante du monde adulte. En ce sens, c'est bien la vision enfantine qui chez Savitzkaya sort victorieuse de la confrontation ».

José Domingues de Almeida se penche, lui aussi, surtout sur les premiers romans et son étude présente un caractère généraliste. Non seulement il analyse, d'un point de vue stylistique, la structure des phrases en y relevant les épithètes, les anaphores et les épanorthoses, mais en outre il étudie, plus globalement, l'équilibre entre le niveau narratif qui « s'autoconteste » et le niveau descriptif, qui a tendance à l'« enlissement ». Son commentaire se soucie également des effets de lecture, qui vont, d'une part, dans la direction d'un « jeu jouissif de l'écriture », d'un « festin lexical et descriptif, proche par moments de l'abondante *graphèse* rabelaisienne » et, d'autre part, d'une « stratégie déceptive de l'attente du lecteur ». José Almeida note à cet égard une évolution patente de l'œuvre : « Il est vrai que le récit est devenu entre-temps plus linéaire et plus accessible au lecteur, et qu'il s'est en quelque sorte détourné de l'exigence moderne qui l'avait jusqu'alors marqué. »

L'approche de Manon Delcour, également plurielle, articule, à un point de vue général sur les œuvres, des analyses tournées vers ce que le Groupe μ appelle des « métaplasmes », c'est-à-dire des figures portant sur les signifiants. Pour commencer, elle étudie, dans *Mentir* et dans *Fou trop poli*, l'inscription des lieux dans le texte en recourant à des concepts puisés chez Gilles Deleuze et Félix Guattari. De même que Laurent Albarracin relève la duplicité du mot chez Savitzkaya, Manon Delcour considère que le « chez-soi » est « ambivalent et angoissant ». Si « le ressassement annihile [...] l'idée d'un point fixe » au profit d'un « centre fragile et incertain », le sujet est pris entre « un idéal de fusion [...] avec ce qui l'entoure » et la « menace d'engloutissement » que comporte cet idéal. Cette analyse topologique des romans de Savitzkaya conduit naturellement à des considérations formelles dans la mesure où Manon Delcour considère « que le territoire mis en scène par Savitzkaya est celui de l'écriture ». Enfin, la critique sort quelque peu du cadre textuel pour noter que l'« œuvre de Savitzkaya fait écho aux mutations récentes de la représentation spatiale ».

La contemporanéité de Savitzkaya est également mise en lumière par la contribution de Sabrina Parent, qui propose une relecture de *La Traversée de l'Afrique* à travers le prisme du roman de Conrad *Au cœur des ténèbres*. La démarche ne consiste pas à démontrer que Savitzkaya aurait lu ou se serait inspiré de Conrad, mais, en comparant les deux textes, à mettre en lumière certaines particularités d'ordinaire peu sensibles, comme cette « tentation de l'adoration irrationnelle » qui se présente dans *La Traversée de l'Afrique* sous la forme d'« une haute statue blanche ». Le continent africain, d'ordinaire considéré comme un simple prétexte, acquiert dans la lecture de Sabrina Parent une valeur emblématique. Elle se demande en effet si l'on ne pourrait voir

« dans *La Traversée* l'allégorie d'une conquête coloniale avortée, refusée » et dans l'image du continent le « symbole d'un gâchis infligé par une civilisation à une autre ». Il s'ensuit que le roman de Savitzkaya « reçoit une partie de son interprétation [...] du contexte dans lequel il a été écrit, soit la période de l'après-conquête coloniale ».

Patrick Crowley étudie, dans *La Disparition de maman*, les « déplacements poétiques, qui suivent leur propre logique » en s'appuyant sur une notion théorisée par Georges Bataille, l'*informe*. Celui-ci « consiste à rejeter toute tentative philosophique qui donne "une redingote à ce qui est" ». En se référant également à Foucault et à Deleuze, le critique s'intéresse, comme Daniel Laroche, au thème primordial de l'enfance et à celui des identités sapées. Son article présente en outre une dimension politique dans la mesure où il s'ouvre sur une citation explicitement engagée, extraite de *Fou trop poli*, qui semble rayonner, au rebours du temps, sur les premiers romans. En conclusion, Crowley en arrive à penser que l'« œuvre de Savitzkaya est une question ouverte sur le monde, sur les traces d'une certaine indétermination qui y résident et qui trouvent leur prolongement dans nos institutions – littéraire, politique ».

Thomas Vandormael se consacre également à ce roman phare qu'est *La Disparition de maman* et au thème de l'enfance, dont la disparition se cache sous celle de « maman ». Sa référence n'est cependant pas Georges Bataille, mais Maurice Blanchot, qui l'amène à considérer le roman de Savitzkaya comme une « expérience de la totalité, foisonnante, plurielle et, paradoxalement, éclatée », mettant « en exergue rien de moins que l'*inépuisable* du langage ». Il analyse le caractère « protéiforme » du narrateur et, comme Manon Delcour, il s'intéresse aux lieux, particulièrement au jardin, qui est un « point d'attache autant qu'un lieu de rencontre et de mélange ». Enfin, il étudie le thème du corps « toujours soumis à une forme de tourmente » et celui de la mort répétée selon une « temporalité particulière » qui lui « procure une dimension illimitée ».

Stéphane Guillardon, on l'a dit, plaide pour la cohérence de l'œuvre. Il déclare en effet : « Malgré la multiplicité des formes abordées, des manières et des styles, c'est un regard identique que Savitzkaya pose sur le monde, un regard qui aspire à saisir la vie dans toutes ses manifestations. » Par conséquent, son étude brasse un ensemble impressionnant de textes : *Mentir*, *Un jeune homme trop gros*, *La Traversée de l'Afrique*, *La Disparition de maman*, *Les morts sentent bon*, *Sang de chien*, *Marin mon cœur*, *La Folie originelle*, ainsi que des nouvelles parues dans *Propres à rien*. Il y chemine en traquant trois verbes : « commencer », « regarder » et « vivre », qui le conduisent à une interprétation de l'« autoproliération » chez Savitzkaya, dont les récits « s'amuse à répéter, à contester, à soumettre à l'alternative ». Si cet article, qui relève encore les thèmes du quotidien et de la mort, présente un caractère résolument généraliste, il ne néglige nullement l'analyse de détail,

en se penchant notamment sur le « tactisme », « cette figure qui consiste à représenter par l'ordre des mots quelque chose du sens ».

Henri Scepi s'intéresse à la figure particulière et cruciale du fou telle qu'elle apparaît surtout dans *Fou trop poli*. Le fou joue un rôle pluriel et assume « virtuellement tous les emplois ». La folie dont il est question renvoie, d'une part, à une « création continuée des êtres et des choses – aspect qui n'est pas étranger au jeu de la fiction, à l'activité d'invention que consent l'écriture » et, d'autre part, à une forme d'engagement. Plus clairement que jamais, dans cet article, se donne donc à lire la dualité de l'œuvre, à la fois, et sans contradiction, centrée sur le jeu de sa propre écriture et tournée vers le monde. Henri Scepi étudie tour à tour le « bruissement insoupçonné » du vocabulaire, l'emploi jubilatoire du dictionnaire et montre que la prose de Savitzkaya s'évertue à « fêter le monde, énumérer comme pour mieux les savourer les choses les plus infimes, les plus impondérables, les exhausser dans la pleine lumière d'un verbe qui est louange ». Dans ce contexte, le critique souligne également l'importance du thème de la filiation : « Le chant de la terre est aussi remémoration des morts, tentative de perpétuation du père et de la mère. »

La dernière contribution est consacrée à une œuvre qui a été à l'origine conçue comme une pièce de théâtre et qui, en tant que livre, existe sous deux formes différentes et sous deux titres : *Célébration d'un mariage improbable et illimité* et *Nouba*. Cet ensemble singulier est décrit ici à la fois comme une synthèse de l'œuvre et comme le dépassement de cette synthèse.

Deux documents inédits, regroupés sous le titre « Le dossier de *Célébration / Nouba* », accompagnent cet ultime article : il s'agit de notes de présentation du projet théâtral initial. Elles sont de la main de Savitzkaya, qui a eu la gentillesse de me les confier.

Il nous faut cependant surtout remercier l'écrivain pour un autre inédit, de plus grande ampleur : un texte envoûtant, datant de 1979 et écrit pour la radio : « Faillite ou Les travaux de Hans Weber Evorian ». Quelques pages de plus, magnifiques, étranges, à la fois originales et caractéristiques de leur auteur, pour ceux qui veulent lire, lire, lire Savitzkaya, encore et toujours, « à l'aveuglette, à l'alouette, à la couette ».

Enfin, le dossier se clôturera par une bibliographie primaire et secondaire qui montre, si besoin était, la richesse et la diversité de l'œuvre de Savitzkaya et le nombre impressionnant de commentaires qu'elle a déjà suscités. Cependant, aucune monographie n'y est mentionnée : c'est que celle-ci est la première.

*

En ce qui concerne les références et les notes, tous les articles du dossier ont recours aux mêmes abréviations pour renvoyer aux titres des romans d'Eugène Savitzkaya.

Voici les sigles en question :

Mongolie, plaine sale : MPS

Mentir : Mt

Un Jeune Homme trop gros : JHtG

La Traversée de l'Afrique : TA

Les Couleurs de boucherie : CB

La Disparition de Maman : DM

Les morts sentent bon : MSb

Bufo bufo bufo : BBB

Capolican : C

Sang de chien : SdC

La Folie originelle : FO

Marin mon cœur : MmC

Jérôme Bosch : JB

En vie : EV

Cochon farci : Cf

Fou civil : Fc

Aux prises avec la vie : PaV

Célébration d'un mariage improbable et illimité : CMII

Nouba : Nb

Exquise Louise : EL

Fou trop poli : FtP

Propre à rien : PàR

Sauf dans le cas de *Mongolie, plaine sale*, où l'édition de référence est la réédition en collection de poche (Espace Nord), les auteurs se réfèrent à l'édition originale, même quand une édition de poche existe (ou, exceptionnellement, ils indiquent les deux références en le spécifiant). On trouvera les références complètes dans la bibliographie.





Laurent ALBARRACIN

Quelques-uns des mots mystérieusement réservés à Eugène Savitzkaya

Pourquoi tel ou tel vocable n'a-t-il pas la même signification et surtout la même saveur chez tel ou tel poète ? Ce que l'on peut dire, c'est qu'il y a des poètes du mot (comme à l'opposé il y a des poètes du vers), des poètes dont l'art principal consiste à forger les mots, à leur communiquer, par un savoir-faire somme toute artisanal, une vie particulière, et que l'on reconnaît ces poètes à cette griffe, à cette patte qu'ils impriment aux mots qu'ils utilisent. Un Georges Schehadé, un Henri Falaise sont des poètes du mot. Eugène Savitzkaya également, même s'il est très différent des deux premiers, eux-mêmes fort éloignés l'un de l'autre. Chez tous ces poètes cependant les mots semblent usinés, patinés, comme s'ils étaient finalement moins des outils au service du poème que l'ouvrage même de ces artisans paradoxaux. Comme si c'était tout le poème qui venait polir les mots et non l'inverse. Le mot serait bien tout de même, pour ces poètes-là, un instrument, mais une sorte d'instrument meuble, d'objet parfait uniquement parce que mouvant, ce que Savitzkaya, à un moment donné, de façon frappante (en marge d'un poème, ce qui nous autorise à y voir un commentaire de sa propre pratique poétique), nous présente comme « l'outil égoïne » (*CB*, p. 23). Cet « outil égoïne » me semble réunir toutes les qualités du mot que Savitzkaya cherche et réussit à produire : cinglant et incisif, et en même temps mouvant et lascif, et encore autocentré, creusé en une sorte de courbe qui l'avale selon un mouvement quasi onaniste. Un « outil égoïne » est le mot, justement parce qu'il concentre au plus haut point ces qualités contraires, qu'il cristallise des valeurs contradictoires d'agressivité et d'invagination. Pour qui connaît l'écriture et l'univers de Savitzkaya, on ne s'étonnera pas, ou plutôt on continuera de s'en émerveiller, de cet antagonisme réconcilié à l'œuvre dans les mots et dans les poèmes. La densité et la cruauté affichée de ceux-ci n'empêchent pas qu'ils tendent à exprimer aussi une infinie douceur, une suavité, un plaisir sensuel explicites.



Bien sûr, si les mots ont sous la plume d'Eugène Savitzkaya des qualités particulières et une résonance qui les fait sortir du sens commun, c'est en partie parce que les poèmes les frottent les uns contre les autres, provoquant une érosion qui est une érotisation, qu'ils les chargent d'électricité et d'équivoque, sinon de duplicité. La thématique sexuelle n'est évidemment pas étrangère au parfum sulfureux qui les entoure, dont ils embaument. L'équivoque fonctionne d'ailleurs à double sens : tel mot du registre sexuel, par sa répétition et son contact avec d'autres mots, aura tendance à perdre ce caractère sexuel. Ainsi le mot « sperme » dont l'emploi dans certains recueils (*Mongolie, plaine sale* et *Les Couleurs de boucherie*) est très fréquent, parfois liturgique, prend-il peu à peu au fil du poème une dimension presque innocente, devenant d'une extrême légèreté, errant du côté du floral, du spumeux, du pulmonaire même, et à vrai dire il est en proie à une dissémination sémantique autant que séminale. Ainsi son sens s'éparpille-t-il à tous les vents pour souffler comme l'esprit sur la pâte du poème.

La légèreté et la porosité des objets et des êtres que les poèmes explorent procurent aux mots de Savitzkaya une force et une fragilité qu'on ne trouve que chez lui. Fragiles sont ses mots parce qu'ils disent, dans leur succession très rapide, effrénée, le perméable, le friable (le mot « capsule » par exemple, qui semble renfermer ce qui l'emportera d'un souffle), le fuyant aussi bien, l'intenable de ce qui est. Mais ses mots ont également une force inouïe, par compensation sûrement, parce que dans l'explosion incessante des métamorphoses, quelque chose s'incarne et prend chair comme chez nul autre poète. Tout est toujours ambivalent chez Savitzkaya, c'est-à-dire tranché en deux parties qui se regardent en chiens de faïence, l'un d'une extrême dureté et l'autre d'une extrême douceur. Prenons le mot « décapité » par exemple. *A priori*, le mot renvoie à la violence et à l'amoindrissement, mais son emploi singulier par le poète tend à conserver au mot un deuxième niveau de sens, du côté cette fois-ci du neuf et du rafraîchi, du *décapé* en fait, comme si ce qui était décapité était surtout arrosé d'un sang neuf et d'une vigueur nouvelle. La mutilation des corps paradoxalement décuple leurs capacités. Le morcellement des personnages ou des espaces semble en général favoriser une plus grande fluidité de l'élan vital. Les affronts et les coups d'éclat que subissent sans cesse les êtres sont d'abord des coups de fouet donnés à leur mobilité. Les blessures innombrables sont autant d'occasions pour les humeurs de s'épancher, ce qui est un signe que le merveilleux fonctionne, si je puis dire. Rien en effet n'est plus jouissif que la métamorphose, dans l'univers de Savitzkaya, et si un personnage est atteint dans son intégrité, c'est qu'il est prêt à la métamorphose, qu'il peut atteindre une sorte d'intégralité, de disponibilité au tout, par son accueil du tout-venant aussi bien que par sa transformation en n'importe quoi. D'où ces personnages qui versent le sang (« Attila », « Lapo », « l'hémophile » dans *Mongolie, plaine sale*) ou qui sont infirmes (nains et géants dans le même recueil). C'est l'univers merveilleux

et onirique du conte qui prédomine, cela a été dit maintes fois, mais aussi, à certains égards, l'esprit du carnaval, au sens où il y a là une grande dépense d'énergie et un renversement des valeurs et du temps, des pouvoirs, bref de tout ce qui relève de la coercition des choses.

Le plaisir qu'on éprouve à évoluer dans le monde de Savitzkaya tient évidemment à ce qu'il s'agit d'un plaisir impuni, que n'y règne ni culpabilité ni frein d'aucune sorte. Ce qui est « taché », « maculé », « sali » (trois mots récurrents dans *Bufo Bufo Bufo* notamment) n'est ainsi frappé d'aucune faute morale, mais simplement porte en soi le signe de sa dissémination future, d'une contamination possible et heureuse. Car ce qui est taché, maculé, sali, c'est ce qui a pouvoir à son tour de tacher, maculer, salir. Ce qui s'étend joyeusement dans ce monde-là, c'est la possibilité que les choses ont de se répandre, de s'étendre de l'une à l'autre d'entre elles, et la souillure n'est qu'une manifestation parmi d'autres de cette magnifique et réjouissante puissance de contagion par contact que le poète ne cesse de louer et de fêter.

On ne peut évoquer tous les animaux qui parcourent les poèmes de Savitzkaya, tant ils sont nombreux et comme labiles, insaisissables, à l'image des « lapins » dans *Mongolie, plaine sale*, lapins dont le nom même semble figurer le type d'animalité qui a cours ici, innombrable certes mais aussi libidineuse, à la fois familière et féroce (il faut voir la férocité de ces lapins-là), sauvage et domestique, étonnamment proche de l'humain comme si ces lapins, par la sonorité du mot, avaient en eux quelque chose d'intime et d'étranger à la fois, comme s'il y avait un *tapement* obsédant en eux, voire un irrépressible et obscène *lapement*, un lèchement aussi doucement intrusif que violemment caressant. Et il faudrait parler des félins, « lions », « tigres » et « panthères » (la panthère « gominée » de *Mentir*), qui fascinent d'être comme le faisceau justement des forces divergentes qui les habitent, dont ils sont comme la rage ligotée, le déploiement retenu. Quant au « dauphin », il ne manque pas de venir bosseler de loin en loin l'eau du poème, apparition aussi riante qu'inconvenante à la surface des choses, car voilà encore un animal qui vient arquer son nom et qui vient le bander, qui vient le tordre à plaisir du côté de la jouissance. Le « cygne » est peut-être l'animal qui porte le mieux le haut fait d'arme de son nom, mais en réalité ils sont tous comme lui à réitérer dans leur forme même l'exploit du nom qu'ils portent, êtres quasi pléonastiques donc et jouisseurs, qu'il s'agisse des « singes » tapageurs, du « squal » scandaleux ou des « poissons suaves » (*CB*, p. 12).

Si la zoologie est l'un des domaines qui dispensent les plus grandes joies de la nomination, l'autre est sans conteste l'anatomie. Les termes qui se rapportent au corps sont le plus souvent rares et intimes, choisis pour ce qu'ils évoquent d'enfoui et d'obscur : « sternum », « verge » (avec sa modalité dressée qu'est le « pal »), « périnée », « os iliaque », « carotide », « occiput », etc. Ce sont d'abord les organes internes, poumons et cœur au premier chef, qui intéressent Savitzkaya, et sans doute parce que sa poésie cherche avant

tout à faire circuler le sens et à montrer l'immontrable, à provoquer ce choc qui consiste à exposer au grand jour ce qui est habituellement tenu caché. Poésie scandaleuse en ce sens, poésie du dévoilement-déchirement, qui expulse du physiologique autant qu'un organisme vivant. C'est une des grandes forces de cette poésie que de réussir à imposer un parallèle évident entre le fait de nommer et ces gestes du corps que sont par exemple l'éjaculation, le crachat ou la défécation, où le corps comme s'arrache à lui-même. Petits gestes dérisoires et dévalués pour le commun mais qui n'en forment pas moins la grande geste du corps savitzkayen. Le terme « monosperme » est de ce point de vue à entendre comme un oxymore révélateur, comme l'un des exploits physiques que cette poésie ne cesse d'appeler de ses vœux : sortir de soi en bloc, se diviser d'un seul coup, être double et un. Voilà ce qui semble le fantasme absolu.

Les mots réservés aux lieux et à l'espace ont évidemment une grande importance, et toujours pour (se) jouer des notions d'intérieur et d'extérieur. Les lieux privilégiés sont ceux qui ont une valeur double, une ambivalence trouble. Ainsi « chambre », « cabine », « cabane » sont des lieux de l'enfance et des lieux presque anatomiques, au moins par le réseau analogique dans lequel Savitzkaya les insère. Ils sont en tout cas la *camera obscura* de la phrase : des lieux d'où l'on regarde, peut-être où l'on est voyeur. Surtout leur indétermination sémantique est motrice de l'engendrement du poème. C'est vrai avec un mot comme « camion », à la fois connoté du côté de l'enfance (le jouet) et comme objet fortement sexué. L'espace est donc découpé en lieux de glissement (sémantique) d'un lieu à l'autre. Les lieux valent toujours par le moyen qu'on a d'en sortir, de s'y expulser de soi-même.

Il faut ici souligner une particularité bien connue de la langue de Savitzkaya : son lexique est paradoxalement riche, varié, et en même temps très répétitif, circulaire parfois jusqu'au vertige. Le retour obsédant des mêmes motifs lexicaux vient presque déréaliser cette poésie pourtant tellement inscrite dans la chair. Certains vocables reviennent de manière si régulière qu'ils semblent bizarrement exsangues, vides de toute signification, comme s'ils étaient utilisés dans le poème seulement pour la sonorité (du côté d'un martellement) qui vient alors colorer les mots auxquels ils sont accolés. C'est le cas de nombre de participes comme justement « coloré », « peint », « touché », « atteint » ou même « anéanti ». Ces qualificatifs ne semblent pas employés pour préciser les termes desquels ils sont voisins mais arrivent là comme pour les vider à leur tour de toute substance sémantique, les enlever au monde de leur signification habituelle afin de les jeter aussitôt dans celui bien plus merveilleux et jouissif du poème. Sans doute quelque chose de chamanique opère dans ce retour litannique des mêmes vocables, au sens d'un mouvement double et contraire de *décorporation* et de *réincorporation*, comme si les mots sortaient brutalement de leur enveloppe charnelle pour réintégrer celle-ci au terme d'un voyage des plus risqués et des plus fabuleux. Et c'est ainsi le

thème de l'extase (mais d'une extase toute physique, le corps ne devant sortir du corps qu'afin de pénétrer le corps) qui est traité par le vocabulaire et par l'usage si particulier qu'en fait le poète, vocabulaire dont la palette est – si cela est recevable – à la fois très large et très restreinte.

Cette incarnation/désincarnation ou réalité/irréalité des mots, si étrange mais si caractéristique de la poésie de Savitzkaya, correspond à un usage en quelque sorte non aristotélien de la langue, je veux dire que l'aspect tellement ramassé et condensé, non contradictoire des associations verbales, le ton si libre des poèmes se défiant comme à l'envi de la logique, procèdent sans doute chez lui d'un goût plus général pour la coïncidence des opposés.

Au pré, pourri au milieu des fleurs, chantait
 le fourbe, de manganèse coloré, de fontaine
 mouillé et glacé, le garçon de toujours en tenue
 de boucherie, le machiniste que foudroie l'épée blanche,
 l'archer pur, le coloriste en sang et délabré,
 sur le pré où coule la boue des bêtes déchirées,
 des charrettes, des moulins, chantait et colorait,
 en robe parfaite, les fruits de la journée, les fleurs,
 les figurines, les martyrs que la fontaine éclaire,
 les pestes et les nuits. (BBB, p. 10)

Dans un poème comme celui-ci (et ils sont tous comme celui-ci), la logique coercitive n'est-elle pas complètement détruite ? Est-ce que même les mots ont encore un sens ? Ou ne sont-ils pas avant tout des sons – et des images – affranchis en quelque sorte de la signification première et contraignante qu'ils sont censés porter et restituer ? En tout cas, la pratique de la *coincidentia oppositorum* se manifeste dans bien des thèmes de sa poésie, par exemple celui de la ligature. Le lien en effet chez Savitzkaya sépare autant qu'il réunit. Coupure et couture s'équivalent, dans cet imaginaire-là. Suture et déchirure se confondent. Le fil est aussi bien ce qui tranche que ce qui relie. Des mots tels que « catgut » (*Les Couleurs de boucherie*) ou « cordon » sont tressés de cette ambivalence.

Les noms de métiers ne sont pas très nombreux dans les poèmes, mais sont eux aussi récurrents et reconnaissables : le « boucher », le « peintre », l'« archer », le « machiniste » et le « coloriste », ils étaient tous présents ou presque dans le poème que nous avons cité. Pourquoi ceux-là ? Le « boucher » et le « peintre », on le devine aisément, ensanglantent ce qu'ils touchent ; l'« archer » bande le corps, « atteint » lui aussi les choses ; mais « coloriste » et « machiniste » ? Comment entendre le suffixe qu'on y entend ? Sont-ils là en coulisses dans l'appareil corporel du poème ? Sont-ce les artisans et les partisans de la machine poétique ? Les tenants et les agents du faux et de l'artifice ? Du rhétorique ? Quoi qu'il en soit, leur présence constante d'un



recueil à l'autre interroge. On constate dans tous les cas une autonomisation du poème. Les mots semblent bien à certains égards s'être libérés de leur carcan sémantique. Puisque le « puant », par exemple, sera aussi bien du délectable, comment s'y reconnaître sinon en disant que le mot ne se réfère plus à un réel extérieur qu'il copie et qui le contraint mais en se détachant résolument de ce réel, seule manière pour lui de reproduire la réalité de ce réel, de mimer son caractère autonome, irréductible, son efficacité. Ainsi le mot « pologne » (sans majuscule) est une sorte de lointain absolu puisqu'il semble désigner, dans *Les Couleurs de boucherie*, non plus un pays lointain mais un pur éloignement, l'éloignement quant à son sens propre. Le troublant est qu'une poésie qui prend ainsi ses aises avec le réel, et notamment avec le sens réel des mots, est celle dont les effets de réel sont les plus puissants, comme si l'écart vis-à-vis du réel, l'indépendance autarcique, solipsiste du poème étaient ce qui lui donnait accès mystérieusement au caractère frappant, éclatant des mots et de ce qu'ils désignent malgré tout. Comme si, en poésie au moins, le merveilleux était finalement aussi un réalisme.





Gérald PURNELLE

Université de Liège

Poétique à quatre mains : les suites dialogiques d'Izoard et Savitzkaya

On le sait, Eugène Savitzkaya fut « découvert » par Jacques Izoard en 1972, à l'occasion de sa participation au concours « Liège des Jeunes Poètes ». Le second y soutint vigoureusement la candidature du premier, qui remporta le prix. S'ensuivirent la publication des *Lieux de la douleur* la même année, mais aussi une durable amitié entre les deux hommes.

De 1973 à 1975, le jeune Savitzkaya a produit un nombre important de textes d'une totale radicalité : *Cœur de schiste* (écrit en 1973, publié en 1974), *Un Attila. Vomiques* (écrit en 1973, publié en 1974, puis en 1976), *Masculines* (écrit en 1974, publié en 1976), *Mongolie plaine sale* (écrit en 1974, publié en 1976), *L'Empire* (écrit en 1975, publié en 1976).

En 1975 les deux amis ont tenté l'expérience d'une écriture poétique en commun. Le livre *Rue obscure* fut écrit du 13 mai au 7 novembre et publié la même année aux éditions de L'Atelier de l'Agneau. Les auteurs s'interrogent eux-mêmes, dans un texte final, sur la nature et le statut de l'ouvrage : « S'agit-il d'une suite de poèmes alternés ou d'un seul long poème écrit à deux ? Nous laissons la question sans réponse. » Mais ils ajoutent : « Les auteurs voudraient que l'on considère ce premier livre qu'ils ont écrit ensemble comme une recherche mutuelle de leur identité propre à travers l'écriture. » Les mots « mutuelle » et « propre » paraissent *a priori* légèrement contradictoires : chacun se charge-t-il de découvrir l'identité de l'autre ? de l'aider à la trouver soi-même ? Du moins l'entreprise doit-elle avoir été suffisamment collaborative pour aboutir à un texte commun, tout en laissant à chacun son « identité propre ». Cette identité et l'alternance des voix sont d'ailleurs typographiquement marquées dans le texte même, les poèmes de Savitzkaya étant imprimés en italique.



Les expériences d'écriture à deux existent en littérature ¹, mais ne sont guère nombreuses en poésie. On rappellera celles des surréalistes, des *Champs magnétiques* de Breton et Soupault en 1919 à *L'Immaculée Conception* d'Éluard et Breton en 1930, en passant par des textes plus courts et secondaires, comme « Le chapelet des aiguilles » ² de Breton, Desnos et Aragon, ou la pièce parodique « Le trésor des jésuites » de Breton et Aragon ³, en 1928. Plus récemment, le livre *Renga* (1971), des quatre poètes Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti et Charles Tomlinson, est le résultat d'une expérience d'écriture collective, inspirée du modèle japonais. Plus près encore (en Belgique), on relèvera au moins le recueil d'Hubert Juin et Marc Baronheid, *D'un pays, le même* (1980).

Rue obscure ⁴ n'est pas le seul « texte » à quatre mains produit par Izoard et Savitzkaya. On compte trois autres séquences présentant la même physionomie (alternance de textes de l'un et l'autre) : l'une a été écrite et publiée en 1979 (*Plaisirs solitaires*, écrit en août à Tarifa en Espagne ⁵), les deux autres sont restées longtemps inédites. La première est datable de 1984 au plus tard ⁶ et n'a pas de titre ⁷. La seconde figure dans un carnet manuscrit, portant en tête la mention « Rome – Liège / Liège – Rome » ; on peut la dater de 1988 ou 1989 ; dans notre édition, nous l'avons intitulée « Suite romaine » ⁸.

À trois reprises, donc, et tous les quatre ou cinq ans, les deux poètes ont renouvelé l'expérience de *Rue obscure*. On se propose ci-dessous de comparer les conditions du processus collaboratif dans les quatre suites. Elles diffèrent à plus d'un titre : longueur, volume, forme (voir le tableau ci-dessous).

-
- 1 Voir LAFON (Michel) et PEETERS (Benoît), *Nous est un autre. Enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, Flammarion, 2006.
 - 2 Dans BRETON (André), *Œuvres complètes*, tome I, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 1033-1035.
 - 3 *Ibidem*, p. 1010-1011.
 - 4 Réédité dans SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure*, Bruxelles, coll. Espace-Nord, Labor, 1993, et dans IZOARD (Jacques), *Œuvres complètes. Poésies*, édition et préface de Gérald Purnelle, tome I, Paris, La Différence, 2006, p. 615-619.
 - 5 Réédité dans IZOARD (Jacques), *Œuvres complètes. Poésies*, édition de Gérald Purnelle, tome II, Paris, La Différence, 2006, p. 11-13.
 - 6 Un des poèmes d'Izoard a paru dans *L'Arbre à paroles*, n° 50, juin 1984.
 - 7 Elle est publiée dans IZOARD (Jacques), *Œuvres complètes. Poésies*, tome II, *op. cit.*, p. 226-231.
 - 8 *Ibidem*, p. 239-244.

Suites	RO	PS	S84	SR
Nombre total de mots	5 858	542	1 148	2 018
% Nb de mots de JI	50,70 %	48,00 %	52,40 %	50,00 %
% Nb de mots de ES	49,30 %	52,00 %	47,60 %	50,00 %
Nb de textes : Total	50	13	11	27
Nb de textes de JI	25	8	6	14
Nb de séquences de JI	21	5	6	13
Nb de textes de ES	25	5	5	13
Nb de séquences de ES	20	5	5	13
Nombre d'alternances	40	9	10	25
Longueur minimale des textes de JI	67	29	76	39
Longueur minimale des textes de ES	67	49	62	39
Longueur maximale des textes de JI	189	39	169	99
Longueur maximale des textes de ES	180	69	154	105
Longueur moyenne des textes de JI	118,8	32,5	100,2	72,0
Longueur moyenne des textes de ES	115,5	56,4	109,4	77,7
Longueur moyenne des textes	117,2	41,7	104,4	74,7
Forme JI	prose	vers	vers long	prose
Forme ES	prose	prose	vers de prose	prose

La première suite, *Rue obscure* (RO, 1975), est la plus longue : 25 textes de chaque poète, pour un total de 5 858 mots. L'alternance n'est pas régulière : à quatre reprises, Savitzkaya enchaîne deux, voire trois textes, Izoard à trois reprises. Il y a donc 21 séquences continues pour Izoard et 20 pour Savitzkaya. Les textes des deux poètes sont en prose. On ne possède pas de manuscrit. Un dactylogramme contient le détail des dates de rédaction de chaque texte (supprimées sur les épreuves et absentes du recueil) ; elles révèlent que, du 13 mai au 7 novembre, la rédaction fut espacée et discontinuée, avec aussi bien l'écriture de deux à huit textes le même jour, et des interruptions d'un à 24 jours⁹.

Plaisirs solitaires (PS, 1979) est la plus courte des quatre suites : 13 textes, 542 mots ; quelques poèmes d'Izoard se suivent. La forme n'est pas homogène : prose chez Savitzkaya, vers chez Izoard. Il n'y a ni manuscrit ni tapuscrit connu.

La suite de 1984 (S84) compte 11 textes plus longs, en alternance parfaite, et 1 148 mots. Les textes de Savitzkaya s'apparentent à la prose, mais sont

9 Détail des datations : 13 mai 1975 : texte 1 (JI) ; 14 mai : 2 (ES), 3 (JI), 4 (ES) ; 22 mai : 5 (JI) ; 23 mai : 6 (ES) ; 24 mai : 7 (JI) ; 25 mai : 8 et 9 (ES) ; 26 mai : 10 (JI) ; 27 mai : 11 (ES) ; 29 mai : 12 (JI) ; 31 mai : 13 (ES) ; 2 juin : 14 (JI), 15 (ES) ; 3 juin : 16 (JI) ; 4 juin : 17 (ES) ; 5 juin : 18 (JI) ; 16 juin : 19 (JI) ; 17 juin : 20 (ES), 21 (JI) ; 1er juillet : 22 (ES) ; 5 juillet : 23 (ES) ; 6 juillet : 24 (JI) ; 9 juillet : 25 (ES) ; 14 juillet : 26 (JI) ; 15 juillet : 27 (ES) ; 8 août : 28 (JI) ; 9 août : 29 (ES), 30 (JI), 31 (ES), 32 (JI), 33 (ES), 34, 35 et 36 (JI) ; 10 août : 37, 38 et 39 (ES) ; 13 août : 40 (JI) ; 14 août : 41 (ES) ; 18 août : 42 (JI) ; 23 août : 43 (ES) ; 24 août : 44 et 45 (JI) ; 7 septembre : 46 (ES) ; 8 septembre : 47 (ES) ; 29 septembre : 48 (JI) ; 12 octobre : 49 (ES) ; 6 et 7 novembre : 50 (JI).

disposés en vers de longueur calibrée (des « vers de prose ¹⁰ »), ce qui les assimile nettement à ses poèmes contemporains (*Bufo bufo bufo*, 1986) ; ceux d'Izoard sont des poèmes en vers longs (16, 17, 18 ou 26 vers).

La « Suite romaine » (*SR*, 1988 ou 1989) compte 27 textes et 2 018 mots. Chaque texte figure sur une nouvelle page du carnet. Les neuf premiers textes sont numérotés « 1, 1 bis, 2, 2 bis, 3, 3 bis, 4, 4 bis, 5 », ce qui est un indice clair d'un protocole préalable d'écriture associée.

Le volume global des suites est très variable, du simple au décuple (*PS* et *RO*). La part de chaque poète est globalement comparable dans *RO*, *S84* et *SR* (nombre de textes, de séquences continues ou de mots, longueurs minimale, maximale et moyenne des textes). Les différences sont négligeables.

Seuls font exception les *Plaisirs solitaires*, où les contributions diffèrent sur trois points : les textes d'Izoard sont plus nombreux, plus courts et en vers. Ceci était l'hypothèse selon laquelle cette suite ne procède pas d'une écriture alternée, mais de l'imbrication *a posteriori* de deux séquences indépendantes, ce que le titre même indique.

Il s'agira ci-dessous de décrire les quatre suites (y compris *PS*, malgré sa différence) sous l'hypothèse d'une interaction, voire d'un dialogue, entre les deux écritures alternées, et d'examiner la façon dont s'opère, d'un texte à l'autre, la reprise d'écriture, comparable à une prise de parole dans un dialogue oral.

On distingue trois modes d'interaction directement observables : l'interlocution, l'amorce de phrase et la reprise lexicale.

L'interlocution

Le locuteur d'un texte (et on ne doutera pas ici qu'il s'identifie respectivement à chacun des deux poètes) peut s'affirmer explicitement comme sujet, et se prendre pour objet de son énonciation. Il peut aussi y faire place à l'autre, comme actant, allocutaire et objet. Enfin, il peut associer les deux actants, soi et l'autre, en une seule instance sujet/objet. On trouve donc dans les textes de *RO* les pronoms *je*, *tu* et *nous*, les adjectifs possessifs correspondants, ainsi que les marques grammaticales des mêmes instances dans les impératifs à la 2^e personne du singulier ou à la 1^{re} du pluriel. Le relevé des occurrences de ces marques, texte par texte, révèle plusieurs faits.

¹⁰ Voir PURNELLE (Gérald), « Le “vers de prose” : vers et prose ? entre vers et prose ? (ni vers ni prose ?) », dans *Formes poétiques contemporaines*, n° 4, 2006, p. 69-82.

	Nombre de séquences						Occurrences	
	Total	Sur 10	Izoard	Sur 10	Savitzkaya	Sur 10	Izoard	Savitzkaya
<i>Je</i>	31	7,6	14	6,7	17	8,5	42	57
<i>Je</i> seul	6		1		3			
<i>Tu</i>	30	7,3	19	9,0	12	6,0	97	39
<i>Tu</i> seul	4		4		0			
<i>Nous</i>	13	3,2	10	4,8	4	2,0	17	11
Vide	4	1,0	1	0,5	3	1,5		
Ni <i>tu</i> ni <i>nous</i>	10	2,4	2	1,0	6	3,0		
Total	41		21		20			

L'interlocution est abondante dans la suite. Il n'y a qu'1 texte sur 10 entièrement écrit à la 3^e personne, sans *je* ni *tu* ni *nous*. Si l'on exclut le *je* aussi, on passe à 1 texte sur 4 où l'autre est absent de l'énonciation.

Izoard est le plus orienté vers l'autre : cela se marque notamment par le fait qu'un seul de ses textes est en *je* seul (sans *tu* ni *nous*), alors que Savitzkaya en a 3, et un texte sans aucun actant, contre 3 chez Savitzkaya ; celui-ci s'abstient plus souvent de marques explicites de l'interlocution. Les séquences izoardiennes où figurent le *tu* et le *nous* sont plus nombreux (9 sur 10 en *tu*, 5 sur 10 en *nous*) ; il y a même 4 séquences où Izoard s'oublie lui-même pour ne prendre pour objet que l'autre ; Savitzkaya ne le fait jamais. Le *je* est plus présent chez ce dernier, que ce soit en nombre de séquences (8,5 sur 10 contre 6,7) ou en occurrences des marques de la 1^{re} personne (57 contre 42). À l'inverse, la 2^e personne domine chez Izoard (97 occurrences : deux fois plus que la 1^{re} personne chez lui et la 2^e chez Savitzkaya)¹¹. Il en va de même pour la 1^{re} personne du pluriel qui, associant les deux actants, tend à exprimer un désir de collaboration ou de fusion.

Les 1^{re} et 2^e personnes apparaissent fréquemment dans les mêmes phrases, voire les mêmes syntagmes. Ces passages renvoient souvent à l'appel et au contact, avec ou sans violence, et ceci de la part des deux locuteurs ; exemples¹² :

Tu me prends des mains la rivière elle-même [JI, texte 3]

Je tiens et lâche tous tes jumeaux corporels, ton gibier très blanc.
[ES, 4]

Je touche tes doigts et tes flagelles, les flèches de ton corps. [...] Et toi, tu m'asperges de tilleul, tu me découds dans le noir [...] [ES, 8]

De ton corps fragmenté, je touche chaque loge. [...] Tu m'étrangles comme un collet de lierre ou un nerf de lézard [ES, 9] / Tu m'atteins à la tempe, à la pastille livide [11] / Tu me tiens à

11 La présence de l'autre peut saturer l'énonciation izoardienne, comme dans le texte 12, qui ne compte pas moins de 13 marques de la 2^e personne sur un total de 114 mots. La suite s'achève d'ailleurs sur un dernier texte d'Izoard tout entier en *tu*, sans *je*.

12 IZOARD (Jacques), *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 615-628.

la médiane, à la suture de lin [13] / Tu m'arroses de laitance, de fil aveugle [20].

Je touchais un à un tes cheveux nus [JI, 21] / Je te toucherai dans l'eau [...] [28].

je t'en toucherai le palais, les penes, les sensitives / Je t'en toucherai le fémur, t'en maculerai l'épaule [ES, 22]

Te coudre en un sac d'herbes, te jeter au torrent. [JI, 32]

Je mourrai dans ton ventre [JI, 44]

Vis avec moi dans la maison d'étouffement où gisent cinq morts espagnols [JI, 48].

Le dialogue existe donc bel et bien, chacun des deux partenaires y prend part intensivement, mais à des degrés différents. Il est partiellement polarisé ; la dépendance de l'un et de l'autre est différente.

À nouveau, *PS* diffère radicalement de *RO* sur ce point : dans ses 5 textes, Savitzkaya n'emploie aucune des trois marques, alors qu'Izoard s'exprime deux fois en *je* (seul, sans *tu*) et 2 fois en *tu* (seul, sans *je*). Mais on ne peut raisonnablement traduire ces données par le refus du dialogue chez l'un et sa sollicitation chez l'autre : la séquence de Savitzkaya est constitué d'un récit dont le protagoniste est un berger, tandis que dans les deux poèmes d'Izoard où il apparaît, le *tu* traduit davantage une adresse du locuteur à soi-même qu'à un autre (mode rhétorique coutumier d'Izoard) : « Nu, tu respires mieux. / Tu saccages tes effrois, / tes vêtements, tes neiges. / Tu perds l'ultime semence / du corps, du bleu battu. / Tu ne vois personne / vivre dans tes doigts. »¹³ Ces deux faits constituent un indice supplémentaire de l'hétérogénéité de la suite, qui procéderait d'un mélange *a posteriori*.

La troisième suite, *S84*, ne restaure que partiellement les marques d'une véritable interlocution : 2 textes seulement en *je* chez Izoard (sur 6), aucun chez Savitzkaya ; *tu* dans 2 textes de Savitzkaya, 4 chez Izoard. Le *tu* n'en est pas pour autant la forme d'une adresse de chaque locuteur à soi-même. Le contenu de ces adresses et leur succession indiquent clairement un dialogue dont le *je* est quasi absent. L'interlocution n'apparaît qu'au 3^e texte, sous la plume d'Izoard, par l'association des deux protagonistes : l'objet du partage est la maison (nommée dès le premier vers du premier texte : « Dix chevaux font le tour de la maison »¹⁴), mais le propos est négatif : « N'entrons pas dans la maison : / nous briserions les candélabres / [...] / N'emporte aucun iris, / toi qui veux soudoyer / les corps qui rêvent. » La dernière phrase — « Le chemin ne mène qu'à la maison noyée » — provoque l'amorce du texte suivant (Savitzkaya : « Pierre mort à la maison noyée [...] »). Trois textes

13 IZOARD (Jacques), *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 12.

14 IZOARD (Jacques), *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 226. Allusion à la maison de la rue Chevaufosse à Liège, où habitaient les deux poètes. Cette maison et son jardin constituent le sujet de la suite dialoguée.

plus loin, l'entame d'Izoard — « Les petites plantes et les petits outils, / tu les caches dans la serre. / Le lierre te garrotte et t'aime / au plus près des tendons. / [...] » — entraîne à nouveau un début parallèle de Savitzkaya : « Les petites scies, tu les lèches, tu les poisses [...] ». Au texte suivant, Izoard s'adresse à Savitzkaya : « Découds donc les habits du sureau / si tu veux vivre un an / sous la tonnelle fleurie. [...] » ; qui lui répond : « Si tu veux mourir, laisse tomber les persiennes, / oublie le bleu, peins en rouge les carreaux, / les pavés et les vieilles briques, plante un / frêne fleuri et regarde-le pousser et se couvrir / de poussière [...] ». Pour clore et signer le dialogue, Izoard prend le dernier mot, où apparaît un des rares *je* de la suite : « Partout je crache où tes pieds, tes mains / touchèrent terre et mer, ici, là-bas, tout autour d'une maison rougeâtre. / [...] / Et la maison chasse ton odeur, / expulse ta salive, ton vin, ton sperme. / [...] ». ¹⁵ *S84* est donc, certes, un dialogue programmé comme tel, mais où l'apostrophe est plus affirmée que la présence des sujets, et où se joue davantage l'aveu d'une séparation menaçante que la permanence d'une communion.

Quant à la « Suite romaine », l'interlocution y est aussi intermittente : 6 des 13 textes d'Izoard n'ont ni *tu* ni *nous*, contre 4 des 13 de Savitzkaya. Le *je* ne domine pas non plus : 6 textes d'Izoard et 5 de Savitzkaya. Singulièrement, le *nous* est présent à parts égales chez les deux (2 x 6 textes), mais avec 16 occurrences chez Savitzkaya, contre 6. La suite évoque un séjour commun à Rome, où elle fut écrite pour partie : « Nous fûmes à Venise en barquette. À Rome en charrette et à Constantine en char à bœufs. D'où reviendrons-nous ? » (Savitzkaya). Plusieurs textes sont en *nous* sans *je* ni *tu*, ce qui n'apparaissait pas dans *RO* ou *S84* (4 chez Savitzkaya, 2 chez Izoard). Aucun syntagme n'associe les 1^{re} et 2^e personnes : les contacts, fussent-ils violents, ont disparu de l'énonciation, mais c'est néanmoins une expérience commune, symbiotique, qui est rapportée au jour le jour.

L'amorce de phrase

Dans *RO*, à plusieurs reprises, l'intervention d'un des deux scripteurs se termine par une phrase amorcée, véritable appel à la complétion adressé à l'autre partenaire et matérialisé par des points de suspension. Le premier à le faire est Savitzkaya, qui, le 23 mai, laisse inachevée la phrase « Quand une meute de poissons et une meute de rats... », qu'Izoard prolonge le lendemain par « ... envahissent mon corps et le pillent : mille ou deux mille, ou cent mille fragments de chair déchiquetée t'éclaboussent, et te voici couvert de mes crachats, de mes salives, de mes spermes, de mes os, de mes tentacules et fibrilles ». Cette réponse s'inscrit explicitement dans le dialogue amorcé, puisque tout en étant fortement focalisée sur le sujet (le locuteur prend à son

¹⁵ IZOARD (Jacques), *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 226-231.

compte l'irruption imposée des deux meutes et la fait subir à son corps), elle fait sur l'autre, le *tu*, un retour spectaculaire, à la fois fusionnel et offertoire.

Le surlendemain, c'est Izoard qui reprend le procédé introduit par Savitzkaya, en lui tendant la perche d'une amorce nominale (du texte 10 au 11) : « Ventre, étrave... », que celui-ci développe par un phrase et un paragraphe à la 3^e personne, sans *je* ni *tu* : « acérée du pilote d'ivoire, du passant noir et rapide sur la mince pellicule. Le grand trident innerve la langue et perce le limbe lisse, l'amande qu'on avale au bord de l'eau salée (chaque organe a sa langue et la tient en gaine) ». Il relance néanmoins le mécanisme des appels à la fin de son texte (« Tu m'atteins à la tempe, à la pastille livide... »), et la réponse qu'il suscite chez Izoard est tout entière en *tu*, et fait le constat de cet éloignement du partenaire de dialogue : « ... et tu pars seul dans les fleurs très pâles où ta pâleur exige renoncements et pertitions ». Devant la menace d'une interruption du dialogue, l'appel syntaxique est donc aussi le moyen de solliciter de l'autre un retour à l'interlocution. L'amorce peut se muer en contrainte que l'on veut imposer à l'autre : la refuser, c'est rompre le dialogue, comme le montre un cas examiné ci-dessous.

Par la suite, le procédé n'apparaît plus que sporadiquement. À la fin du texte 14, les points de suspension d'une phrase grammaticalement complète d'Izoard (« Le plus doux muscle vit dans l'aspérule éparpillée... ») paraissent appeler un prolongement que Savitzkaya assume effectivement (« ... à l'intérieur du tombeau doucement tapissé, [...] »), peut-être parce que l'amorce d'Izoard contenait la reprise d'un vocable typique de Savitzkaya, totalement étranger au lexique personnel d'Izoard (*aspérule*), et que le premier avait employé en tête du texte précédent (« Un lapin gémit sur les cimes de tes poumons, perd ses objets précieux, l'aspérule de ses seins »).

À l'inverse, à la fin du même texte 15, une phrase complète de Savitzkaya ne provoque pas de réponse d'Izoard (« Le petit ne marche plus sur la surface... »). Et quand celui-ci ébauche à nouveau une amorce nominale (« Escale de rose étanche... », texte 16), Savitzkaya l'ignore et entame une phrase complète et autonome. Beau joueur, il renoue une fois encore le dialogue, par un verbe à la 1^{re} personne du pluriel (*pénétrons*) et par une amorce finale claire (« Inanimé tenant ses cordes... »), à laquelle Izoard répond. Il faut attendre les textes 26 et 39 pour que les deux poètes se livrent une dernière fois au jeu de l'amorce et de la réponse, d'abord Izoard, puis Savitzkaya¹⁶. Le dialogue est donc aussi, pour une part, un chassé-croisé où s'expriment tour à tour désir d'échange, sinon de communion, mais aussi distance et, peut-être, volonté de pouvoir sur l'autre. Tous deux jouent le jeu, et Savitzkaya n'est pas celui qui joue le moins : il a introduit le procédé, il relance la balle, il revient au jeu.

16 Référence des extraits : IZOARD (Jacques), *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 616, 618, 619, 622, 625.

Le procédé de la phrase amorcée est propre à *RO* : les trois autres suites en sont totalement exemptes. Ce n'est pas étonnant pour *PS*, qui n'a rien d'un dialogue concerté, mais il est notable qu'aucun des deux poètes ne l'a repris dans *SR*, bien que cette suite ait été écrite en alternance dans un cahier, comme ce fut le cas pour *RO* : l'histoire, sur ce point, ne s'est pas répétée.

Les reprises lexicales

Il y a 40 points de passage d'une voix à l'autre dans *RO*, 9 seulement dans *PS*, 10 dans *S84* et 25 dans *SR*. À chaque changement, le locuteur peut reprendre un ou plusieurs vocables introduits par l'autre dans une séquence antérieure. Nous n'aborderons ci-dessous que les cas où la reprise se fait directement d'une séquence à l'autre, en supposant que chaque poète a lu la dernière contribution de l'autre avant d'en entamer une nouvelle.

Les reprises sont quasi omniprésentes dans *RO* : seul le passage du texte 10 au 11 (d'Izoard à Savitzkaya) fait un hiatus, mais il est compensé par une amorce de phrase d'Izoard à laquelle répond Savitzkaya (voir *supra*). Le phénomène est attesté de manière égale et abondante chez les deux poètes (66 et 67 reprises, soit une moyenne de 3 mots par texte, à raison de 1 à 9 mots repris). La place manque pour un examen global des lexiques et des thématiques mobilisés par ces reprises. Contentons-nous de pointer quelques faits éclairants.

Tout d'abord, lorsqu'un poète enchaîne deux ou trois textes, l'autre ne tire généralement de vocables que du dernier ; ce qui paraît révéler un mode de fonctionnement préétabli : chacun ne devait lire que le dernier texte de l'autre avant d'intervenir.

Ensuite, les cas les plus saillants sont ceux où, à la faveur d'un mot, toute une phrase ou tout un syntagme en inspire un(e) autre ; exemples : « Une poupée remonta à la surface, pleine et légère » (ES) ⇔ « Des milliers de poupées, depuis 1900, flottent entre deux eaux » ; « koala chargé de gouttes, de semences vives » (ES) ⇔ « Quel animal chargé de cosses, de coques, de gousses ? » ; « Le coureur transi lime ses ongles, ses sabots de plomb que mordent les poulpes » (ES) ⇔ « Mais quel est ce coureur mordu des poulpes ? » ; « maison des suffocations » (ES) ⇔ « maison d'étouffement » (JI) ⇔ « Maison d'étouffement » (ES) ¹⁷.

Il est possible (sous réserve d'une vérification plus approfondie) qu'Izoard se soit davantage prêté à ce jeu de la dérivation sémantique au-delà de la simple reprise lexicale.

Les reprises ne structurent guère la suite *PS* : seules 5 transitions sur 9 en présentent. Mais deux points sont plus significatifs ¹⁸ : du texte 8 au 9, Izoard

¹⁷ Référence des extraits : IZOARD (Jacques), *Œuvres complètes*, tome I, *op. cit.*, p. 616, 621, 626, 628.

¹⁸ IZOARD (Jacques), *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 12-13.

reprend le mot *berger* (qui est le thème de la séquence de Savitzkaya) : « Au printemps le berger mangea les bêtes » ⇨ « S'affublent les bergers de hardes, de défroques » ; de 10 à 11, Savitzkaya reprend 3 mots d'Izoard : « Sachem, lèvres cousues, / peint le corps petit / d'un carabe amer. / Sa mémoire trouve / le feu, le givre » ⇨ « il disparut [...] les lèvres peintes [...] le feu dans le cabinet / dans la salle bleue [...] », le mot *bleu* étant ensuite naturellement repris par Izoard : « Bleu tout de go qui bat l'eau fluide [...] ». Si ces cas ne sont pas fortuits, ils constituent l'indice d'une (faible) interlocution des deux voix, contraire à notre hypothèse relative à la vraie nature de la suite *PS*.

Le mécanisme est assez présent dans *S84*, compte tenu de sa relative brièveté. On peut même dire qu'il la structure, le thème du texte commun étant la maison (de la rue Chevaufosse) et son jardin, occupés par les deux poètes. Un exemple : dans le deuxième texte ¹⁹, Savitzkaya ne reprend pas moins de 7 mots du texte initial d'Izoard ; son ouverture au lexique de l'autre va jusqu'à son exploitation appliquée dans sa réponse à son interlocuteur :

[Izoard] Dix chevaux font le tour de la maison. / Dix chevaux de neige ou de houille. / Et Sosie marche à travers les chambres, / avec son béret basque et sa canne de buis. / J'entends son pas, sa voix, son souffle. / Mais chaque chambre est un enclos muet. / Chaque chambre a ses portes et ses clefs. / [...] / Ce que tissent les nerfs, la nuit l'ignore. / Ce que chantent les poulies, Sosie le sait, / Sous l'escalier de mil, / voici les petites mains qui cherchent / vêtements à lapider, miroirs. / [...] / Dans chaque chambre un écrivain écrit / ce qui se passa, se passe, se passera. / Des voyageurs et des lingères / s'aiment. [...]

[Savitzkaya] Dans chaque chambre, au dortoir, à l'étable, / au fournil, le garçon, lapidé, ignore la nuit, / la profondeur, l'or, les trois couleurs du jet / d'eau qui se dispersa, dispersé luit, mange, / pleure et souffle, emplit dix seaux, renverse / le mercure, bouscule la porteuse d'eau, battu / déshabille la lingère, habite la buanderie, / puni mange des oiseaux et cloue l'établi.

La suite du texte présente de semblables reprises, certes moins nombreuses, mais où la lecture d'un poète par l'autre est indéniable (voir les deux attaques « Les petites plantes [...] » / « Les petites scies [...] » citées plus haut).

Il en va de même dans *SR*, dont l'écriture alternée est avérée (dans un carnet) ; s'agissant de Rome et de jardins, la reprise de mots tels que *Pierre*, *balcon*, *fontaine*, *mur*, *jardin*, *semences*, *sureau*, *email* ou *tortues* ne trompent pas. Mais les reprises s'interrompent avant la fin de la suite, d'ailleurs « inachevée » : le principe collaboratif, qui se traduit notamment par ces reprises, peut aussi bien s'intensifier ou s'essouffler.

19 IZOARD (Jacques), *Œuvres complètes*, tome II, *op. cit.*, p. 226-227.

Conclusion

Pour une étude exhaustive et approfondie des échanges qui nourrissent l'écriture alternée, il eût fallu examiner en détail plusieurs aspects laissés ici de côté : les lexiques mobilisés (commun et individuels), leur relation avec ceux des œuvres séparées des deux poètes ; le déroulement logique (narratif ou non) du propos de chaque poète dans chaque suite (sauf dans *PS*) et celui du texte commun ; les réseaux sémantiques que tissent les phénomènes observés (interlocutions et reprises, appels et réponses), les isotopies des reprises, etc.

Quoi qu'il en soit, cette première approche a déjà fait apparaître quelques traits des textes étudiés. Certains de ces traits se retrouvent dans trois des suites ou dans toutes, à des degrés et selon des modalités variables. À bien des égards, la première expérience fut la plus riche. Elle a pu se renouveler. On observe toutefois une évolution (volume, densité, interaction) qu'il conviendrait d'expliquer davantage et de rapprocher du parcours individuel de chacun. Ainsi le fait que Savitzkaya ait abordé le roman dès 1977, c'est-à-dire juste après *RO*, a entraîné un passage au récit dont on voit, dans *PS*, qu'il exclut quasi totalement le dialogue. Quant à Izoard, le choix formel du vers ou de la prose n'est pas non plus sans incidence sur son implication dans le fonctionnement de la « forme » dialoguée.

Lorsqu'elle fonctionne, l'écriture à quatre mains d'Izoard et Savitzkaya est bien un dialogue, programmé comme tel, selon un protocole plus ou moins précis. Chacun lit l'autre et participe à un texte commun, à mi-distance de la collaboration et du cheminement personnel. Ces suites ne relèvent donc pas d'un simple exercice (de style) ou d'une pure écriture expérimentale²⁰. Elles impliquent un engagement dans une relation personnelle dont elles constituent à la fois le lieu d'expérience et d'expression, aux limites de l'intime (on le voit surtout dans *RO* et dans *S84*). À travers un processus progressif de rédaction, les deux poètes cherchent, sinon à coup sûr l'identité de chacun (comme ils l'annonçaient dans *RO*), du moins un moyen de dialoguer, voire de communier dans un même acte d'écriture. Les relations en jeu sont complexes : entre le partage, le désir d'adhésion et le rapport de force.

Dès la première suite, la forme du texte dialogique adopte un mode rhétorique, l'interlocution, qui est tout à la fois recherché, installé, parfois refusé ou réduit, voire évité. L'enjeu (l'objet) est l'expérience personnelle et commune, le *soi* et le *nous* : à travers des lieux partagés (Rome, la maison, le jardin, la chambre), à travers aussi un lexique ou des lexiques, il s'agit de faire

20 « *Rue obscure* offre la mise en scène d'une rencontre et d'un itinéraire parcouru en commun. Cette perspective a le double effet d'authentifier le propos (le dialogue a vraiment eu lieu, du fait même de son énonciation) tout en désignant constamment la démarche d'écriture. On est donc à la fois dans la fabulation poétique et dans la réalité de l'échange. » (VIRONE (Carmelo), « Lecture », dans SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale, L'Empire, Rue obscure*, Bruxelles, coll. Espace-Nord, Labor, 1993, p. 188)

une place à l'autre, le reconnaître, le toucher (physiquement), le séduire, voire prendre pouvoir sur lui. La dimension lexicale (et non seulement référentielle) de l'échange est ici capitale : par son simple emploi (dans une écriture très libre), chacun suggère son lexique à l'autre, l'amène à le partager, veut peut-être le lui imposer. Chacun aussi s'ouvre à son gré au lexique de l'autre.

Les modulations de ce processus sont subtiles et diverses : dès son deuxième texte dans *RO*, Savitzkaya reprend à Izoard des mots aussi importants et personnels que *corps*, *main*, *langue* et *toucher* ; mais il lui avait déjà offert *bouche*, *chambre* et *rivière*, tout aussi izoardiens. Le mot *bleu*, hautement typique d'Izoard, fait l'objet d'un échange répété ; Izoard, on l'a vu, a pu reprendre l'*aspérule* de Savitzkaya, mais dédaigne les nombreux « lapins » dont celui-ci peuple ses interventions. De son côté, Savitzkaya ose assez vite associer les deux mots dans une phrase telle que : « Les plantes urticantes poussent près des murs où ne boit jamais le lapin bleu angora. »

Les reprises lexicales construisent un véritable lexique commun, révélateur d'une expérience partagée, dans lequel on reconnaîtra les signes des univers propres des deux poètes, un monde fait d'*eau*, de *feu*, de *papier*, de *Pierre* et de *bois*, de *rivières*, de *maison*, de *chambre* et de *jardin*, d'*herbe* et de *bleu* ; un monde où l'on *dort*, où l'on *touche* et *mord corps*, *langue*, *lèvres*, *main*, *bras*, *bouche*.

D'une certaine manière, les mots de l'autre sont déjà (le corps de) l'autre, ils en constituent le signe, l'intime. En accepter ou en rechercher l'échange et le partage, c'est toucher l'autre : le désir du contact physique, si présent dans *RO*, passe par les mots du texte.

Un tel rapport aux mots-signes correspond bien à la poétique (différente, mais parente) des deux poètes²¹. Celle d'Izoard se fonde pour une part sur une (con)fusion du signe et du référent : écrire les mots, les prononcer, les absorber et les rendre par la plume et la bouche, c'est s'approprier les objets qu'ils désignent et les faire exister²². Chez Savitzkaya, la productivité du lexique comme signe global du monde physique (animal, végétal, humain), appréhendé comme objet de l'expérience²³, fonde « le

21 « [...] au-delà de la connivence personnelle, c'est d'abord une très grande affinité poétique qui fonde le rapport de *Rue obscure*. » (VIRONE (Carmelo), « Lecture », dans SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure*, op. cit., p. 187)

22 « Les innombrables éléments qui forment le réel n'existent que dans la mesure où ils sont nommés. Contrairement à la conception rationnelle, les mots et les choses sont ici dans un rapport de co-naissance, d'engendrement réciproque [...] » (LAROUCHE (Daniel), « Lecture », dans IZOARD (Jacques), *La Patrie empaillée. Vêtu, dévêtu, libre*, Éditions Labor, coll. Espace Nord, 1992, p. 335.

23 Laurent Demoulin et Sarah Sindaco voient dans les premiers ensembles de poèmes de Savitzkaya et leurs « longues coulées verbales rimbaldiennes » « une manière de langage originel, une tentative de mise en mots de l'univers de *l'infans* [...] » (DEMOULIN (Laurent) et SINDACO (Sarah), « Postface », dans SAVITZKAYA (Eugène), *Sang de chien ; Les morts sentent bon*, Éditions Labor, coll. Espace Nord, 2012, p. 234).



travail d'engendrement, de prolifération du texte qui dénie que les mots, que les êtres et les choses qu'ils nomment soient captifs d'une signification unique »²⁴.

24 VIRONE (Carmelo), « Lecture », dans SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure*, op. cit., p. 172.







Carmelo VIRONE

**Des emblèmes énigmatiques.
À propos de *Bufo bufo bufo* et de *Cochon farci***

La poésie de Savitzkaya déroute. Il n'est jamais aisé de cerner de quoi les textes parlent, à quoi ils se réfèrent. Le temps, les espaces, les identités apparaissent instables ou indéfinis. Sans doute les mots employés sont-ils simples et désignent-ils le plus souvent des réalités matérielles ou charnelles, concrètes. Mais les relations entre eux sont insolites, incongrues. Et il s'avère vain, généralement, d'essayer de rassembler les segments qui se succèdent en fonction de classes sémantiques ou logiques communes qui rendraient possible une interprétation de l'ensemble.

J'étais une montagne, dans le charbon jusqu'au cou
je dormais près de ma mère, ma tête dure contre son
ventre tendre, j'avais faim quand je mangeais,
c'étaient des cerises qui tombaient des arbres en fleurs
et des poires dont je déchirais la peau avec les ongles
de ma main libre, l'autre pourrissait, ensevelie,
main comme la feuille du chêne d'Amérique, et je portais
du fer et je portais du manganèse [...] (Cf, p. 7)

On voit bien quels liens peuvent s'établir entre une main « ensevelie » et des nerfs « déterrés » ; une antithèse oppose la « tête dure » et le « ventre tendre » ; le rapport entre la faim et les fruits qu'on mange va de soi. Mais déjà la relation causale est inversée entre la sensation de faim et l'absorption de nourriture (« j'avais faim quand je mangeais »). Par ailleurs, le temps des fleurs et celui des fruits ne peuvent être simultanés. Quant à déterminer à quelle



action précise se réfère une phrase comme « je portais du manganèse »... Comment donner sens et cohérence à l'ensemble ?

On peut certes se reporter à un niveau plus large et dégager dans ce fragment deux isotopies qui permettent d'ordonner des éléments de signification de prime abord épars : l'une, minérale (montagne, charbon, fer, manganèse), l'autre, végétale (cerise, fleur, feuille...). Il est même permis d'établir un rapport d'équivalence entre les deux, puisque le sujet de l'énonciation, le « Je » mis en scène dans le poème, semble relever des deux ordres à la fois : il est « une montagne » et sa main est « comme la feuille du chêne d'Amérique ». Mais il semble impossible d'aller jusqu'au bout d'une intégration rhétorique sans qu'apparaissent des signifiants ou des agencements lexicaux irréductibles à ce qui les entoure. Dès lors, malgré des ajustements successifs, le poème continue à se dérober à la représentation, tant conceptuelle que visuelle.

Le travail du signifiant qui s'élabore dans une bonne part de la poésie contemporaine contribue généralement à un élargissement polysémique. Dans ses textes les plus radicaux, Savitzkaya va plus loin. Son écriture aboutit à ce que l'on pourrait nommer une cacosémie, où les significations entrent en dissonance, n'arrivant plus à s'accorder. Du coup, elles opèrent sur d'autres registres que l'entendement : sur le sensible, la sensualité, l'émotion. À cette approche sensuelle invite d'évidence la musicalité du poème, déjà manifeste au plan de l'écrit mais renforcée encore par la voix, lors des lectures-performances données par l'auteur.

Pendant on trouve parfois dans le texte l'un ou l'autre indice référentiel qui orientera la lecture de manière déterminante. Ainsi, « À mon seul désir », le titre d'un des plus longs poèmes du recueil *Bufo bufo bufo*, est une inscription qui figure sur une célèbre tapisserie de la fin du xv^e siècle connue sous le nom de « La Dame à licorne » et conservée à l'hôtel de Cluny à Paris. Il s'agit d'un ensemble de six pièces à la facture extrêmement raffinée qui propose autant de variations sur un même motif. On y retrouve en effet à chaque fois l'image d'une île où sont réunis un lion, une licorne et une dame richement vêtue, qui apparaît tantôt seule et tantôt accompagnée d'une suivante. La licorne et le lion portent tous deux un étendard. Les personnages sont entourés de nombreux motifs végétaux et animaux. Les exégètes voient dans ces tapisseries à la symbolique très concertée une allégorie des cinq sens et une parabole qui prône les vertus du renoncement. Pour d'autres, la dernière tapisserie (celle sur laquelle figure en lettres dorées l'inscription « À mon seul désir ») représenterait plutôt l'entendement et donc la domination de l'esprit sur la matière.

À mon seul désir
 À la surface de l'eau, claire, brillante de sept
 soleils, les branches laquées et parfumées sur le pré
 de la tapisserie, l'odeur de terre ancienne qui

recouvre la maison souterraine, le bruit de chant
 au repas, la couleur rouge entre les feuilles toutes
 clouées au ciel et leurs pointes sucées [...] (BBB, p. 50)

À lire le poème au regard des tapisseries, on repère aisément dans le premier les éléments lexicaux qui se réfèrent aux secondes, par exemple, dans le passage cité, « les branches laquées et parfumées sur le pré de la tapisserie » ou « la couleur rouge entre les feuilles toutes clouées au ciel ». On y retrouve aussi un bestiaire commun : lion, genette, lapereaux, sans oublier un « bouc sauvage avec une seule corne sur le front », qui permet de cerner le glissement opéré par l'auteur à partir du matériau d'origine.

Ancrer l'écriture dans une image préexistante semble du reste une pratique courante chez Savitzkaya, comme il le confie dans un entretien : « Quant à moi, j'aime bien partir d'images, de photographies. J'ai donc travaillé avec certains peintres, certains dessinateurs. Non pas pour théoriser leur travail, mais pour écrire à partir de leurs œuvres et pour essayer de tomber dans leur monde ou de prolonger ce qu'ils ont proposé. »¹

On trouve d'ailleurs ici et là des allusions claires au travail du peintre, comme dans ce poème de *Cochon farci* :

J'ai mordu plus amer et toi plus doux, mêlant la salive
 à la craie et peignant sur la table avec la main
 connue et les cinq doigts [...]
 prends le coq par faveur, pousse la tige dans le gosier
 et tourne le pinceau dans le fond de la logette en criant
 étouffé sans éveiller d'abeilles, à chaque coup retire
 le pinceau et sens-le avec le nez, avec les lèvres la
 paupière, l'oreille, goûte le sel, éprouve le musc,
 le dos arrondi sur le parfum puis retourne dans le beau cœur
 et retourne toute la fiole en la secouant
 jusqu'à perdre les plumes de ton plastron et de ta queue,
 dans la couleur le pinceau se repose
 et le bras fléchit. (Cf, p. 8)²

« Mêlant la salive à la craie », « peignant [...] avec la main », « tourne le pinceau », « retourne toute la fiole en la secouant », « dans la couleur le pinceau se repose », « le bras fléchit »... : ces expressions peuvent se rapporter toutes à la pratique de la peinture. Elles offrent ainsi un fil rouge à la lecture, auquel il n'est cependant pas possible de rattacher tous les composants du poème.

1 DEL ZOPPO (Anaïs), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », site Culture de l'Université de Liège, août 2011 <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_578464/interview-d-eugene-savitzkaya?part>, consultation : 5 février 2013.

2 On trouve également la figure du peintre dans plusieurs poèmes de *Bufo bufo bufo*.

Mais, à l'évidence, tremper son pinceau « dans le fond de la logette » peut se lire aussi, dans un sens métaphorique, comme un geste sexuel. Une telle hypothèse permet dès lors de jeter un regard neuf sur plusieurs syntagmes comme « pousse la tige dans le gosier » ou « éprouve le musc », pour les intégrer de proche en proche dans une grille d'interprétation différente. Il s'établit dès lors, d'un niveau de lecture à l'autre, une relation d'équivalence entre les actes créateurs et amoureux.

Un autre système de références est constitué par une série de noms propres ou de prénoms : Jean, Raphaël ou Debora dans *Bufo* ; Pierre, Évelyne, Anne-Marie, l'Étrusque ou le Grec dans *Cochon farci*.

Les premiers se retrouvent aussi dans un roman paru précédemment, *La Traversée de l'Afrique* (1979). Plus que des personnes, ils semblent d'ailleurs désigner des personnages, dont l'identité se réduirait à l'action accomplie et qui sont voués à la disparition. Ainsi de Raphaël, « peintre habile, peintre noir », qui « mourut au fil d'acier / zébré, maculé et glacé » (*BBB*, p. 14) ; ainsi de Debora : « Sur la chaux mourut salie, cygne peint, Debora / mangée par les vers, dépouillée par les singes » (*BBB*, p. 17) ; ainsi de Jean, enfin, « morfondu, qui poudrant ses doigts / parla éccœuré et tondit l'herbe [...] et mourut après longue vie. » (*BBB*, p. 19)

Les autres semblent désigner au contraire des personnes bien réelles, dont on pourrait retrouver la trace dans la biographie de l'auteur, comme pour ce Grec décrit dans le poème suivant :

Nous prenons les livres avec des mains propres,
bien lavées, tranche immaculée et papier
vierge, or il faut salir les livres, les amener
par terre, dans le miel, la confiture, la sciure et les
copeaux : le café sent le pipi de chat, l'huile d'olive
découle du bronze, la suie bleuit, le soleil
ouvre des trous dans le ciel, l'eau de Javel ne peut
rien contre le poussier, le Grec rêveur est au bord
de l'extase : il chante et se met à tousser. (*Cf*, p. 46)³

Unicité du temps, de l'espace, de l'action : les éléments convergent, ici, pour donner un effet de réel, de sorte que le poème apparaît comme un portrait instantané. Une impression renforcée par le fait que le texte porte un titre – unique occurrence dans le recueil – qui pourrait aussi bien s'appliquer à un tableau : « Le Grec rêveur ».

3 Dans un entretien, Savitzkaya évoque la personnalité d'un Grec proche de lui : « Une espèce d'énergumène, très curieux, un Grec, qui avait fait un peu de mise en scène. C'est un homme qui ne veut faire aucune concession, qui prend des risques, à la frontière de la délinquance. Un joyeux compagnon de vie donc. » (DEL ZOPPO (Anaïs), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », *op. cit.*)

La référence autobiographique la plus évidente (qui se rattache à la série précédente si l'on veut bien admettre que pour chacun le mot « papa » représente un nom propre) figure dans une très belle évocation du père disparu :

Celui auquel je songe
est entouré de ses emblèmes énigmatiques,
la faux, la bêche, la serfouette, la binette,
la fiasque de vin de vérité,
l'arrosoir du tonnerre, et la serpette
pour la verdure des lapins, ses adorables
enfants en fourrure, corne brûlée et pierre
à chaux sont ses parfums de colère,
papa pantois vieille noix conduit sa brouette
sous sa casquette, du fumier au jardin et
du jardin au fumier, tient son nom
au bord des lèvres comme une fleur de trèfle,
le lupin à Lublin, dans le sable de la montagne
en miettes, la charrette sur le toit,
la paille aux fenêtres, ne se réveillera plus
comme l'olivier hors de sa souche ni ne crachera
le nom de Dieu, épouvantail du cerisier. (Cf, p. 42)

Par comparaison avec la majeure part de la production poétique des années précédentes, ce texte apparaît plutôt limpide. Tous ses termes ou presque peuvent être indexés sur les isotopies du jardinage ou de l'élevage domestique, y compris la pierre à chaux, puisque la chaux est utilisée pour amender les sols trop acides. Le père d'Eugène Savitzkaya était d'origine polonaise. Et chez ce père, la paronomase permet d'établir une relation forte entre ses activités (de petit éleveur ou de jardinier) et son pays natal : lapin – lupin – Lublin.

Par sa relative lisibilité, l'écriture se démarque de la poésie déployée dans les grands recueils parus depuis 1974 (depuis *L'Empire* et *Mongolie plaine sale*). On pourrait en revanche le rapprocher de certains poèmes du *Cœur de schiste*, publié quant à lui en 1972 – comme si une boucle se bouclait. Savitzkaya, pour sa part, parle de « périodes » d'écriture : « Dans tous mes recueils, jusqu'à présent, je fais coïncider deux périodes. J'écris, j'écris, j'écris... sans vouloir composer un recueil. Un recueil, souvent, couvre dix ans. Il y a de la longueur et comme ça s'étale dans le temps, les formes ont le temps de changer. »⁴

4 DEL ZOPPO (Anaïs), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », *op. cit.*

Du chaos au cosmos

Si les mécanismes classiques d'interprétation rhétorique demeurent relativement inopérants quand on se cantonne au niveau de la phrase, voire du poème entier, il n'en reste pas moins que la récurrence de certains thèmes et dispositifs dans l'ensemble des recueils fait sens.

Le dispositif principal pourrait se définir par ce que Jean-Pierre Richard a nommé « la présentation d'un chaos »⁵, à l'œuvre tant dans les romans que dans la poésie : le mensonge, la rature, la négation de ce qui vient à peine d'être énoncé par une affirmation contraire et toutes les figures de la violence, de l'agression et de la destruction participent d'une même vision du monde, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle est très éloignée de l'approche humaniste. Savitzkaya se rattache à une grande lignée de logoclastes pour qui, de Rabelais à Guyotat, le travail sur la langue, poussé jusqu'aux limites, est une manière de contester l'ordre des choses, d'en faire percevoir la fausseté, de mettre en cause les valeurs établies. Un point de vue exprimé de façon relativement explicite dans un de ces poèmes de la nouvelle période, qui alternent dans *Cochon farci*, avec les textes plus radicalement obscurs :

Il n'est de roi qu'entre les serpents et
de reine qu'entre les grenouilles, d'infini
qu'au fond d'une poche, que poids dans le
cœur, qu'ordures dans la bouche, que merde
au cerveau, que prétention à rien, qu'autrui
qu'innommée, qu'ans, qu'os, que feu père,
que truie farcie, que verrat au crochet,
que centre nulle part [...] (Cf, p. 56)

Une forme de désenchantement ? De joyeuse lucidité, plutôt. Qui, contre Apollon, pousse à prendre le parti de Dionysos, dieu du vin, de la végétation arborescente et de tous les sucs vitaux (sève, urine, sperme, lait, sang). Le poème cité ci-dessus se poursuit du reste par l'énumération d'exceptions heureuses à la dégradation qui semble frapper toute chose : « [...] nonobstant le bonheur d'en découdre, étreinte / charnelle, fumée de tabac, vin et plaisirs / apparentés. » (Cf, p. 56)

La poésie a une fonction désacralisante, notamment par rapport à la culture : « il faut salir les livres, les amener / par terre, dans le miel, la confiture, la sciure et les / copeaux », comme on l'a vu plus haut. En revanche, elle exalte les vertus de la matière, de l'organique, des humeurs sécrétées par les corps, ainsi que des boissons, des aliments et autres éléments qui contribuent aux

5 RICHARD (Jean-Pierre), « Présentation d'un chaos. Eugène Savitzkaya », dans *Littérature*, n° 92, 1993, p. 3-15, disponible en ligne à la page <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1993_num_92_4_2297>.

plaisirs de la chair : « Il n'y a pas que le lait / qui guérisse de la vie, antipoison / aléatoire, il y a aussi la glaire, le foutre, la bière, / le chocolat, 69, le mucus [...] ». » (Cf, p. 41)

L'écriture de Savitzkaya acquiert aussi une dimension rabelaisienne d'une autre manière, en mettant en valeur ce que les conventions sociales auraient tendance à occulter pour trivialité, comme la miction ou la défécation : « Je n'ai peur de personne, ni de ma mère / ni de mon père, dit-il en en s'accroupissant pour déféquer / là où les hommes chient [...] / j'ai donné, je donnerai encore / sur la fougère, sur le terreau, ce qui sèche noircit / et retourne en poussière. » (Cf, p. 19) À ce poème de *Cochon farci*, on peut trouver un écho dans tel passage de *Bufo bufo bufo* : [...] j'éternue, calmement je défèque / en grattant la couleur écaillée des murs de / mon spacieux cabinet orné de congrès et de murènes » (BBB, p. 57).

La poésie exprime une forme de sécession par rapport aux normes sociales, mais c'est pour mieux célébrer la relation de l'humain avec tout ce qui vit. C'est ainsi que le désir sexuel – celui de « la femme qui se donne à l'homme », de « l'homme qui se donne à la femme » (Cf, p. 26) ou encore de « l'homme qui se donne à l'homme, du pareil / au même » (Cf, p. 57) – participe d'une universelle aspiration à la fornication, qui fait que « le furet entre dans le furet, la fouine entre / dans la fouine, l'ânesse est contre l'âne, / l'éléphant est contre l'éléphante, mes amis, / position favorite des étoiles. » (Cf, p. 62)

Au-delà du vivant, l'homme est relié au cosmos tout entier. Il se rattache à l'organique comme au minéral, à l'univers le plus proche comme à l'immensité. C'est ainsi que « l'œil de mon grand-père » peut se retrouver aussi bien au milieu d'un cyclone que dans « les œils-de-Dieu de la queue / du paon dans la poussière de la basse-cour » (Cf, p. 33).

Dans son étude citée plus haut, Jean-Pierre Richard montre l'importance de la poussière, du limon, de la boue dans l'imaginaire savitzkayen. « La boue, c'est l'ombre devenue matière », écrit-il ⁶. Aux antipodes, on pourrait trouver la figure de l'étoile, associée non pas tant à la lumière qu'au mouvement et au « chemin qui ne mène qu'à lui-même ou à la voie lactée » (Cf, p. 54). Mouvement qui, du reste, peut aussi se manifester en tant qu'interversion du contenant et du contenu. C'est ainsi que l'on peut se demander de quelle étoile on est « le fragment » ou, à l'inverse, si l'on contient des étoiles en soi-même : « En Pierre sont les lions, les griffons, les obélisques, les montagnes et les astres innombrables. » (Cf, p. 48)

On connaît la phrase de Nietzsche : « Il faut encore avoir du chaos en soi pour pouvoir enfanter une étoile qui danse. » Sans doute pourrait-on repérer dans la poétique de Savitzkaya plus d'un trait qui l'apparente au philosophe allemand. La filiation la plus évidente est cependant celle qui ramène à Rimbaud, celui qui, dans l'une de ses *Illuminations*, avait « tendu des cordes

6 *Ibidem*, p. 6.



de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile ». Mais quand le jeune Arthur dansait, Eugène, vieilli, se contente plus modestement de tracer son chemin, en soulignant d'une paronomase (persévère / perds ma peau) à quel point la vie se perd en route.

D'étoile en étoile je trace mon chemin,
je persévère, je perds ma peau et je m'essouffle, la truie est farcie
et le verrat rôti, le poème est écrit, à l'envers. (*Cf*, p. 36)





Daniel LAROCHE

Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

Disparition de l'enfance et naissance de l'écriture dans les premiers romans d'Eugène Savitzkaya

Eugène Savitzkaya le dit avec une clairvoyance laconique, toute sa production littéraire tient à une prise de conscience angoissée : l'irréversible disparition de l'état d'enfant sous l'effet de l'âge, de sorte que devenir adolescent puis adulte nous réduit à une expérience de privation aiguë. « Mon enfance perdue est mon seul avenir, mon seul but véritable et cohérent. »¹ S'en est-on suffisamment avisé ? De l'enfance à l'âge adulte, il n'y a pas continuité mais rupture : ce n'est pas un même être qui évolue progressivement, dirait-on, mais deux êtres tout différents qui se succèdent en s'ignorant dans une large mesure. « Crise d'adolescence » est l'appellation communément donnée à cette faille. Il en résulte que l'adulte ne peut communiquer avec sa propre enfance – avec ce qu'il était enfant – que par un mouvement de volte-face, de rétrospection vers ce qui lui est devenu étranger ; il s'agit, dit encore Savitzkaya, de retrouver « ce qui a moisi en notre absence »².

Encore faut-il s'entendre sur le sens de l'enfance ici visée. Elle n'a rien à voir avec le « paradis » ou l'« âge d'or » chers à maints écrivains. En aucun cas, les textes de Savitzkaya n'ont pour objet ni pour effet de *romancer* les premières années, de les idéaliser, entreprise classique dont la nature narcissique et la facticité sont assez reconnues. Ils rejettent au contraire toute espèce de cliché ou de stéréotype, pour mieux retrouver la vérité de l'expérience vécue jadis, cette expérience hétéroclite faite de rêveries, de jeux, d'identifications à divers personnages, de peurs, d'extravagances, de cauchemars, de palabres et

1 SAVITZKAYA (Eugène), « L'écriture en spirale », dans *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure*, préface de Mathieu Lindon, lecture de Carmelo Virone, Bruxelles, Éditions Labor, coll. Espace Nord, 1993, p. 194. Ce texte était d'abord paru dans *Estuaire*, n° 20, 1981, p. 103-104.

2 *Ibidem*, p. 193.



de complicités entre enfants, sans oublier la place éminente des aliments, des excréments, des pleurs, de la relation au père et davantage encore à la mère. Le champ concerné est bien celui du perçu, de l'agi, du ressenti dans ce qu'ils pouvaient avoir de moins ordonné, loin de toute rationalisation *a posteriori*.

Ainsi mise en scène dans *Mentir*, dans *Un jeune homme trop gros*, dans *La Traversée de l'Afrique*, dans *La Disparition de maman*, l'enfance est moins une période qu'un mode de vie, lequel se caractérise par une grande liberté – l'on sait ce que la liberté peut avoir d'inquiétant –, par la dispense de toute responsabilité, et encore par ceci que la solitude n'y est pas redoutée. Un mélange intime de jubilation et d'anxiété, pourrait-on résumer. Mais il y a davantage : chez Savitzkaya, l'enfance qui s'interrompt est fatalement inachevée, et l'adolescence survient trop tôt. Venant s'ajouter à ce qui précède, cet inaccomplissement ne saurait être éludé si l'on veut évaluer à sa juste mesure l'intensité du manque qui sous-tend l'œuvre. Tant de choses ont été entamées jadis, tant d'essais dans des sens si divers, tant de désirs et de projets, tant de questions non résolues, tant de brouillons et de plans maladroits que le temps passant n'a pas permis de réaliser. Cette existence, à l'évidence, n'était pas arrivée à son terme : elle s'est trouvée prématurément suspendue, aussi est-il impossible d'en faire son deuil...

C'est du désarroi suscité par l'irréparable évanouissement de l'état infantin que surgit la nécessité de l'écriture. Pas seulement sa nécessité, mais aussi les formes textuelles qu'elle va prendre, les motifs qu'elle va privilégier, les fonctions qu'elle va tenter de remplir. Pour commencer par ces dernières, l'on peut chez Savitzkaya en distinguer au moins trois. D'abord, réactualiser l'imaginaire infantin et la relation à la mère, c'est-à-dire les ramener au jour – on n'ose dire à la vie – et les rendre à nouveau présents par le texte, même s'il s'agit dorénavant d'une présence décalée et sans intimité. Ensuite, reproduire la spécificité de l'activité enfantine touche-à-tout, à la fois erratique et omnidirectionnelle, y compris sa parole émaillée de contradictions et d'illogismes. Enfin, explorer la gestation de l'écriture elle-même, dont les germes habitent déjà les premières années de la vie, comme le montrent notamment les personnages de Basile (*TA*) ou de la petite sœur (*DM*).

Écrire, pour Savitzkaya, est donc le seul moyen de retrouver ce qui s'est perdu, mais un moyen peu sûr, jamais décisif, et par conséquent toujours à reprendre. Présent et passé, écriture et vie, leurre et vérité, amertume et apaisement vont ainsi former une sarabande étourdissante, tourner de livre en livre jusqu'à produire une sensation de vertige. Quant aux formes textuelles adoptées par l'auteur, aucune ne relève du modèle autobiographique, si l'on excepte un bref témoignage publié dans *La Belgique malgré tout*³. Puisque les trois fonctions précitées ne peuvent trouver leur accomplissement dans une

3 SAVITZKAYA (Eugène), « Un jeune Belge », dans *La Belgique malgré tout*, revue de l'Université de Bruxelles, n° 1-4, 1980, p. 425-427.

reconstitution mémorielle du passé, et comme le suggère le titre *Mentir*, la voie retenue par Savitzkaya sera celle de l'*affabulation*, c'est-à-dire l'invention d'histoires débridées sans distinction entre réel et fiction. L'affabulation obéit à une logique de type fantasmatique, qui ne craint pas l'in vraisemblable ni même le délirant ; c'est pourquoi elle permet seule d'éviter les platitudes de l'effusion ou de l'introspection – et donc, paradoxalement, d'approcher un tant soit peu la *vérité* de ce qui autrefois fut vécu par le sujet.

Topographies incertaines

Le territoire par excellence où vivent et s'activent les personnages de Savitzkaya n'est ni urbain, ni industriel, ni sauvage, ni même simplement campagnard. C'est une sorte de banlieue hybride, sans beauté, sans grandeur, comme réduite à la fonction utilitaire ou, moins encore, aux traces de fonctions utilitaires disparues. En bref, un paysage foncièrement indécis, dépourvu de toute destinée propre. S'il semble faire exception, le domaine fastueux du *Jeune homme* est très éphémère : miné de l'intérieur par sa propre fragilité, il se délabre bientôt et ne survit pas à son propriétaire.

Ce territoire est sous-tendu par quelques ponctuations dont la principale est sans conteste la *maison*. Elle est représentée comme une entité alvéolaire, intérieurement subdivisée en de nombreuses parties : caves, cuisine, chambres, grenier, corridor (*Mt*), chambre du père (*TA*), salle à manger (*Mt*, *DM*), « pièces obscures du rez-de-chaussée » (*DM*, p. 12), peut-être des galeries ou de vieux souterrains (*DM*). Ces constituants sont évoqués au coup par coup, sans détail sur leurs interconnexions, leur disposition ou leurs dimensions, hormis les adjectifs « vaste » ou « spacieux ». Même la Maison de la Grâce (*JHtG*), dont l'aménagement occupe pourtant une part non négligeable du récit, se réduit à une addition de chambres, salons ou appartements succinctement décrits : l'espace savitzkayen n'a rien d'un tableau, et moins encore d'une épure d'architecte, c'est un diagramme lâche, juxtaposant quelques repères au gré du récit sans les relier l'un à l'autre.

La maison est toujours greffée de diverses annexes, ce compartimentage extérieur venant redoubler le compartimentage intérieur : jardin lui-même subdivisé en carrés (*Mt*), verger, petite cour sombre (*Mt*). Dans *Un jeune homme*, « divers bâtiments viendront s'ajouter à la maison [...] selon ses besoins, selon ses envies » (*JHtG*, p. 130), « des bâtiments aussi bizarres qu'inutiles » (*JHtG*, p. 137). Lieu névralgique de *La Traversée*, l'atelier jouxte hangar, appentis, cabane, dépotoir, « cour de l'usine » (*TA*, p. 12). Et l'on trouve dans *La Disparition* étables chaulées, poulailler, bief, fumier, citerne, verger, cabane... Toutes ces excroissances disent l'hétérogène, l'absence de plan préalable, l'ajout hasardeux d'aménagements circonstanciels, de sorte que la maison elle-même n'a pas de limite précise, seulement une frontière louvoyante. De plus, le dehors et le dedans offrent ce trait commun :

même si les parties sont nominativement différenciées, il incombe au seul lecteur d'en reconstituer l'image ou l'ensemble ; leur statut étant purement fonctionnel, seul compte ce à quoi elles sont vouées, ce qui s'y passe, ce qui s'y est passé.

Mais le domaine que forment la maison, ses annexes et l'espace qui l'entoure n'est pas clos sur lui-même. Un troisième cercle est formé par le voisinage large, à portée de regard ou de véhicule : « le champ tout jaune, tout gris » (*Mt*, p. 31), « l'horizon difficile à apercevoir » (*Mt*, p. 36), plus loin « une grande ville » (*Mt*, p. 65 et p. 98). Dans *Un jeune homme*, ce sont « d'autres champs gris ou rouges » (*JHtG*, p. 16), une « vaste plaine » (*JHtG*, p. 18 et p. 20), des villages, des forêts, des campagnes inondées, ce territoire s'élargissant progressivement à tout le pays, arpenté à bord d'un camion, d'une limousine ou d'un train luxueux. Souvent, il est aussi question d'un fleuve, autre balise topographique aussi insistante qu'imprécise... Enfin, les voyages vers le grand lointain dessinent un quatrième cercle, souvent imaginé mais jamais atteint par le narrateur lui-même. Dans *Mentir*, la mère projette d'aller vivre à Calcutta, à Santander, en Espagne, tandis que le « jeune homme » « s'intéressera à la Chine, à l'Orient et se documentera » (*JHtG*, p. 70), ira même en Chine, mais sans nul profit. *La Traversée* s'attarde longuement aux préparatifs d'une grande expédition dont la destination reste floue et qui n'aura jamais lieu. Outre des allusions à l'Afrique, à l'Antarctique et à d'autres contrées éloignées, *La Disparition* contient des épisodes plus explicites : François revenant d'une guerre lointaine (*DM*, p. 36), l'odyssée de Pierre à travers les mers, l'océan Indien, le désert, etc. (*DM*, p. 37) ⁴.

Cette géographie par cercles concentriques est de nature tout empirique, et même *opportuniste* : connus dans la mesure où ils sont proches, lieux et choses s'estompent au gré de leur éloignement. C'est, autrement dit, une géographie subjective, qui témoigne surtout des centres d'intérêt du narrateur ou du héros. Ainsi, le lointain se prête à l'imagination mieux que le familier : il suffit de l'un ou l'autre toponyme un tant soit peu nimbé de légende... Mais il y a autre chose. Le caractère morcelé de l'espace environnant, l'absence de totalisation topographique, l'insistance sur les parcours (on y reviendra) nous rappellent un fait connu des psychologues : comme l'enfant « occupe » inconsciemment son propre corps, ainsi va-t-il occuper l'espace qui l'entoure, choisir ses emplacements et ses trajets préférés. L'organisation de l'espace dans nos quatre romans peut être lue, dans cette perspective, comme la projection tout intuitive du monde intérieur de l'enfant, avec ses formes fluides et discontinues.

4 À cet égard, le long voyage inutile de Gestroi, l'enfant chevalier « sans père ni mère » du roman *Les morts sentent bon*, peut être considéré comme une sorte de contrepoint à la situation des enfants de nos quatre romans.

Un biotope pullulant

Le territoire ainsi campé n'est pas un décor arbitraire : sa configuration est inséparable de ce qu'il y advient. C'est avant tout un *biotope* complexe où la vie, qu'elle soit végétale, animale ou humaine, s'exprime à foison, sur le mode du *grouillement*. Rappelons l'écœurante abondance de pivoines et de marguerites qui ouvre *Mentir*, « l'herbe trop verte et trop haute » (*Mt*, p. 13) où tombent les pommes, les « feuillages abondants » (*Mt*, p. 18) qui « obscurcissent la fenêtre » (*Mt*, p. 73). Rappelons le monticule « couvert de fleurs minuscules, de chardons, de cactus » (*JHtG*, p. 18), les palétuviers, orchidées ou iris cultivés dans la serre, les roses blanches, mimosas, sapins, champs en friche (*JHtG*, p. 18). De même, *La Traversée* et *La Disparition* sont prodigues en prés, arbres, forêts, marais, buissons...

Plus frappante encore est la multiplicité des animaux domestiques ou familiers : poules, lapine, animaux « plutôt pouilleux » (*Mt*, p. 51), rats. Le « jeune homme » élève poules, lapins, énormes carpes, pigeons, une centaine de chinchillas, éprouve une phobie passagère des insectes et des rongeurs. *La Traversée* regorge de lapins, de pigeons malpropres, de mouettes bruyantes, de porcs friands d'ordures, de volaille, de moutons. Enfin, chats élevés au grenier, cafards, papillons envahissants, « chien jaune zébré » (*DM*, p. 41) peuplent *La Disparition*. Cette faune prolifique et souvent répulsive, aux connotations visiblement sexuelles, n'exclut pas de nombreux animaux sauvages ou exotiques : cauchemars à la panthère noire dans *Mentir* ; zoo privé du « jeune homme » avec alligators, tortues géantes, mérours, oiseaux, etc. ; lions venus d'Afrique sans attendre les voyageurs (*TA*), tandis que *La Disparition* compte d'innombrables fauves, reptiles, oiseaux, chiens féroces ou insectes...

La description de ce biotope fait une place obsédante aux excréments et aux détritiques. Ici encore, quelques exemples suffiront. La mère dans *Mentir* marche « sur une pomme pourrie ou bien sur un caca frais de poule », « la crème de l'excrément submergeant les doigts du pied » (*Mt*, p. 8), tandis que la maison est cernée par la corruption « des fumiers, des bourbiers, des marécages, des mares, des ruines, des dépotoirs, des vidoirs » (*Mt*, p. 10), « l'odeur accumulée des excréments » (*Mt*, p. 11), les crottes dans la cuvette du cabinet (*Mt*, p. 93). Aux « tas de crasse » (*JHtG*, p. 31), font écho le sol « jonché de bouts de papier, de ficelles, de toutes sortes de charpies » (*JHtG*, p. 33), la poupée trouvée dans un dépotoir, la boue revenant à chaque printemps, le « pourrissement » du Colonel (*JHtG*, p. 122-123 et p. 126). *La Traversée* décrit une « montagne de déchets, d'immondes ordures » (*TA*, p. 8), la réparation « des vieilleries, des saletés » (*TA*, p. 32), les porcs qui « reniflaient sans cesse [...] nos ordures » (*TA*, p. 43), les marionnettes « rongées de vermine pullulante » (*TA*, p. 46). Et *La Disparition* n'est pas en reste avec « ce désordre, ce mélange infâme d'objets vieux et d'ordures » (*DM*, p. 8), les poubelles, la rouille, le capharnaüm, etc.

Dans ce milieu d'allure primitive où ils vivent en osmose étroite avec le végétal et l'animal, les humains mènent une activité à la fois très affairée et très peu pragmatique, comme si elle n'avait d'autre but qu'elle-même. Dans *Mentir*, la mère oisive retourne et vide sans cesse son petit sac brun (*Mt*, p. 53), « fouille constamment, avec obstination, dérange les objets » (*Mt*, p. 55), « fait du petit travail, de la petite salive, du petit bruit » (*Mt*, p. 56). Si le « jeune homme » est d'abord livreur, travaillant « un peu partout, de temps en temps » (*JHtG*, p. 23), il se met bientôt à chanter dans toutes les foires du pays, puis à collectionner poupées, oursons, bijoux, fourrures, emballages d'orange, boîtes d'allumettes et quantité d'autres choses. « Il passera tout son temps à bricoler » (*JHtG*, p. 109, p. 137), à jouer au cerf-volant, aux petits voiliers, à herboriser, tandis que le Colonel accumule dans sa propre chambre quantité d'objets inutiles.

Ce comportement fébrile et stérile s'illustre avec une minutie particulière dans *La Traversée*. Il y est longuement question de manutention, de transport en charrette à bras, qu'il s'agisse d'herbe, de matériaux, de « marchandises » (*TA*, p. 19) : « notre occupation favorite était de transporter des caisses et des pneus » (*TA*, p. 34). Il y est question, surtout, des vains préparatifs du grand voyage, avec l'aménagement soigneux du véhicule, les essais préliminaires, la destruction de ce qu'on n'emportera pas, l'impatience de partir, la sélection des bagages. De même, dans *La Disparition*, le héros remplit régulièrement une valise de vieux livres, de vaisselle et de jouets, qu'il va jeter dans la tranchée du chemin de fer. Toute l'énergie des personnages, ou du moins sa plus grande part, se consume ainsi en déplacements inutiles, en coltinage aléatoire, en bricolage et en manipulations de toutes sortes.

Outre les excréments, l'activité humaine est liée à un autre voisinage incantatoire : celui des outils, des machines et des véhicules. Ce ne sont en effet que moteurs, poulies, « vélo rouge » dont la roue se tord (*Mt*, p. 9), innombrables et rythmiques manivelles (*JHtG*, *TA*, *DM*), « camion énorme et blanc » (*JHtG*, p. 29), « vieux appareils déréglés, vieux gazomètres, vieilles machines à coudre » (*JHtG*, p. 79), appareil extraordinaire « se prêtant à des usages multiples » mais non précisés (*JHtG*, p. 147), construction de « machines sans aucun usage, monstrueuses » (*TA*, p. 7), fourgonnette, projet d'avion (*JHtG*, p. 25), « vélomoteur rouge » (*DM*, p. 7), « terrible machine mangeuse et suceuse » (*DM*, p. 57). À la fois proliférants, hors d'usage ou sans usage, rouillés ou rutilants, tous ces objets mécaniques sont les métonymies éloquentes d'un travail foncièrement improductif, masturbatoire.

Le rapport au réel

Le narrateur, dans les premiers romans de Savitzkaya, se comporte comme le ferait un observateur novice de la nature. Il décrit l'activité des personnages en behavioriste à la fois pointilleux et désorganisé, se répétant et se contredisant

à maintes reprises, comme insoucieux ou incapable d'expliquer la logique sous-jacente de la scène. Conformément au mécanisme de l'affabulation, une incertitude permanente pèse d'ailleurs sur le degré de réalité des choses vues, des animaux évoqués, des faits relatés. Toute une rhétorique dubitative est mise en branle à cet effet. Elle comporte l'usage intensif de « peut-être » : « j'ai peut-être vu ma mère ici » (*Mt*, p. 27), « il ne s'agit peut-être pas du tout de ma mère » (*Mt*, p. 81), « une tente [...] que tu auras dressée peut-être », « ton visage peut-être maigre et fiévreux » (*DM*, p. 22-23). Second procédé, l'auto-interrogation, spécialement dans *Mentir* : « j'ai vu ma mère. Était-ce ma mère ? » (*Mt*, p. 23) ; « ai-je vu ma mère ? » (*Mt*, p. 25, 26) ; « est-ce son pull blanc ou bien mon pull mauve ? » (*Mt*, p. 102)

L'emploi ressassé de « ou » remplit une fonction analogue : « ma mère ou une autre femme » (*Mt*, p. 41) ; « ou bien il attend [...], ou bien il attend [...], ou bien il n'attend rien » (*JHtG*, p. 81) ; il « a déjà disparu ou n'a jamais été, ou bien [...] » (*DM*, p. 31). Notons aussi les on-dit : « on disait qu'elle marchait », « m'a-t-on dit », « on m'a dit » (*Mt*, p. 39) ; et ce que le vocabulaire pictural nomme des *repentirs* : « mais rien n'est moins sûr » (*Mt*, p. 28) ; « une tasse d'eau chaude [...]. Plutôt un bol d'eau tiède. » (*Mt*, p. 73) Outre ces moyens rhétoriques, l'incertitude quant au degré de réalité est entretenue par l'utilisation romanesque des photographies, qui reflètent une situation passée tout en laissant place au flou. Ainsi le narrateur de *Mentir* regarde-t-il avec perplexité des photos de sa mère jeune, et même une radiographie de ses reins, tandis que le texte d'*Un jeune homme* se présente tout entier comme le commentaire d'un album de photos feuilleté dans l'ordre chronologique, exercice qu'accompagnent d'incessantes supputations...

Il y a plus : à de nombreuses reprises et à divers propos, nos quatre romans n'hésitent pas à faire cohabiter les contraires ou les incompatibles. Dans *Mentir*, l'« habitation sombre » (*Mt*, p. 23) devient « aucune maison plus claire » (*Mt*, p. 26) ; le soleil lustre tout « malgré la pluie » (*Mt*, p. 20) ; « la cuisine est vide, bien déserte, encombrée » (*Mt*, p. 73) ; « j'ai vu ma mère. Ce n'était pas elle ». (*Mt*, p. 28) La fin des chinchillas, dans *Un jeune homme*, connaît trois versions : ils sont morts par accident (*JHtG*, p. 96), empoisonnés par le Colonel (*JHtG*, p. 96), tués par le héros (*JHtG*, p. 137). De ce dernier l'on apprend que, marin, il revient d'un long voyage (*JHtG*, p. 32), mais son voyage en Chine bien plus tard est présenté comme « la seule fois qu'il sortira de son pays » (*JHtG*, p. 89). D'autres contradictions plus ou moins bénignes émaillent *La Traversée*, où un paragraphe débute par « on avait pu nous voir » et s'achève sur « on aurait pu nous voir » (*TA*, p. 7). Et *La Disparition* : « enveloppé d'un linge propre mais cependant entaché, déjà sali » (*DM*, p. 21), « toujours affamés, mais sans appétit » (*DM*, p. 22), « le plomb fond mais reste froid » (*DM*, p. 136). Ces incohérences ne sont pas réductibles à de simples défaillances de la mémoire ou de l'expression dans le chef du narrateur. Elles relèvent assurément d'une disposition bien

plus profonde, étrangère à la psychologie : le caractère foncièrement non-aristotélicien du discours narratif savitzkayen.

À ce caractère s'ajoutent les incessantes glissades du réel dans l'irréel, au point que la distinction entre les deux cesse d'être perceptible. La jeune femme attaquée par une panthère devient elle-même un animal (*Mt*, p. 47) ; les lions inventés par Jean (*TA*, p. 55) et par Basile (*TA*, p. 63) prennent chaque jour plus de réalité ; la petite sœur « a dessiné, dans sa paume, un serpent [...], puis elle lui coupe la tête et il saigne » (*DM*, p. 8). Ce dernier roman est celui qui offre le plus de passages délirants, qui ne sont pas sans rappeler les textes surréalistes où la gouverne du signifiant l'emporte sur la logique rationnelle : inventaire prolix des robes de la petite sœur (*DM*, p. 15), tableau dithyrambique de la maison (*DM*, p. 24), gamine couverte de vermine et tyrannisée (*DM*, p. 25-27), occupations rocambolesques du perdant dans le débarras (*DM*, p. 30), frère « déterré et embaumé » (*DM*, p. 31), etc.

Dans cette question du rapport au réel, un trait ne saurait manquer de retenir l'attention : l'évocation des différents personnages s'accompagne rarement d'un marqueur émotif ou affectif. Ils sont traités comme des bêtes curieuses, en un style qui a toutes les apparences de la froideur, au moins de l'impassibilité. Dans *Mentir*, la mère est vieillissante, malade, malvoyante, frileuse, sa voix est « basse et sourde, presque éteinte » (*Mt*, p. 29-30), sans que le narrateur manifeste quelque apitoiement. Dans *La Traversée*, ce flegme trouve un paroxysme hilarant dans l'évocation du père : « nous le trouvâmes chez lui [...], le visage et les mains jaunes [...]. Il devait être chinois ou mongol » (*TA*, p. 48). Une exception apparente, « ma malheureuse petite sœur » (*DM*, p. 7), disparue dans l'incendie du grenier : « je t'aimais. Je t'écrivais. Je t'appelais » (*DM*, p. 7). Mais, à l'inverse, on note peu de dégoût envers la pourriture ou les excréments, et nul attachement sentimental pour la maison, à laquelle il arrive qu'on préfère l'atelier, « seul endroit où nous pouvions vivre » (*TA*, p. 25).

Des mondes étrangers

Spatialité plus subjective qu'objective, prolifération grouillante de la vie, omniprésence des excréments, activité humaine sans autre but qu'elle-même, perméabilité entre réel et irréel : ces grands traits forment dans les premiers romans de Savitzkaya bien plus qu'une toile de fond, mais bien moins qu'un univers achevé, plutôt des limbes sans passé, sans avenir discernable. Quant aux personnages, ils composent dans chaque récit une communauté dont les limites ne sont pas nettement arrêtées, mais dont la cohérence tient aux relations familiales ou amicales entre protagonistes : fils narrateur et sa mère sans mention d'un père ou d'une fratrie (*Mt*) ; fils et mère, héros et frère jumeau mort très tôt, père mort au travail, admiratrices du chanteur, Colonel gestionnaire (*JhtG*) ; six ou sept jeunes, « garçons et filles » (*TA*, p. 10),

qui ont « un père, une mère, de nombreux amis » (TA, p. 9). Quant à *La Disparition*, elle évoque la petite sœur, le père vaguement ridicule, mort dans son fauteuil défoncé (DM, p. 19), un grand frère parti à la guerre, divers autres personnages mal identifiés.

Bref, le sociogramme des quatre romans présente une grande intensité relationnelle, mais en même temps de nombreux flous structurels. Si le destin du père paraît relativement stable, travailler beaucoup puis mourir précocement (*JhtG*, DM – hypothétique dans *Mt*), celui de la mère est bien plus flottant, comme d'ailleurs la composition exacte de la fratrie. C'est dire qu'à elle seule l'analyse des structures familiales exigerait une étude spécifique, impossible dans le cadre du présent article⁵, sans compter la prodigieuse effervescence des péripéties qui surgissent d'un tel terreau.

Tout l'indique, le monde pour le sujet savitzkayen n'est pas un donné, un tout-fait dont il suffirait de s'emparer. L'enfant ne reconnaît pas pour sienne l'image qu'en véhiculent les adultes. Ainsi, rappelons que chez lui, c'est l'occupation des lieux – et particulièrement le jeu des déplacements – qui définit l'espace, non l'inverse. Que l'importance de la maison ne tient pas à sa fonction de nid, mais au fait qu'elle constitue pour cette occupation spatiale un champ et un repère relativement assurés. Que, manifestement, l'ubiquité des excréments relève non d'un projet naturaliste mais d'une logique libidinale, tout comme le pullulement des animaux et la profusion des objets manipulés. Enfin, hésitations et contradictions dans le discours narratif démontrent que la saisie du réel ne va pas de soi, mais ne peut s'opérer que dans un incessant va-et-vient avec l'irréel, tandis que l'impasse faite sur la formulation des affects laisse dans le discours narratif une multitude de blancs, de nature expectative a-t-on envie de dire.

De cette stratégie complexe et polymorphe résulte un imaginaire irréductible à la loi cartésienne et castratrice qui domine le monde adulte. En ce sens, c'est bien la vision enfantine qui chez Savitzkaya sort victorieuse de la confrontation. En douterait-on encore, la démonstration par l'absurde en est fournie par *Un jeune homme* : ce roman d'une veine apparemment différente des trois autres illustre l'irréparable débâcle qui résulte, pour un adulte, du repli dans l'infantile, c'est-à-dire précisément dans la caricature pitoyable de l'enfance.

5 Ce thème est traité par DEMOULIN (Christian) et DEMOULIN (Laurent), « L'enfant dieu selon Savitzkaya », dans *La Clinique lacanienne*, n° 10, *Les nouveaux rapports à l'enfant*, 2006, p. 35-51.





José DOMINGUES DE ALMEIDA

Université de Porto

L'écriture jubilatoire chez Eugène Savitzkaya Lecture des premiers « romans »¹

Dans sa préface à l'édition Labor du recueil *Mongolie, plaine sale*, Mathieu Lindon mettait en exergue la spécificité scripturale de la première plume d'Eugène Savitzkaya. Selon lui, il y aurait comme un code génétique de ses textes, repérable en une simple phrase, en quelques mots ou figures thématiques récurrentes : « Ses mots, ses phrases, lui sont aussi personnels, intimes, aussi inaliénables et irréductibles que les liquides vitaux qui sont son être même, dont l'analyse chimique montrerait qu'il est le seul sur terre à employer exactement ceux-là [...] »² Savitzkaya produit en effet un style particulier, dont nous allons proposer ici une description en nous intéressant essentiellement aux romans écrits entre 1977 et 1989, c'est-à-dire de *Mentir* à *Sang de chien* en passant par *La Traversée de l'Afrique* et *La Disparition de maman*.

Un premier point concerne les phrases, qui s'alourdissent d'éléments descriptifs, d'épithètes passées au tamis dans l'espoir de cerner l'objet, de le rendre tangible, précis. Si le niveau narratif s'autoconteste, si l'évolution du récit ne se produit pas, c'est bien souvent en vertu d'un certain « enlèvement des sens »³ signalé jadis par les théoriciens du Nouveau Roman, et de l'excès de réel dont il s'agit de rendre compte en suscitant le partage de sensations avec le lecteur :

- 1 Cet article a été élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de l'Institut de literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI) », Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).
- 2 LINDON (Mathieu), « Préface », dans SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure*, lecture de Carmelo Virone, Bruxelles, Labor, coll. Espace nord, 1993, p. 7.
- 3 RICARDOU (Jean), *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1990, p. 108.



La terre qu'il fallut charruer en mars, dans l'épouvante, l'épouvantable tempête, était humide et lourde, parcourue de ruisselets, le sable des tertres s'y était mêlé ainsi que la caillasse que les pluies avaient mise à nu et qu'il fallut ramasser et entasser au coin du champ pour le marchand Lufu qui venait chaque année acheter les tas de pierres, qu'il chargeait dans son fardier tiré par un cheval, Fleur-de-blé, qui crottait en soufflant et en riant et pissait toujours sur les mêmes bornes ; dans son œil, on pouvait voir le ciel sauvage, nuages déchirés, cils chargés de noir et silhouettes de tourmente, les corneilles, les pies, les hérons passant d'un marais à l'autre et se reposant sur les cyprès des collines, la pluie sur les eaux, sur les rameaux, le sol jaune, puant limon, les sacs vides, le linge arraché volant. (*MSb*, p. 48)

Dans *La Traversée de l'Afrique*, c'est le projet même du voyage, du déplacement que la description exhaustive annule. D'où la disparité abyssale entre les niveaux descriptif et narratif. L'action n'évolue guère ; le voyage demeure immobile, c'est-à-dire imaginaire ou onirique à l'instar de la charrette métaphorique du récit – anachronique mise en abyme –, empêtrée, enlisée sous le poids du souci de précision :

Notre véhicule préféré était la charrette, noire et blanche, pourvue de roues gonflables en bon caoutchouc, en très bon caoutchouc, souple et dur, bien sculpté, cette charrette dont la roue gauche grinçait bruyamment, annonçant notre venue, trahissant notre passage. Nous aimions la charrette noire, la petite voiture, le léger véhicule de tous nos voyages, le préféré, cette carriole que Basile aimait tirer, qu'il était seul à traîner. Notre occupation favorite était de transporter des caisses et des pneus, toutes sortes de vieux pneus, diverses vieilles boîtes. Nous chargions très lourdement la charrette, mais, le plus souvent, nous ne transportions que d'immenses tas de carton léger. Nous ne transportions que de l'herbe. (*TA*, p. 34)

On aurait toutefois tort de vouloir trop rapidement déduire de cette obsession descriptive une quelconque allégeance aveugle ou acritique à l'égard du Nouveau Roman ⁴, même si les remarques ricardoliennes sur la description semblent parfois convenir ici : « Remarquons-le : au niveau de la

4 Voir PEZZA (Franck), *Le Gâteau de Papouasie. Analyse thématique et anthropologique de l'Œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya*, mémoire de licence en philologie romane, Liège, Université de Liège, 1987, p. 5, où il cite Eugène Savitzkaya : « Je me sens loin

ligne descriptive, il n'y a jamais d'objets secondaires : la description porte tout au premier plan. »⁵ Pris au jeu jouissif de l'écriture, Savitzkaya n'hésite pas à prendre part au festin lexical et descriptif, proche par moments de l'abondante *graphèse* rabelaisienne, c'est-à-dire d'une profusion scripturale, comme l'écrivain liégeois le reconnaît lui-même : « Oui, le roman hésite entre un discours très pauvre, plus narratif, et une espèce de jubilation. »⁶ Le narrateur trouve son plaisir dans la description au détriment de l'action, incertaine, contingente, souvent pur prétexte à décrire. Son goût se porte plutôt sur l'énumération et l'exhaustivité des nomenclatures⁷ botanique, zoologique, géologique et agricole. La « rédaction d'Eugène » recourt préalablement au dictionnaire⁸. Elle fait vivre, anime les « planches » de plusieurs activités, de plusieurs oiseaux, de plusieurs plantes. Les énumérer équivaut déjà à se tenir au plus près des choses, car « seuls les arbres, les fleurs, les pierres et les enfants semblent l'intéresser [...] »⁹, transposés dans ses textes au moyen d'une « écriture minérale, organique »¹⁰.

En inventoriant les choses, le narrateur tend à se les approprier, à les rendre présentes ; véritable conquête scripturale du monde qui engendrerait un rythme envoûtant, une transe lexicale célébrant le bonheur et l'optimisme de l'écriture, sa capacité de « [...] tout enclore dans le livre »¹¹, de tout faire heureusement cohabiter dans le texte, dans un *continuum* où tout est convoqué : l'animal, l'humain et le minéral :

Deux chevaux identiques dorment dans la cale. On a pris soin de couvrir la cage des loups avec une vaste toile à voile. Le ronflement des lions ne perturbe pas le souffle des moutons. Un ibis suit méticuleusement ce qu'il croit être la piste d'un lézard femelle marchant derrière la colonne de fourmis à la recherche du sucre. Tous les enfants de Mata-Takki, surveillés par le marabout, dorment sur les planches. Le petit garçon aux cheveux rouges ne sait pas que dans la cabine voisine s'épouille un oiseau japonais plus ténu qu'une abeille

de tout ça []. J'ai en horreur le Nouveau Roman, mis à part Pinget. Ce que je déteste par-dessus tout, c'est la description à la Robbe-Grillet. »

5 RICARDOU (Jean), *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 137.

6 GUIBERT (Hervé) « Une rencontre avec Eugène Savitzkaya », dans *Minuit*, n° 49, mai 1982, p. 9.

7 Voir à ce sujet les nomenclatures de la faune et de la flore établies par PEZZA (Franck), *Le Gâteau de Papouasie*, *op. cit.*, p. 112-114.

8 Voir *DM*, p. 16 : « On y trouvait pourtant les momies des chatons mort-nés au fond des caisses de cigares et, entre deux livres ou entre les pages trois cent vingt-quatre et trois cent vingt-cinq du *dictionnaire illustré* [...] ». C'est nous qui soulignons.

9 Entretien avec Antoine de Gaudemar, « Le jardin d'Eugène », dans *Libération*, 2 avril 1992, p. 20.

10 *Ibidem*.

11 GUIBERT (Hervé) « Une rencontre avec Eugène Savitzkaya », *op. cit.*, p. 9.

derrière le grillage quasi invisible de sa maison, que, derrière la cloison, un jeune guépard est couché sur un morceau de désert en compagnie d'une mangouste toujours aux aguets, que les deux aigles qui chassent au-dessus du bateau sont frère et sœur de Pedro, que les deux marins que l'on ne voit jamais sont enfermés avec les tigres, que deux machinistes amis entretiendront, dans la salle des machines, éternellement le feu, qu'une hélice d'acier mélange l'eau pourrie, que mille requins suivent depuis le port le sillage du navire et mangent les ordures. (*DM*, p. 115)

Gisela Febel y voit une écriture obstinée « [...] à nommer les choses, à les palper par les mots, à les présenter sans cesse à nos yeux sous une autre lumière »¹², ce qui rejoint l'intuition d'Henri Scepi selon laquelle Savitzkaya entend situer son imaginaire et son texte dans une scène originelle¹³. D'ailleurs, certains choix lexicaux semblent directement dériver d'un exercice scolaire de grammaire, exercice sur les genres, les synonymes ou paronymes, par exemple. Ainsi, très symptomatiquement, « hase » l'emporte sur « lièvre » ; « jars » sur « oie » ; « porc » côtoie « verrat », « cochon » ou « truie » ; « étalon » remplace « cheval », etc. Le souci de précision et d'exhaustivité vise également à combler, par le biais de la dévoration lexicale, de la boulimie nomenclaturale et de la « logophagie »¹⁴, une « insatisfaction » primaire, ressortissant à notre être-au-monde, et souligne ainsi un besoin irréalisable de tout faire correspondre et de tout appréhender par l'écriture dans le mouvement qui l'engendre. Comme le fait remarquer Scepi, dans *La Folie originelle*, l'investissement énumératif de l'inventaire renforce, lui aussi, un conflit avec le niveau narratif. Il s'en détache « [...] pour fonder, avec l'itération – le ressassement infini –, une poétique à part entière du *dire originel* »¹⁵.

Parfois, un filot textuel au service de l'obsession du narrateur et de son optimisme à maîtriser le langage inventorie « un groupe » indéterminé au lendemain d'une prétendue catastrophe survenue à une ville incertaine : « À l'aigle, au taureau, au chat-huant, à l'hirondelle, au dauphin, à la sirène d'alarme, aux monstres vivants, aux peintres, aux navigateurs et aux électriciens. » (*FO*, p. 31)

En fait, au roman (la *prose*, aime dire Eugène Savitzkaya) correspond une certaine manière d'être au monde, une certaine exploration de et par la langue,

12 FEBEL (Gisela), « Écrire l'intensité... », *op. cit.*, p. 287.

13 SCEPI (Henri), « Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine », dans *Critique*, n° 550-551, mars-avril 1993, p. 140-166.

14 BADIR (Sémir), « Cœur de père », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 78, mai-septembre 1993, p. 9.

15 SCEPI (Henri), « Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine », *op. cit.*, p. 148.

distincte de celle que procure la poésie, malgré l'indifférenciation croissante des genres. Pour Savitzkaya, le roman est l'occasion « [...] d'avancer plus à sa guise. D'utiliser plusieurs matériaux, même disparates [...] »¹⁶ Et l'auteur ne s'en prive pas ! Mieux que tout autre texte critique, la quatrième de couverture de *Sang de chien* nous éclaire sur l'indécision et le désordre qui président à la première écriture de Savitzkaya, la transforment en véritable « aventure »¹⁷ dans l'univers du verbe.

Le premier niveau de l'avancée dans le langage passe de façon incontournable par le travail phrastique et par les techniques qui produisent tantôt son enlèvement, tantôt son étendue. En tous cas, la construction savitzkayenne des premiers textes n'obéit pas au « phrasé irréprochable »¹⁸ que Laurent Demoulin repérait chez les écrivains dits minimalistes des éditions de Minuit. Au contraire, nous aurions plutôt affaire à une version différente de l'« éclatement » opéré sur la langue littéraire par Céline, Queneau, Perec et par toute une fraction du Nouveau Roman, notamment pour ce qui est de l'allongement démesuré des phrases.

Vu sous l'angle de l'enlèvement, le phrasé s'acharne, dès le premier roman, *Mentir*, construit – rappelons-le – à partir d'un album photo, à instaurer une rythmique hypnotique, une transe incantatoire autour d'un personnage insaisissable ; laquelle devient à la longue mélodie autour d'un paragraphe lu comme strophe, trahissant une veine poétique dont le jeune prosateur ne s'est pas encore affranchi à ce stade. Le travail phrastique s'efforce de cerner la figure de la mère sans toutefois y parvenir. Il préfère s'enliser dans le jeu incantatoire de cette quête, et la *redite* devient alors un atout.

Au lieu de chercher à dire les choses, il s'agit ici de s'attarder à les entrevoir dans l'espace éphémère de leur *diction* par la contrainte de la redite, de l'incessante réélaboration. Ce texte se change en exercice d'épanorthose où le narrateur revient sur ce qu'il a dit/écrit, soit pour le renforcer, soit pour l'adoucir et le filtrer, soit encore pour le rétracter tout à fait en vertu de ce que Henri Scepi appelle un « processus de rethématisation anaphorique »¹⁹. Dès lors, ce texte inclassable affiche sans ambages sa nature « génétique » et intègre ses brouillons au texte final. Il se veut « brouillon » littéraire, essai. Une seule série de ces reprises suffira à illustrer pareil enlèvement discursif proche, par moments, de l'« exercice de style », de la reformulation infinie en tant que jubilation du langage :

16 GHYSEN (Francine), « Eugène Savitzkaya, prix Point de mire 1993 », dans *Mensuel littéraire et poétique*, n° 212, mai 1993, p. 4.

17 DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « Entretien avec Eugène Savitzkaya, Liège, avril 1996 », dans *Intercâmbio*, n° 7, 1996, p. 303-310.

18 DEMOULIN (Laurent), « Pour un roman sans manifeste », dans *Écritures*, n° 1, 1991, p. 13.

19 SCEPI (Henri), « Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine », *op. cit.*, p. 149.

1. Elle peut simplement voir le verger par la fenêtre, toute l'étendue du verger et du jardin qui le prolonge [...]. Elle peut voir les champs qui suivent.
2. Rien à voir. Rien à regarder par la fenêtre, si ce n'est cette étendue : verger, jardin et, pour finir, champs jaunes ou gris [...].
3. Elle peut voir le verger par la fenêtre, la nuit ou le jour. Elle voit seulement le verger [...].
4. Par la fenêtre de sa chambre, elle peut voir la rue, les maisons au toit noir, les champs derrière, loin, peu de chose [...].
5. Elle ne peut rien voir, sinon, et à perte de vue, un grand nombre de fleurs.
6. Elle pourrait voir les fleurs détestées, les pivoines, la clématite [...].
7. À gauche, en se penchant un peu, elle peut voir le long mur bien découpé [...].
8. Elle peut tout voir par la fenêtre ouverte de sa petite chambre [...].
9. Elle peut voir à tout moment un même jardin jamais traversé de vent [...].
10. Elle peut voir à tout moment de la journée et de la nuit un même jardin toujours traversé de vent [...]. (*Mt*, p. 31-36, c'est nous qui numérotions)

L'accumulation progressive de ces énoncés sans cesse réélaborés trahit une écriture instable, provisoire et foncièrement insatisfaite, au risque de se nier ou de se contredire. Seul un jeu anaphorique envoûtant permet d'unifier cette séquence qui, par ailleurs, trahit une véritable jubilation de l'écriture : naïveté et spontanéité du geste d'écrire, de narrer, comme éternel essai et expérience.

Cette démarche prélude au souci qui sous-tend l'écriture chez Savitzkaya, et que Mathieu Lindon caractérise en ces termes : « [...] il les ressasse si avidement, en énumérant chaque élément et les répétant indéfiniment avec quelques variations comme s'il s'agissait de fantômes. Et de fantômes dont l'écriture garantirait l'efficacité [...]. »²⁰ Aussi toute lecture autofictionnelle se heurtera-t-elle simultanément à l'efficacité et à l'inefficacité de l'écriture conçue en tant que *problème*, et placée sous le régime du soupçon et du mensonge.

D'une part, elle aspire à une approche détaillée, descriptive, exhaustive et ressassée du réel qui suggère parfois, et cela à l'instar du Nouveau Roman, l'émergence d'un nouveau réalisme. D'autre part, le recours à la redite et l'invitation à revoir constamment sa copie au risque de se contredire

20 LINDON (Mathieu), « La perversité, si simple et si douce », dans *Minuit*, n° 49, mai 1982, p. 13.

soulignent une inadéquation du dire face au monde, à la mémoire et aux fantasmes, assumée en tant que plaisir à devoir (re)dire autrement. Cette inaptitude fait en sorte que l'écriture se replie sur elle-même, sur sa *facture* et sa *rature* permanentes, son désordre jouissif, dégageant ainsi un « style [...] si personnel qu'on se croit parfois capable d'identifier en une ligne un texte de lui »²¹ et rendant malaisée et jouissive à la fois la démarche du lecteur, car « on aime lire un texte d'Eugène Savitzkaya, mais on est incapable d'en parler quand on l'a terminé. N'est-ce pas le propre de la jouissance ? »²²

Le dépassement du dilemme simultané de l'efficacité et de l'inefficacité narratives de l'écriture passe, chez l'auteur, par l'assomption du renversement prôné par Jean Ricardou : « Au réalisme [il] oppose le "scripturalisme" »²³, c'est-à-dire, selon la formule ressassée, qu'un roman « [...] n'est pas l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture. »²⁴

Les textes qui paraissent après *Mentir* confirment la tendance à la profusion phrastique et au gommage permanent. *La Disparition de Maman* – dont le fil conducteur mutant n'est autre qu'une « petite sœur » insaisissable – inscrit la potentialité du narrateur paronomastique, prêt à incarner n'importe quel personnage légendaire et imaginaire : « Je suis Evoé [...] » ; « Je suis Eloé » (*DM*, p. 74). Il est toujours volontaire pour s'engager dans n'importe quelle bribe d'intrigue, qui n'aura finalement pas lieu.

Ainsi, le narrateur va intercaler ses fantasmes dans un pseudo-récit légendaire et mythologique dépourvu d'intrigue, et parfois fait de gommages divers. La révision est une technique (anti)narrative constante. C'est à ce titre qu'il faut lire les aventures déconcertantes du narrateur : « Je fus en Afrique, dans la région des lacs où je tuai et dépouillai plus de mille antilopes et gazelles [...] » (*DM*, p. 11) ; « Je fus en Antarctique dans la région des glaces où je vis le soleil comme une enclume et la nuit derrière la porte [...] » (*DM*, p. 38) ; « Je fus en Afrique dans la région des lacs. Pour avoir détruit quelques dizaines de termitières [...]. » (*DM*, p. 138)

Le voyage enlisé de *La Traversée de l'Afrique* fonctionne également sur le mode anaphorique de la redite après rature ou gommage. Ce processus se traduit par l'enlissement et l'autocontestation du récit. Le voyage cent fois envisagé ne démarre toujours pas, ne traverse que l'espace opaque de l'écriture où il se trouve cent fois reporté. Chaque tentative d'évocation de l'expédition engendre et précise le moyen de transport utilisé, de sorte que ce n'est plus l'expédition en soi qui attire l'attention, mais bien la modalité lexicale et scripturale, seul enjeu génétique du texte qui prend corps devant nous :

21 *Ibidem.*

22 *Ibidem.*

23 Cité par BOTHOREL (Nicole) *et alii*, *Les Nouveaux Romanciers*, Paris, Bordas, 1976, p. 17.

24 *Ibidem.*

Mais avant de construire cette fourgonnette métallique, nous utilisions, pour nos déplacements, une petite charrette de couleur blanche, à deux roues ou à quatre, je ne m'en souviens plus [...].

Cette charrette, nous l'utilisions pour nos promenades, nos longues promenades [...].

Nous passions souvent par cette forêt avec notre véhicule lent chargé de bois [...].

Ce chariot, nous aimions le projeter contre un mur de briques [...].

La charrette nous emportait ailleurs. (*TA*, pp. 31-35)

C'est-à-dire finalement nulle part, le véhicule du déplacement faisant l'objet de redites purement tautologiques.

Dans ce roman, Savitzkaya se réfère bien évidemment à son enfance. La restitution fidèle et narrative de ses souvenirs n'est pas son premier souci. Il s'agit avant tout de se replacer, par l'effet incantatoire de l'anaphore, dans la ferveur de l'enfance si chère à l'écrivain. L'autofiction se laisse prendre au jeu d'autant plus enlisant de l'écriture que les détails sont attribués à un narrateur à la mémoire défaillante : « Je ne m'en souviens plus. » (*TA*, p. 31)

Parfois, comme pris d'une soudaine lassitude, ou pour couper court à l'envoûtement du texte, une dernière reprise résume abruptement toute une série de variantes sur un thème ressassé : « On avait pu nous voir oisifs et sereins déambuler le long des haies ou bien, affairés, transporter de l'herbe encore humide, des métaux, rassembler les matériaux, aller et venir, ennemis, nous préparer au voyage, astiquer le véhicule, puis, au matin, trembler et geindre. » (*TA*, p. 7) Et tout de suite après : « On aurait pu nous voir. » (*TA*, p. 7)

Dans cet exercice, l'énoncé « La charrette nous emportait ailleurs » résume tout le ressassement anaphorique sur la « charrette » que nous retranscrivions plus haut, alors que dans *La Disparition de Maman*, on découvre un procédé semblable centré sur le motif du vélo, cette fois : « Mon vélo rouge me conduisait à la poste ; il aurait pu me conduire jusqu'à toi, mais je n'avais pas assez de force, mes muscles étaient mous et je ne pouvais me déplacer davantage » (*DM*, p. 7), repris et résumé juste après : « Le vélomoteur rouge me conduisait à la poste. » (*DM*, p. 7)

Parfois, une longue série s'achève en queue de poisson narrative et s'avère, dès lors, inconclusive et incohérente : « François, quand tu auras grandi, quand tu porteras la barbe rouge, les cheveux longs et durs tombant sur le col, le chapeau de paille par tous les temps, la fine cravate noire fortement serrée, le veston de velours ; à l'intérieur, la robe ample et la calotte sur le crâne... » (*DM*, p. 60)

Cette stratégie déceptive de l'attente du lecteur renforce le penchant des « ruptures de tons »²⁵ et tranche sur la naturelle propension de l'auteur à

25 GHYSEN (Francine), « Eugène Savitzkaya, prix Point de mire 1993 », *op. cit.*, p. 4.

s'étendre indéfiniment dans le texte, profitant par là de l'« auto-fécondation ou [de l']association en constellation »²⁶, et prônant l'écriture comme *graphèse*. Aussi trouve-t-on souvent dans ces premiers textes un maniement expansif de la phrase principale à laquelle s'accroche une pléthore de propositions relatives et relatives imbriquées, symptôme d'un foisonnement de l'écriture aux antipodes du style minimaliste de Minuit :

Au vu de ma famille, je me déguisais souvent en jeune fille *qui* passe [...] ; jeune fille *qui* passe et *qui* repasse devant la maison de son amant [...], bêtes *qui* ne grognent même pas [...], le scarabée *qui* traverse la rue ; *qui* passe et *qui* repasse devant la confiserie [...] et *dont* la neige fond au soleil [...] ; *qui* passe et *qui* repasse [...], devant la tapisserie *dont* chaque personnage [...] ; *qui* passe et *qui* repasse [...] *qui* ne tremble pas dans sa robe ; [...] jeune fille *qui* bientôt sera morte, les jambes fléchies. (DM, p. 59-60)

Cette longue séquence s'achève et s'épuise sur une imprévisible et *déceptive* queue de poisson : « La famille réunie, les quatre frères debout derrière les parents assis » (DM, p. 60). Peu soucieux de la brièveté et de la concision des phrases, Savitzkaya aime au contraire les allonger et les alourdir d'éléments disparates, convoqués en vrac, dans le beau désordre du souvenir, de l'univers onirique ou fantasmagorique de l'enfance. D'ailleurs, Claude Simon ne rappelait-il pas qu'« il n'y a ni commencement ni fin dans le souvenir » ?²⁷ Tout est livré pêle-mêle par un narrateur bien plus bavard à l'écrit qu'à l'oral. La prolifération scripturale est donc sciemment confuse à plus d'un titre. En effet, du point de vue « formel », Savitzkaya n'hésite pas à mélanger les genres et à confondre ou rendre inefficaces les repères théoriques littéraires traditionnels.

À Françoise Delmez, il avouait s'être « [...] mis à écrire des textes qui ressemblaient vaguement à des romans [...] »²⁸, ce qui revient à dire qu'il inscrit sa démarche dans l'éclatement des genres préétablis et étanches dans la droite ligne de la modernité littéraire. Tout peut désormais être convoqué sous prétexte de « roman ». Aussi Eugène Savitzkaya colle-t-il l'« étiquette roman » sur des textes formellement disparates, hybrides et fragmentaires ; des textes qui accusent et traduisent formellement un chaos d'origine ontologique, mais aussi onirique, fantasmagique ou mnésique.

D'ailleurs, à Sémir Badir, il confiait son approche désordonnée et confuse de l'écriture : « Chaque roman est l'idée d'une préoccupation d'un moment.

26 BOTHOREL (Nicole) *et alii*, *Les Nouveaux Romanciers*, op. cit., p. 48.

27 *Ibidem*.

28 DELMEZ (Françoise), « Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91 », dans *Écritures*, n° 1, 1991, p. 35.

Je les écris un peu pour ne pas oublier cette préoccupation, pour l'inscrire dans ma mémoire et puis c'est fini. Ils s'éloignent de moi. »²⁹

Le premier « roman » de Savitzkaya, *Mentir*, ne s'affranchit pas encore du « travail de la forme »³⁰ poétique. Les premiers paragraphes suggèrent des strophes incantatoires, un rythme litanique infini. Et puis, pour citer Marc Quaghebeur, « la machine se met à tourner »³¹ à la faveur d'une dérive onirique. Les répétitions se succèdent et se répondent. L'expansion scripturale est encore aux prises avec la rigidité poétique proprement dite :

Ces fleurs ne sont plus pour moi, dit-elle [...]. Ces fleurs ne sont plus pour moi, disait-elle [...].

Ces fleurs qui me repoussent ne sont plus pour moi, dit-elle.

Ces fleurs près de mon pied, contre ma peau et mes orteils, toutes ces fleurs ici amoncelées [...], ne sont pas, ne sont plus, ne seront plus jamais pour moi [...]. (*Mt*, p. 7-9)

Le désordre s'installera définitivement dans les textes immédiatement ultérieurs. L'écriture devient inclassable. Les ruptures de ton s'accumulent alors que l'éclatement est constamment entretenu. Ainsi, la poésie s'insinue dans la prose savitzkayenne et la féconde çà et là à la faveur d'« effets oxymoriques »³² qui font penser à une « prose poétique »³³, ou en tous cas à un désordre générique qui se joue des classements d'usage.

Sang de chien – annoncé dans le péri-texte comme un « roman » – compte à ce titre parmi les textes les plus inclassables de Savitzkaya, si l'on en croit la quatrième de couverture : « Mais *Sang de chien* n'est ni un manuel didactique, ni un recueil de psaumes, encore moins une biographie de l'auteur. *Sang de chien* n'est qu'un roman, dont l'usage, c'est bien connu, reste à découvrir. » (*SdC*, quatrième de couverture)

Certains fragments narratifs n'évitent pas une tournure poétique marquée par la reprise anaphorique et la réitération. Ce faisant, le texte vise « un équilibre parfait de tous les éléments »³⁴. Le passage répétitif et formel suivant, imprégné de contraintes narratives et lexicales rigides, illustre cet équilibre :

Je voudrais, mon amour, ta langue sur les bords ébréchés de la tasse dans laquelle nous prîmes notre lait avec les peaux et les mouchérons du lait [...], je voudrais que nous soyons au bord de

29 BADIR (Sémir), « Cœur de père », *op. cit.*, p. 9.

30 *Ibidem*.

31 QUAGHEBEUR (Marc), dans *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, Bruxelles, AML/Éditions Universitaires de Bruxelles, 1980, p. 91.

32 DELMEZ (Françoise), « Un Autre (*de même*) », dans *Écritures*, n° 1, 1991, p. 23.

33 *Ibidem*.

34 GHYSEN (Francine), « Eugène Savitzkaya, prix Point de mire 1993 », *op. cit.*, p. 4.

l'eau et que son écume nous tenant éveillés nous fasse transpirer comme on transpire sous trois couvertures [...], je voudrais les beaux objets usuels nous entourant de leurs reflets et de leurs saveurs [...]. (*SdC*, p. 19).

Mentir, « roman poétique » s'il en est, est encore fort redevable d'un projet de « représentation de l'univers entier »³⁵. L'oxymore ou le chiasme régissent le début d'un croisement des champs sémantiques *a priori* inconciliables. Comme nous le faisons remarquer au début de cet article, les fleurs et la fiente de poule et la beauté des pieds de la mère – métonymie affective de la beauté maternelle – côtoient la poussière (*Mt*, p.7).

Mais, du point de vue formel et générique, encore une fois, le lecteur est placé face au défi de reconnaître une cohérence ou un projet. L'écriture devance le livre et s'y insinue toujours, pour ce qui est de ces premiers textes, par des bribes, des fragments où l'auteur ne fait qu'exercer les infinies facettes de « son génie »³⁶.

Le récit se veut avant tout une aventure scripturale en prose, à laquelle l'auteur intègre encore une plume poétique. Mais, au fur et à mesure qu'elles s'installent dans la grisante liberté de cette prose, toutes les dérives et toutes les ruptures génériques peuvent s'amorcer. Cette tendance devait s'infléchir quelques années plus tard avec la parution de romans postmodernes et, à certains égards minimalistes, proches de ce que Rémi Bertrand désigne par « minimalisme positif »³⁷ et qui pourrait très bien convenir à caractériser aussi bien *Marin mon cœur* (*MmC*) qu'*En vie* (*EV*).

Il est vrai que le récit est devenu entre-temps plus linéaire et plus accessible au lecteur, et qu'il s'est en quelque sorte détourné de l'exigence moderne qui l'avait jusqu'alors marqué. Le souci de rethématisation a disparu, et sûrement aussi l'expérience jubilatoire que l'écrivain liégeois – qui a entre-temps déménagé à Bruxelles – en tirait. Seule demeure la fidélité d'un lectorat attentif à l'expression – certes changeante pour la forme – d'un univers narratif profondément ancré dans la vision fantasmagique et magique que l'auteur se fait de l'existence.

35 *Ibidem*.

36 DELMEZ (Françoise), « Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91 », *op. cit.*, p. 40.

37 BERTRAND (Rémi), *Philippe Delerm et le minimalisme positif*, Paris, Éditions du Rocher, 2005.



Manon DELCOUR

Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

**L'ambivalence du chez-soi dans *Mentir* et *Fou trop poli* :
la fonction du ressassement**

L'œuvre d'Eugène Savitzkaya est traversée par la question de l'*habiter*. D'un point de vue thématique, en effet, la prégnance de la maison, du chez-soi, est indéniable, que ce soit dans le mensonge organisé pour cerner la figure maternelle (*Mt*), les propos échangés par les victimes d'un tremblement de terre (*FO*) ou la relation de la découverte du monde par deux enfants (*MmC*, *EL*). Son traitement de l'espace diffère beaucoup des environnements urbains mis en scène par des auteurs de sa génération comme Jean Echenoz, François Bon ou Jean Rolin, puisque le domicile, qui fait souvent l'objet d'une hypotypose, paraît clos, voire insulaire, à l'image du narrateur-jardinier-écrivain vivant en quasi-autarcie grâce à son potager. Généralement privé de références à la société contemporaine ¹, l'« étui » ² du logis semble centré sur l'isolement de ce que l'on nomme désormais un sujet autofictionnel. À cet égard, le roman *Fou trop poli* (2005) paraît devoir être rangé aux côtés de *Marin mon cœur* (1992), *En vie* (1995) et *Exquise Louise* (2003), textes dans lesquels la critique reconnaît une « ode à la vie quotidienne, familiale, harmonieuse » ³. José Domingues de Almeida rapproche ainsi les derniers romans de Savitzkaya de la mouvance du « minimalisme positif », représentée entre autres par Philippe Delerm, Christian Bobin ou Colette Nys-Mazure ⁴.

1 À l'exception de *Fou trop poli* où il est fait mention de centres fermés.

2 Voir BENJAMIN (Walter), *Paris. Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf, 2009, p. 239.

3 VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), avec la collaboration de Franck Evrard, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, deuxième édition augmentée, Paris, Bordas, 2008, p. 421.

4 DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « L'authenticité selon Philippe Delerm. Entre littérature de confort et minimalisme : l'expérience partagée », *Carnet III, L'(in)vraisemblable*, janvier

Nous ne partageons pas tout à fait ce dernier point de vue. La littérature produite par Savitzkaya n'est, selon notre hypothèse, ni minimale ni positive. Elle repose sur un jeu symbolique qui tente, par le biais de la répétition, de cerner un chez-soi ambivalent et souvent angoissant. Nous décrirons d'abord l'effet d'angoisse suscitée par la représentation spatiale, y compris dans des textes récents. La répétition participe en effet d'une atmosphère marquée par l'inquiétante étrangeté mais revêt également d'autres fonctions. À l'aide du concept de ritournelle, nous étudierons ensuite la façon dont le ressassement annihile, dès *Mentir* (1977), l'idée d'un point fixe mais dessine néanmoins, souvent sur le mode de l'humour comme dans *Fou trop poli*, un territoire, fait de retours mais aussi de départs vers le dehors, et dont le centre incertain est explicitement présenté par Savitzkaya comme celui de l'écriture. Enfin, en tentant de replacer l'œuvre de Savitzkaya dans le contexte contemporain, nous tâcherons de montrer que, si ses derniers textes sont plus sereins, les procédés de répétition et d'accumulation à l'œuvre dans *Fou trop poli*, déjà présents dans *Mentir* et *La Folie originelle* (1991), dépassent l'idée de la seule célébration du quotidien et, en mettant à mal la possibilité d'un ancrage définitif dans le domicile, traduisent les paradoxes de la composante anthropologique que constitue le chez-soi.

La hantise du dedans et du dehors

Le domicile tel qu'il est représenté par Savitzkaya paraît tout à la fois nostalgie et crainte d'un espace un, sans dehors ni dedans, et déterminée en partie par un idéal de fusion du sujet avec ce qui l'entoure : « Ce n'est pas la beauté qu'il s'agit de rechercher, ni la perfection, mais une certaine adéquation avec la lumière, le vent, l'état des lieux » (*EV*, p. 97-98). Son écriture, en grande partie hantée par la question de l'origine⁵, est orientée par la tentation de donner à lire un espace natal marqué par la continuité, assez proche de la description du philosophe Benoît Goetz d'un Éden d'avant la division entre dedans et dehors, où « il n'y pas lieu de se déplacer, c'est-à-dire qu'on se déplace toujours dans un Lieu unique sans partage. C'est un espace où les différences n'impliquent aucune hétérogénéité, un espace sans altérité et sans négativité, un milieu sans bord et sans limite »⁶. Goetz utilise une allégorie pour illustrer cet espace continu : « au paradis, *Adam n'avait pas de maison*. Ou s'il en avait une, celle-ci n'avait pas de dehors, et ne constituait pas, par conséquent, un dedans »⁷.

2011, p. 161-173 <<http://carnets.web.ua.pt>>, site consulté le 10 août 2012.

5 Comme l'indiquent les thèmes abordés (l'enfance, l'évocation de la figure maternelle, etc.) ou le titre de la pièce *La Folie originelle*. Voir aussi : SCEPI (Henri), « Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine », *Critique*, mars-avril 1993, n° 550-551, p. 140-156.

6 GOETZ (Benoît), *La Dislocation. Architecture et philosophie*, Paris, Les Éditions de la Passion, 2002 [2001], p. 27.

7 *Ibidem*.

Cependant, l'origine est inaccessible : la « dislocation » a bien eu lieu, il existe un dedans et un dehors. L'écriture tente de mimer l'espace informe et originel en donnant à lire un espace constitué de différences et non d'oppositions, par le biais d'un entassement de mots, procédé que Savitzkaya emploie régulièrement⁸. Savitzkaya recourt précisément – et paradoxalement – au motif de la maison ou du jardin, des lieux délimités, pour représenter un espace où la maison n'a pas lieu d'être et mettre en scène « ce que la tradition des Arts du Jardin a parfois cherché à recréer : un espace absolument clos, tel qu'aucun dehors ne soit plus imaginable ou concevable »⁹, à l'intérieur duquel tout participe de tout. Dans *La Folie originelle*, Savitzkaya thématise pour l'espace scénique cette inutilité de la maison, cette opposition flottante entre dedans et dehors.

CELI : Ça sent l'homme mort et d'autres parfums.

CONSPUATE (à ceux qui sont là) : C'est parce que tu as ouvert la bouche, c'est parce que tu as ouvert la porte de ta chambre, c'est parce que vous dormez tous fenêtres ouvertes. Fermez tout, vivez dans la rue et vous sentirez l'odeur du ciment mouillé, du sable que les camions déversent sur les places. Quittez vos maisons et vivez autour d'elles comme autour de taupinières, laissez-les aux rats, souris, chauves-souris, aux cloportes et aux pigeons. (*FO*, p. 16)

Mais l'évocation de la mort, provoquée par l'ouverture du corps (« la bouche ») et du logis (« la porte »), laisse aussi percevoir cet espace originel et idéal de la contiguïté comme une menace. Le paradis devient chaos : « CELI : [...] On sent que nous sommes nombreux, on sent combien nous sommes et comment nourris. À chaque pas on marche sur du verre brisé et des choses molles, on glisse, on respire l'haleine des autres, on se salit en touchant les murs, plus rien n'est à sa place. » (*FO*, p. 11-12) Même dans des textes plus récents, Savitzkaya laisse poindre à maintes reprises un sentiment d'inquiétante étrangeté¹⁰, voire d'angoisse vis-à-vis d'un environnement avide¹¹. Le sujet glisse sans cesse de la fusion à la menace

8 Voir FEBEL (Gisela), « Écrire l'intensité de la vie ou le roman en excès. L'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya », dans LOPE (Hans-Joachim), NEUSCHÄFFER (Anne), QUAGHEBEUR (Marc), *Les Lettres belges au présent. Actes du Congrès des romanistes allemands (Université d'Osnabrück, 1999)*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 281-297 ; SCEPI (Henri), « Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine », *op. cit.*

9 GOETZ (Benoît), *La Dislocation*, *op. cit.*, p. 27.

10 Voir CONNON (Daisy), *Subjects Not-at-home : Forms of the Uncanny in the Contemporary French Novel*. Emmanuel Carrère, Marie NDiaye, Eugène Savitzkaya, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. Faux titre, 2010, qui ramène cependant en bonne partie cette impression d'inquiétante étrangeté à la magie et au merveilleux.

11 « On sème rarement au bon moment. [...] un mouvement puissant et inéluctable brouille les codes et les dessins. Une multitude se projette hors de terre. *La verdure est un capharnaïm*

d'engloutissement ¹². La tentation lancinante qu'éprouve le narrateur de fusionner avec son environnement s'avère un idéal impossible : ainsi, celui d'*En vie* a obscurément conscience d'un écran entre lui et son environnement que les tâches domestiques, dont le nettoyage des vitres, et l'écriture ont pour mission de faire s'évaporer (*EV*, p. 23-24). Il n'empêche que cette tentation induit une écriture dans laquelle, souvent, « aucune distance ne sépare [...] le sujet de ce qu'il perçoit » ¹³ et un « espace de la contiguïté absolue où tout participe de tout » ¹⁴, dont les personnages tentent parfois – sans succès – de se protéger au moyen de murs.

CELI : J'ai muré l'entrée de ma cave et je ne sais plus ce qui s'y passe. Les bruits qui me parviennent me font frémir, je ne dors plus, je ne peux plus dormir maintenant que je l'entends remuer. [Un monstre] occupe tous les sous-sols, il a abattu les cloisons et il s'attaque aux piliers de soutènement dont les moellons crissent, chacun des coups qu'il donne fait vibrer les portières des armoires et les vitres des verrières. (*FO*, p. 32)

Dans cette perspective, l'itération joue un rôle paradoxal. D'une part, le ressassement déployé dans *Mentir* ou *La Folie originelle* concourt à la représentation d'un domicile inquiétant : « il y a multiplication du même qui tour à tour se manifeste comme familier et comme étrange au sein d'une réalité spatiale où tout se répète indéfiniment au-dedans et au-dehors et où le temps tourne sur lui-même, s'annule et se réduit à l'espace (d'irréversibles, les relations temporelles deviennent réversibles, c'est-à-dire spatiales) » ¹⁵. D'autre part, la répétition, abordée par Savitzkaya dans un texte intitulé « L'écriture en spirale », constitue un rempart contre la voracité du réel chaotique : « L'écriture nous permet de ne pas être immédiatement dévorés. » ¹⁶

À cet égard, le concept de ritournelle élaboré par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux* (1980) puis dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*

d'une logique stupéfiante : elle finira en soupe ou nous serons dévorés. » (*EV*, p. 112-113, nous soulignons)

12 « Il y a un moment d'intense fusion dans le mélange des levures et des sédiments que l'on porte à la bouche et de ceux que les entrailles contiennent. On ne sait plus ce que l'on mange. On ne sait plus si on mange ou si on est mangé. [...] Et il se pourrait que, brusquement, ce soit soi-même qu'on dévore, soi-même parfumé et savoureux. » (*ibidem*, p. 66-67)

13 SAMI-ALI (Mahmoud), « L'espace de l'inquiétante étrangeté », dans *Nouvelle revue de psychanalyse. Le dehors et le dedans*, Gallimard, 1974, n° 9, p. 39.

14 *Ibidem*, p. 40.

15 *Ibidem*, p. 43.

16 SAVITZKAYA (Eugène), « L'écriture en spirale », *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 1993, p. 193-195, première édition dans *Revue Estuaire*, Québec, 1981, n° 20, p. 103-104.

(1991), bien qu'il ne soit pas exclusivement spatial (il revêt également des implications temporelles et politiques), éclaire particulièrement la constitution du logis. Deleuze et Guattari lient en effet les principes de déterritorialisation et reterritorialisation – revalorisant par là le territoire – au sein de ce concept : « [La ritournelle] est territoriale, c'est un agencement territorial. Les chants d'oiseaux : l'oiseau qui chante marque ainsi son territoire. »¹⁷ La petite ritournelle trace un cercle isolant le chez-soi du chaos – « c'est ce que l'on chante lorsque l'on rentre chez soi »¹⁸. La ritournelle décrite par Deleuze et Guattari est ainsi ce qui permet au sujet de « tracer un cercle »¹⁹ pour constituer le chez-soi, « habiter le territoire qui filtre le chaos »²⁰. De même, dans l'œuvre de Savitzkaya, l'itération contribue à la représentation d'un habitat, constitué par définition d'habitudes (les deux mots ont d'ailleurs la même racine étymologique), que ce soit par le biais de la description récurrente de certains ustensiles et tâches du quotidien ou de l'évocation renouvelée des figures parentales (« en nous il vit encore » ou « en nous encore vivante », *FiP*). Mais le refrain permet également au sujet de quitter son territoire pour mieux y revenir, empêchant le figement du chez-soi et introduisant celui-ci au règne du devenir. Comme l'écrit Benoît Goetz, « [p]artir/revenir : il n'y a pas d'espace occupé autrement que selon ce tempo : une sorte de radotage, de rengaine, qui devient vite insupportable. Mais on a gagné une base, un plateau, d'où il va être possible de rejoindre le Dehors. Bâtit une maison c'est créer un territoire par retours successifs pour mieux s'en échapper, aigle ou serpent, chien ou rat »²¹.

Le territoire du texte : ressasser pour esquisser, quitter et retrouver le chez-soi

Si Savitzkaya thématise dans *Fou trop poli* une absence de repère spatial fixe – « Je ne sais pas d'où je suis parti ni où on m'a relégué » (*FiP*, p. 13) –, l'objectif poursuivi par le narrateur dans les quinze séquences de *Mentir* et formulé à la fin du texte – « ainsi parler de ma mère (aucune prairie) » (*Mt*, p. 103) – aboutissait déjà au même flottement. Ce dessein est explicitement associé à une considération spatiale, « aucune prairie » (*Mt*, p. 103), dont la forme (identique, « aucune prairie », ou modifiée, « aucune maison ») ponctue le texte et suscite le ressassement : la figure maternelle réapparaît ainsi perpétuellement au fil du roman, pieds nus dans le jardin, en robe de

17 DELEUZE (Gilles), GUATTARI (Félix), *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 383.

18 GOETZ (Benoît), *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, coll. Art et architecture, 2011, p. 71.

19 DELEUZE (Gilles), GUATTARI (Félix), *Mille plateaux, op. cit.*, p. 382.

20 ZOURABICHVILI (François), *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 74.

21 GOETZ (Benoît), *Théorie des maisons, op. cit.*, p. 71-72.

chambre bleue à la fenêtre, en jupe tachée dans le corridor, etc. Si elle peut être localisée, elle s'avère cependant difficile et même impossible à saisir, comme en témoigne l'emploi répété des adverbes « peut-être », des incises « je crois » ou « m'a-t-on dit », des formes interrogative et négative ou du motif de la photo d'identité égarée. L'épanorthose gagne la description de la maison et du jardin : « ces pivoines, ces marguerites, ces fleurs blanches ou pourpres de cerisier, répandues sur le sol, ces fleurs écarlates, toutes ces fleurs, ces très belles fleurs » (*Mt*, p. 7) deviennent « surtout ces pivoines trop rouges, ces pivoines trop blanches surtout » (*Mt*, p. 7), « ces fleurs repoussantes » (*Mt*, p. 8), « ennemies » (*Mt*, p. 11), « sans odeur et sans couleur » (*Mt*, p. 14), « jamais touchées par le vent [...] très fragiles sous le vent » (*Mt*, p. 13).

Nous touchons ici à une constante de la représentation du logis chez Savitzkaya : la prégnance thématique du chez-soi ne revient pas à faire de ce dernier un repère fixe pour le sujet, une localisation imaginaire inébranlable mais plutôt un « centre fragile et incertain »²², à l'instar du territoire envisagé par Deleuze et Guattari. En effet, si le territoire forme un centre, ce dernier est « second et produit par retour : dans la constitution du territoire, les actes de sortie sont aussi déterminants que les actes d'appropriation, et la ritournelle comprend ces va-et-vient »²³. Dans le ressassement, le dit ne satisfait jamais et la correction répétée ou l'ajout d'énoncés, semblables mais pas identiques, revient à dénier la signification du premier. L'énoncé – qu'il concerne la mère ou/et la maison – poursuivi par Savitzkaya est manquant, pris en faute par l'énonciation qui reprend et répète sans parvenir à épingle la représentation maternelle et, par contamination, l'environnement familial. Le dire semble devoir nécessairement produire un dit mais, soupçonneux et discernant les inexactitudes, il manque inexorablement sa cible et relance sa recherche. Le ressassement mine donc l'expression : la relance ininterrompue des signifiants s'apparente au processus de déterritorialisation formulé par Deleuze et Guattari. Savitzkaya, en ajoutant et déformant sans cesse, annihile, sans pourtant recourir au thème du voyage ou du déplacement, l'identification d'un lieu d'origine et d'une demeure. L'itération n'est pas simplement retour du même, elle peut également permettre au sujet de sortir de l'habitude qu'elle installe généralement : « On sort de chez soi au fil d'une chansonnette. »²⁴

Le goût que manifeste Savitzkaya pour les mots rares ou archaïques dans *Fou trop poli* ou dans *En vie* encourage le lecteur à se remémorer l'origine du verbe « ressasser ». Selon le *TLF*, ressasser revient à « passer à nouveau la farine dans un sas », « crible, tamis, fait d'un tissu de soie, de crin, de

22 DELEUZE (Gilles), GUATTARI (Félix), *Mille plateaux*, op. cit., p. 382.

23 SAUVAGNARGUES (Anne), « Deleuze. De l'animal à l'art », dans ZOURABICHVILI (François), SAUVAGNARGUES (Anne), MARRATI (Paola), *La Philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004, p. 211.

24 DELEUZE (Gilles), GUATTARI (Félix), *Mille plateaux*, op. cit., p. 383.

toile métallique, entouré d'un cercle de bois, qui sert à passer la farine, le plâtre, le sable ou bien à filtrer des liquides ». Le *Litré* rapporte que ressasser de la farine revient à la mêler de nouveau tandis que ressasser un compte, un ouvrage ou la conduite de quelqu'un équivaut à examiner avec soin ces divers objets d'attention. De la même manière, l'écriture de Savitzkaya fait passer et repasser par le tamis du texte les éléments du monde pour les trier et examiner les plus fins, comme s'il s'agissait de trouver le mot ultime, fin, final qui lui permettrait de conclure le portrait maternel. La difficulté à saisir l'image maternelle et par là l'origine conduit ainsi Savitzkaya à un examen en détail du domicile ou du sac maternels (*Mt*, p. 54-55) qui met l'accent sur l'itération sonore (« douceur » / « fureur », répétition de « charpies »), sémantique (« charpies », « morceaux », « lambeaux », « débris ») et dans lequel la frontière entre exactitude et épanorthose n'est jamais nette (« ses petits bouts de soie verte ou bleue, de soie transparente verte et bleue, ou bien son foulard de soie grise ou beige »). Cette écriture de l'infime, parfois du dérisoire, esquisse un portrait à la fois circonstancié et évasif de la mère dans *Mentir* et dessine un « espace limité »²⁵, à première vue celui de la maison et du jardin. Ainsi le ressassement entendu comme crible débouche-t-il souvent chez Savitzkaya sur une caractéristique déjà relevée par la critique²⁶ : l'inventaire, tel que la liste des objets laissés intacts par le séisme dressée par Berganza dans *La Folie originelle*. Savitzkaya exploite ainsi l'ambivalence du chez-soi, pointée par Deleuze et Guattari. D'une part, il semble, dans ses énumérations, mettre en forme la matière indistincte : « les forces du chaos sont tenues à l'extérieur autant qu'il est possible »²⁷, comme en témoignent l'emploi répété des motifs de membrane, paroi ou opercule dans *En vie* et l'image, récurrente au fil des textes, de l'ordonnement de la maison ou du tri des produits du potager. D'autre part, la nomenclature savitzkayenne confine fréquemment à un amas apparemment indifférencié car le travail de l'établissement du chez-soi permet de dessiner un cercle à même de mimer le chaos, d'« emprunter quelque chose au chaos à travers le filtre ou le crible de l'espace tracé »²⁸.

Il est important de remarquer que le territoire mis en scène par Savitzkaya est celui de l'écriture. Comme l'écrit Anne Sauvagnargues, « le territoire n'est pas un lieu, mais un acte, qui arrache sur le chaos du milieu des forces qu'il condense et qu'il rend visibles »²⁹. Dans l'incipit de *Fou trop poli*, Savitzkaya assimile le roman lui-même à un amas, rapprochant de la sorte écriture et (re) territorialisation.

25 *Ibidem*, p. 382.

26 Voir SCEPI (Henri), « Eugène Savitzkaya ou le souci de l'origine », *op. cit.*

27 DELEUZE (Gilles), GUATTARI (Félix), *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 382

28 *Ibidem*.

29 SAUVAGNARGUES (Anne), « Deleuze. De l'animal à l'art », *op. cit.*, p. 213.

Le fou revient à la charge, il décharge ici devant vous trente-sept brouettes de bonne bouse, dix-neuf de terre de taupinière, dix de crottin d'ânesse, quatre de diverses variétés de pommes de terre. Il décharge ici devant vous vingt brouettes d'eau limpide de la fontaine du Roy et vingt autres brouettes de terreau extra-fin. Puis des tonneaux d'eau de pluie bruxelloise et des pichets et des pintes de l'eau de la Meuse liégeoise. Il décharge ici devant vous, quelque part entre ville et champs. (*FtP*, p. 7)

Le retour d'un autre motif dans *Fou trop poli* témoigne d'un lien entre différentes formes de répétition et la représentation de l'espace, qui est prise dans un processus de (re)territorialisation et de déterritorialisation. À plusieurs reprises, le « fou écrivain » s'adresse à un « vous » par le biais d'une lettre, entrouvrant de la sorte le cercle, « dans une autre région, créée par le cercle lui-même »³⁰, et apostrophant quelqu'un³¹. Cette adresse, qui débute par un mot réitéré – « Ecballium ! ecballium » –, est écrite depuis un secrétaire et nécessite l'emploi d'un dictionnaire. Ces passages recourent à la répétition de phonèmes : assonance et rime (« secrétaire » / « dictionnaire », entre autres) d'une part, allitération, Savitzkaya disséminant dans chaque passage une succession de mots qui semblent puisés dans un dictionnaire, d'autre part. L'assonance répétée entre « dictionnaire » et « secrétaire », deux termes désignant pourtant des biens meubles, confère à l'énonciation un point d'origine, (« je vous écris d'un petit dictionnaire, je m'adresse à vous d'un petit secrétaire », *FtP*, p. 87, entre autres), qui est celui de l'acte d'écriture.

Et dans le dictionnaire, la main gauche le feuillet, il cherche son territoire et dans la colonne des mots, sa matière première. Et poursuit avec délectation son gribouillage d'écrivain. (*FtP*, p. 87)

L'allitération, quant à elle, relance la course des signifiants, le délire verbal, la déterritorialisation. Celle-ci est pourtant indissociable, dans le texte de Savitzkaya, de la reterritorialisation³², puisque la ritournelle allitérative comprend des comparaisons des éléments du dehors avec des objets triviaux : « De milice à militaire, je vous écris aujourd'hui, je voulais marcher de malice à malicieuse mais fus emporté plus loin, de milice à militaire, très poliment,

30 DELEUZE (Gilles), GUATTARI (Félix), *Mille plateaux*, op. cit., p. 383.

31 *Ibidem*, p. 382-383.

32 Deleuze et Guattari eux-mêmes lient reterritorialisation et déterritorialisation, revalorisant par là la notion de territoire et dénonçant par avance le stéréotype des nomades contemporains, des individus qui prétendent vivre en réseau uniquement, en dehors de tout *topos* (voir GOETZ (Benoît), « La dislocation : critique du lieu », dans YOUNÈS Chris, MANGEMATIN Michel (dir.), *Lieux contemporains*, Paris, Descartes et C^{ie}, coll. Les Urbanités, 1997, p. 93-94).

d'un petit dictionnaire [...]. Les malicieuses miliciennes vont devant, déguisées en majorettes, la mascotte est un pot de chambre. » (*FtP*, p. 79) La ritournelle intègre aussi ces signifiants épars au chez-soi en les insérant dans la description de l'espace quotidien.

Je vous écris aujourd'hui de canitie à canoéiste, [...] et je tombe sur adobe, [...] je vous écris d'un petit dictionnaire, en état de canitie partielle, en état d'aphasie, [...] le caniveau, [...] la menue canne où passe le sang cannabinacéen à petits flots chauds. Je vous écris vivant d'un vieux dictionnaire, là mots lents, lentement, tournant le secret autour du pot de canneberges, face aux niches du secrétaire, entre les bretelles d'acier. Et là soudain, sur la photographie dans la niche : un couffin et dedans un bébé. Anton ou Anna ? [...] À canoéiste n'arrive pas. (*FtP*, p. 54-55)

La prose revêt l'apparence d'un ensemble désordonné qui entre, au fil de la répétition, dans le chez-soi par le biais de l'ordonnement symbolique qu'est l'alphabet. D'ailleurs, Savitzkaya établit aussitôt après une comparaison avec ses activités de filtre, de décompte des légumes : « Soit par oubli, soit par paresse, ne signe pas, quitte sa marotte et retourne au décompte des patates car, les patates accumulées, on aura bien le loisir de les recompter en les dégermeant. » (*FtP*, p. 55) Le narrateur sort ainsi du cercle tracé entre le dictionnaire et le secrétaire, la répétition modifiant et enrichissant à chaque passage la constitution du territoire et par là de la lettre et du roman. Savitzkaya met de la sorte en exergue le lien entre l'écriture et la formation du chez-soi dans son œuvre, rejoignant ainsi la conception de Deleuze et Guattari du territoire comme acte : « Le territoire ne préexiste pas à cette *mise en scène* et n'a pas de consistance autre que sémiotique. »³³

Répéter et saturer pour déjouer l'ancrage

Bien que l'univers mis en scène par Savitzkaya dans ses derniers textes soit plus apaisé, son écriture prend toujours acte, comme dans *Mentir*, de la tentation mais aussi de l'impossibilité de rejoindre l'état originel, natal, sans dedans ni dehors. Son emploi du ressassement montre que ces deux tendances sont inhérentes au processus de constitution d'un territoire : « la terre vaut à la fois comme ce foyer intime vers lequel s'incurve naturellement le territoire, mais qui, saisi comme tel, tend à repousser ce dernier à l'infini (tel est le Natal, toujours perdu [...]) »³⁴, la fusion avec l'environnement et le retour à l'origine étant toujours représentés comme périlleux. Le travail mené sur la

33 SAUVAGNARGUES (Anne), « Deleuze. De l'animal à l'art », *op. cit.*, p. 212.

34 ZOURABICHVILI (François), *Le Vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 74.

répétition et l'accumulation, précisément mis en exergue dans la description des lieux, donne finalement à lire une conception d'un *habiter* qui s'expose nécessairement à un dehors, par conséquent bien éloignée d'une pensée de l'ancrage, de la fixité et de l'appartenance.

Si beaucoup de thèmes et motifs traités par Savitzkaya (ordonnancement de la maison, lignes du potager, domicile clos d'un narrateur à l'arrêt dans le déplacement incessant constitutif de la société contemporaine) semblent dessiner un espace « strié », c'est-à-dire un espace cartographié, sédentaire, soumis à un système de mesure, le signifiant manquant autour duquel tourne le ressassement et qui dessine par retour un espace rempli par l'entassement témoigne plutôt de l'imbrication nécessaire du strié et du lisse³⁵, ce dernier étant entendu par Deleuze et Guattari comme l'espace nomade, échappant aux étalons, constitué d'étendue plutôt que de distances précises, à l'image de la mer avant qu'elle ne soit cartographiée par les navigateurs. Cet espace se définit donc par sa part d'inconnu et de manque. L'« étui » savitzkayen donne à lire, par le biais de l'itération, l'« espace lisse que présuppose et enveloppe tout *limes*, et qui fait l'ouverture en droit, l'irréductible déstabilisation du territoire même le plus clos »³⁶.

L'œuvre de Savitzkaya fait écho aux mutations récentes de la représentation spatiale. L'espace contemporain est en effet « saturé »³⁷ : expéditions, colonisation, progrès techniques des transports et communications ont cartographié le monde. Strié, l'espace est maintenant intégralement connu : « L'extension a cessé d'être expansive. Elle est devenue intensive – forces ajointées, condensées, comprimées, puissances de particules ou de fibres infimes. »³⁸ En première lecture, Savitzkaya participe pleinement de cet espace resserré en privilégiant un microcosme intense, clos, habituel, un jardin « strié ». Ce phénomène provoque, selon Jean-Luc Nancy, une « conscience angoissée de ce resserrement », qui « engendre une pensée de l'espace [qui est] à la fois elle-même l'angoisse et la lutte avec elle »³⁹, comparable à l'écriture de Savitzkaya, du moins dans les procédés de répétition et d'accumulation. L'itération à l'œuvre dans *Mentir* sature le domicile maternel, le retour du même suscite l'angoisse vis-à-vis d'un environnement qui s'apparente au paradis-chaos originel. Mais la répétition lutte aussi contre cette menace d'engloutissement en dessinant un territoire explicitement orchestré par l'ordre symbolique, comme dans *Fou trop poli*.

35 DELEUZE (Gilles), GUATTARI (Félix), *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 593.

36 ZOURABICHVILI (François), *Le Vocabulaire de Deleuze*, *op. cit.*, p. 74.

37 NANCY (Jean-Luc), « L'espèce d'espace pensée », préface de GOETZ (Benoît), *La Dislocation*, *op. cit.*, p. 11.

38 *Ibidem*, p. 12.

39 *Ibidem*.

Sabrina PARENT

FRS-FNRS/ULB

***La Traversée des ténèbres ou Au cœur de l'Afrique.*
Une tentative de rapprochement entre Savitzkaya et Conrad**

Peu de commentateurs ont exploré ce continent mystérieux qu'est *La Traversée de l'Afrique*. Certains critiques, inspirés, ont néanmoins défriché quelques pistes qui en facilitent l'accès. Lire ce « roman » comme « l'extrapolation (auto)fictionnelle de [l']aspiration ludique et onirique à l'évasion et à la fabulation »¹ ou comme le « roman de la révolte de l'enfance, de l'échec de cette révolte symbolisée par un voyage qui n'aboutira jamais »² offre un éclairage évident. Concevoir l'Afrique du titre sur le mode enfantin du « On disait que c'était... »³, ou encore comme « espace [...] textuel de [l']incertitude » dans lequel « la narration ne cesse de s'autocontester »⁴, contribue à mieux appréhender un texte dont l'essence, moderne⁵, réside dans son caractère insaisissable, dans son « ouverture » à l'interprétation, pour reprendre un concept cher à Umberto Eco⁶.

- 1 DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « L'écart fictionnel dans l'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya », du projet « Interidentidades » de l'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, disponible sur Internet à l'adresse <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8713.pdf>>
- 2 DEMOULIN (Laurent), « Bestiaire et métamorphoses d'Eugène Savitzkaya », dans *Ponts*, vol. 2, n° 6, 2002, p. 75.
- 3 QUINSAT (Gilles), « Eugène Savitzkaya : *La Traversée de l'Afrique* (Éditions de Minuit) », dans *La Nouvelle Revue française*, n° 326, mars 1980, p. 116.
- 4 RICHARD (Jean-Pierre), « Présentation d'un chaos, Eugène Savitzkaya », dans *Littérature*, n° 92, 1993, p. 3.
- 5 Sur la (post)modernité d'Eugène Savitzkaya, voir : DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « *Un jeune homme trop gros* (1978) : Savitzkaya postmoderne avant sa lettre ? », dans *Estudos em homenagem ao Professor Doutor António Ferreira de Brito*, Porto, Universidade do Porto, 2004, p. 11-23, disponible sur Internet à la page <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4369.pdf>>
- 6 ECO (Umberto), *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1990.

Il est possible également d'envisager ce roman d'un point de vue intertextuel. Ainsi, Dominique Viart et Bruno Vercier notent, en passant, que l'Afrique dont il est question dans ce roman « tient de l'espace textuel roussellien (que l'on pense aux *Impressions d'Afrique*) bien plus que d'une représentation vériste du continent »⁷. La piste roussellienne mériterait sans doute d'être creusée, mais nous allons en emprunter ici une autre en considérant le texte savitzkayen tel un palimpseste écrit sur *Heart of darkness* de Joseph Conrad. Si l'on ne s'en tient qu'au titre, le roman savitzkayen s'invite dans la lignée des récits de voyage en Afrique, dont *Au cœur des ténèbres*⁸ est sans doute l'un des grands classiques. Bien plus, une atmosphère et une lourdeur assez similaires constituent une première impression, forte, qui émane à la lecture des deux textes. Dès lors, la question à laquelle nous tenterons de répondre sera la suivante : le texte de Conrad faisant office de toile de fond, que reste-t-il de cette vision de l'Afrique dans le roman de Savitzkaya ? Nous chercherons donc à entendre dans *La Traversée* l'écho d'*Au cœur des ténèbres*. Du reste, Savitzkaya ne nous convie-t-il pas, dès la première phrase de son récit, à insérer celui-ci dans une bibliothèque déjà existante ? On y lit en effet : « De nombreux livres nous y avaient préparés. » (*TA*, p. 7) Il est par ailleurs amusant d'imaginer que le « livre noir » évoqué dans *La Traversée* à plusieurs reprises (*TA*, p. 62 et 65) puisse renvoyer au livre des ténèbres de Conrad...

Un voyage, des voyageurs, un continent

À l'orée d'*Au cœur des ténèbres*, le lecteur est invité à distinguer deux types de voyageurs, en l'occurrence de « marins » : les « sédentaires » – la plupart d'entre eux –, dont l'« esprit est d'espèce casanière [...], port[ant] toujours leur foyer avec eux » (*CdT*, p. 87) et le marin « errant », plutôt rare, dont le prototype correspond à Marlow, l'aventurier prêt à percer « le secret de tout un continent » (*CdT*, p. 87) — rien que cela. Qui sont les voyageurs de *La Traversée* ? Conducteurs ou passagers d'un « véhicule » (*TA*, p. 7) qu'ils ont construit eux-mêmes, ils ne sont ni aventuriers, ni sédentaires, même s'ils sont un peu les deux tout de même. Des aventuriers, ils possèdent sans doute le goût de « résister au vent, à la pluie, [de] combattre [leurs] ennemis, [se] préparer au voyage, [...] tracer des plans, projeter des voyages » (*TA*, p. 7-8). Mais, comme si leur âme de sédentaires les poursuivait, on peut les voir « au matin, trembler et geindre », comme paralysés par leur « oisiveté » — « oisifs » est, du reste, un des adjectifs récurrents pour les qualifier (*TA*, p. 7, 8 et *passim*).

7 VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), avec la collaboration de Franck Evrard, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, deuxième édition augmentée, Paris, Bordas, 2008, p. 394.

8 Dans les pages qui suivent nous nous référerons à la traduction française : CONRAD (Joseph), *Au cœur des ténèbres*, Paris, Garnier-Flammarion, 1989. [Publié pour la première fois en anglais en 1899.] Il sera désigné ici par l'abréviation *CdT*.

À l'instar de leur statut de « sédentaires en errance », le mouvement que dessinent ces voyageurs est lui aussi paradoxal : impression de sillonner le même territoire, en dépit de laquelle le véhicule — une fourgonnette —, comme le récit, progresse malgré tout. Les reprises, nombreuses, ainsi que le caractère vague des marqueurs temporels, confèrent le sentiment que l'histoire et le départ sont condamnés à être différés. Ainsi, dans les exemples suivants où, en vingt pages, la construction de la fourgonnette est toujours un travail en cours :

Il [Fabrice] finit par construire une fourgonnette et nous l'aidâmes de notre mieux, lui fournissant le métal et les outils qu'il demandait, les vivres également dont il avait besoin. (TA, p. 25)

Et bientôt, nous construisîmes une fourgonnette, la plus solide des voitures [...]. (TA, p. 36)

En ce temps-là, nous étions heureux, quoique très impatients de quitter la ferme, nous épuisant à construire le magnifique engin qui allait nous permettre de partir [...]. (TA, p. 46)

Ces répétitions semblent marquer, au niveau du texte, l'hésitation des protagonistes quant à leur entreprise.

Un effet semblable est produit par la présence éparpillée dans le roman du champ lexical de l'enlèvement : « marécages » (TA, p. 8, p. 134), « marais » (TA, p. 134), « fange » (TA, p. 141), etc., parsèment le récit et entravent le voyage. L'hostilité de la nature, qui contribue à cette atmosphère lourde dont nous avons parlé au tout début, est certainement un élément commun aux récits de Savitzkaya et de Conrad. Chez ce dernier toutefois, la « brousse » (CdT, p. 116, 150, 183, 184) ou la « forêt impénétrable » (CdT, p. 132), bref, le « cœur des ténèbres », est l'objet d'un désir profond — aventurier — d'être « pris ». Quand les ténèbres sont prétendument dominées, Marlow réalise cependant que le « cœur des ténèbres », ce n'est point l'Afrique conquise, mais bien l'Europe conquérante. Celle-ci est symbolisée par les ténèbres du cœur de Kurtz (« les ténèbres arides de son cœur », CdT, p. 187), personnification de l'odieux, que « toute l'Europe [a] contribué à cré[er] » (CdT, p. 158). Dans *La Traversée*, nul désir de soumettre un pays ou ses habitants. Les temps ont changé et nous sommes, au contraire, dans un monde où mourir comme voyager se font « pour rien » (TA, p. 7 et p. 91). Ce qui n'empêche pas que l'on continue de voyager, d'imaginer son voyage, et de mourir.

Si *La Traversée* apparaît à bien des égards comme un récit qui patine, l'avancée, même discrète, n'en est pas moins réelle. Le fleuve, qui n'est qu'une direction au début (« Ce véhicule [...] nous transporta [...] en direction du fleuve », TA, p. 13), finit par être atteint : « Au soir, nous atteignîmes le fleuve, exténués, le véhicule empoussiéré. » (TA, p. 118) Bientôt, les « six ou sept »

(TA, p. 7) acolytes pourront voir « la mer » (TA, p. 134). Quant à l'Afrique, elle « n'[est] plus très loin » (TA, p. 134). Or, plus on s'en approche, plus la mort sévit : Jean (TA, p. 68, p. 119), « l'apprenti évadé » (TA, p. 101), Géo (TA, p. 122) sont au nombre des victimes. Morts parce que « l'air manquait » (TA, p. 68), parce que l'un est « complètement enlisé » (TA, p. 101) ou parce que l'autre a « remué la boue dans la tranchée nauséabonde » (p. 122), les jeunes hommes ont connu les affres de l'agonie. Comme Kurtz dans *Au cœur des ténèbres*, Fabrice dans *La Traversée*, s'il n'y a pas succombé, « vomissait déjà, crachait du sang ; [...] parlait trop et disait n'importe quoi. [...] Il parlait de l'Afrique ». (TA, p. 134-135) En somme, partir pour l'Afrique, c'est bien « aller au diable » — expression que l'on retrouve au moins deux fois dans *La Traversée* (TA, p. 11 et 32) — ou être emporté par lui — comme Marlow le souhaite à Kurtz (« Que le diable l'emporte ! », *CdT*, p. 184).

Fabrice, ou Firmin ⁹ : c'est lui qui a suscité le « désir d'Afrique » auprès de sa bande de copains, faisant basculer les « voyages ordinaires, quotidiens » (TA, p. 13) en voyage relevant du « rêve » (TA, p. 13), transformant une envie personnelle en fantasme collectif :

Et Firmin parla des lions, des meutes de lions, de tous les lions qu'il avait vus en Afrique, de leur manière de chasser, de dormir, de surveiller. Et Basile vit les lions dont il avait toujours rêvé et il s'attacha au garçon, fit en sorte d'être chaque jour en sa compagnie. [...]

Et Fabrice, toujours bavard, parla la nuit durant d'un voyage à entreprendre vers l'Afrique, en suivant le fleuve jusqu'à son delta, ou la plaine jusqu'à la mer. (TA, p. 20-21)

Et cette envie personnelle est une envie de *retourner* en Afrique, Firmin ou Fabrice ayant déjà eu l'occasion de s'y rendre, du moins veut-il le faire accroire à ses camarades :

Et Firmin parla des lions, des meutes de lions, de tous les lions qu'il avait vus en Afrique [...]. (TA, p. 20 ; nos italiques)

[I]l [Firmin] ne parlait que de lions, ces lions qu'il avait vus en Afrique, ces lions dont rêvait Basile. (p. 82 ; nos italiques)

9 Il y a ambiguïté quant à savoir si l'on a affaire à un ou deux personnages. Même s'ils sont désignés par deux prénoms différents (mais commençant par la même consonne, possédant le phonème [r] en commun et formés de deux syllabes), ce qui nous est dit d'eux, dans cet extrait notamment, entraîne leur confusion : « Mais Fabrice parlait trop et nous préférons jouer ou écouter Firmin. [...] [I]l [Firmin] ne parlait que de lions, ces lions qu'il avait vus en Afrique, ces lions dont rêvait Basile. [...] Firmin disait toujours que son histoire s'achevait là, mais il poursuivait sans fin, infatigable garçon. [...] [I]l [Firmin] nous agaçait tous plus ou moins, car, lorsqu'il parlait, il semblait ne jamais devoir s'arrêter [...] ». (TA, p. 82-83)

[O]n aurait pu croire qu'il [Firmin] avait déjà vu le fleuve dont nous rêvions, et l'Afrique où nous désirions aller mourir, et qu'il en était revenu on ne savait trop pourquoi. (p. 83 ; nos italiques)

Il y aurait donc eu un voyage en Afrique, avant *La Traversée*, tandis que celui qui y est envisagé demeurera à jamais un projet... L'Afrique reste un espace virtuel, fantasmé, fictif qui, au terme du livre, s'annihile lui-même (« Alors, il se mit à pleuvoir sur ce paysage aux lions et ce fut le dernier jour », *TA*, p. 141) en détruisant ses occupants : « Nous étions prêts et pourtant nous fûmes vaincus. Et vaincus nous disparûmes. » (*TA*, p. 7) *La Traversée* comme chronique de morts annoncées, dès la troisième phrase du récit.

Pourrait-on voir dans *La Traversée* l'allégorie d'une conquête coloniale avortée, refusée ? Nous, Européens, y sommes allés, en Afrique. Nous en sommes revenus, à l'instar de Marlow, horrifiés. Il y a vu, réunis en la personne de Kurtz, le pillage organisé d'une contrée — pillage ayant eu « l'ivoire pour but » (*CdT*, p. 167) ; la folie meurtrière des « raids » (*CdT*, p. 169) lancés contre les « sauvages » (*CdT*, p. 158) hostiles ; de « subtiles horreurs » (*CdT*, p. 171), comme ces têtes humaines plantées sur des piquets (*CdT*, p. 170) ; « la présence invisible de la corruption mystérieuse » (*CdT*, p. 178) ; « les instincts oubliés de la brute, le souvenir de passions monstrueuses à satisfaire » (*CdT*, p. 184) ; le narcissisme de l'homme occidental qui le fait sombrer dans la folie ¹⁰. Bref, il y a vu l'abomination occidentale, et en est resté « fasciné » (*CdT*, p. 189).

Le voyage des « six ou sept » comparses pourrait ainsi se lire comme le voyage des Européens dont la technologie (« le véhicule » qu'ils construisent de leurs propres mains), emblème du « progrès », les transporte « au loin, vers la guerre, vers le front dont [ils] n'av[aient] que de trop vagues échos, dont [ils] ne voy[aient] même pas le feu, l'éternel incendie » (*TA*, p. 9) ; en un mot, vers l'Afrique, symbole du gâchis infligé par une civilisation à une autre. L'Afrique de *La Traversée* est trouble comme un mirage, elle serait le soleil d'Icare, l'horizon qui attire et menace à la fois, l'erreur à ne plus commettre.

Des lions, une statue

De lions, animaux sauvages typiquement associés à l'Afrique, il n'en est point dans le récit de Conrad. Ils abondent dans celui de Savitzkaya. À l'image de l'Afrique, ils peuplent les rêves des garçons ¹¹, sont l'objet de

¹⁰ « Mais son âme était folle. Seule dans la brousse sauvage, elle s'était regardée elle-même, et, pardieu ! je vous dis, elle était devenue folle. » (*CdT*, p. 184)

¹¹ « Et des fauves peuplaient la plupart de ses rêves [ceux de Firmin]. » (*TA*, p. 13)

leurs hallucinations éthyliques ¹², le sujet de leurs mensonges ¹³, ou le fruit de leur imaginaire enfantin qui prend des bovins pour des félins ¹⁴.

Malgré la menace qu'ils constituent, le sentiment qu'ils font naître auprès du groupe est inattendu. Il s'agit d'amour :

Et personne jusqu'alors n'avait pu décimer ce troupeau de fauves, de bêtes dangereuses qui, à n'importe quel moment, auraient pu nous détruire, sortir des bois, déferler sur les prés et venir nous dévorer. Et personne jusqu'alors n'avait songé à tuer ces animaux menaçants que, cependant, nous ne craignons pas, ces curieux animaux que nous aimions. (TA, p. 74)

Éléments du fantasme collectif, les lions ont des traits ambigus, qui les tirent du côté de l'humain, comme dans l'extrait suivant où leur appétit carnassier est traduit en termes de convoitise, véhiculant aussi un implicite sexuel :

Les lions, disait Firmin, n'aimaient ni l'eau ni les flammes. Ils se nourrissaient de chair ; ils vivaient dans la pénombre autour de nous ; ils caressaient des espoirs fous, convoitaient nos corps. (TA, p. 115)

Leur proximité finit même par les transformer, comme dans un jeu de miroir, en répliques troublantes des compagnons de voyage :

Je passais par la forêt avec la fourgonnette blanche. J'étais le chasseur en combinaison de daim. Je les rencontrai installés dans leur camp, méchants ou tristes, occupés à manger ou à vomir. Ils étaient sept autour de l'arbre. Je n'en préférais que deux. Ils furent mes seuls compagnons, nos seuls compagnons. Ils souriaient en nous voyant occupés à nos jeux et à nos chants et à nos fabriques. Ils se tenaient autour de nous, à proximité du pré en pente. (TA, p. 82)

Rare moment où le narrateur fait irruption en « je » dans la diégèse, l'extrait semble brouiller les pistes, et mettre en scène une certaine confusion

- 12 « Pour la première fois, il [Basile] but une grande quantité de genièvre et parla jusqu'à l'aube des lions qu'il avait aperçus rôdant autour de l'usine, dans les buissons et les ronces. » (TA, p. 39)
- 13 « Il [Firmin] disait aimer la viande de porc et l'alcool. Il mentait. Il parlait des lions. Il mentait. Il mentait toujours. » (TA, p. 41)
- 14 « Et lorsque Fabrice descendait à travers la haute végétation, il arrivait bien sûr au bord du fleuve immobile et gris sur lequel un grand nombre de bateaux passait, au-dessus duquel planaient sans cesse des oiseaux ; il arrivait sur la berge droite d'un très large fleuve désert et lisse de l'autre côté duquel il pouvait voir courir les lions ou les bovins. » (TA, p. 121)

des genres : le « daim » devient chasseur ; le chasseur revêt une peau animale et les animaux sauvages ont une allure anthropomorphe.

Il est difficile de savoir si, par ce biais, Savitzkaya engage sérieusement une réflexion sur les limites entre animalité et humanité, et cela du fait que, dans *La Traversée de l'Afrique*, le « jeu » — au sens d'espace entre deux pièces mécaniques — entre l'humain et l'animal demeure profondément ludique et s'insère dans la logique « floue » de la construction du récit. Il n'en est pas moins vrai que ce jeu-là contribue à faire du roman un texte éminemment indécidable où une chose, une personne, une action peuvent à la fois être et n'être pas. Il en va autrement de la logique du récit chez Conrad où se mène, au premier degré pour ainsi dire, une remise en question du statut non pas de l'animal, mais du « sauvage », puisque, à l'époque, celui-ci valait à peine plus que celui-là, souvent moins.

Outre le fait, par exemple, qu'ils ont « des visages comme des masques grotesques » (*CdT*, p. 100), qu'ils font preuve d'« une vitalité sauvage » (*CdT*, p. 100) et qu'ils n'ont pas conscience du temps¹⁵ — autant d'éléments exemplaires qui manifestent leur altérité sauvage —, les « Noirs » (*CdT*, p. 142) de Conrad, comme les lions (savitzkayens), sont anthropophages — le cannibalisme apparaissant comme le comble de la sauvagerie. « Manger eux ! » (*CdT*, p. 143), phrase en pidgin prononcée par le « chef » de l'équipage — « un jeune Noir » (*CdT*, p. 143) — au sujet d'autochtones menaçant d'attaquer le vapeur, fait réaliser à Marlow que les Blancs à la tête du bateau, y compris lui-même, auraient pu constituer « une bonne ventrée » pour « ces hommes de forte taille, sans grande capacité de peser les conséquences » (*CdT*, p. 144).

Au fil de son voyage, Marlow est invité à revoir ses croyances. Une première étape consiste pour lui à voir dans ces « sauvages » la part d'humanité, ou plutôt, à voir en eux la part de sauvagerie qui fut celle de l'homme occidental :

— Non, ils n'étaient pas inhumains. Voilà : voyez-vous, c'était le pire de tout — ce soupçon qu'ils n'étaient pas inhumains. Cela vous pénétrait lentement. Ils braillaient, sautaient, pirouettaient, faisaient d'horribles grimaces, mais ce qui faisait frissonner, c'était bien la pensée de leur humanité — pareille à la nôtre — *la pensée de notre parenté lointaine avec ce tumulte sauvage et passionné*. Hideux. Oui, c'était assez hideux. (*CdT*, p. 136 ; nos italiques)

15 « On les avait engagés pour six mois. (Je ne pense pas qu'un seul d'entre eux avait une idée claire du temps, du genre de la nôtre au bout d'époques sans nombre. Ils appartenaient encore au commencement des âges, sans aucune expérience héritée pour les enseigner, en somme.) » (*CdT*, p. 143) Se révèle, à la lecture de cet extrait de Conrad, à quel point affirmer que « l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire » (SARKOZY (Nicolas), *Discours de Dakar*, 26 juillet 2007) témoigne de l'appartenance de ces propos à une époque révolue. Réactionnaire, ce (passage du) discours – rédigé par Henri Guaino – n'a même pas à sa décharge la grandeur du style.

La sauvagerie des indigènes ne pèse toutefois pas lourd face à l’abjection, voire à la barbarie, que personnifie Kurtz :

[...] il me semblait d’un bond avoir été transporté dans une région sans lumière de subtiles horreurs, par rapport à quoi la pure sauvagerie, sans complications, était un véritable soulagement, étant une chose qui avait le droit d’exister, évidemment — à la lumière du jour. (*CdT*, p. 171)

Le voyage de Marlow lui aura certainement fait voir les véritables visages, ou encore « portraits »¹⁶, du colonisateur et du « sauvage », lui rendant poreuses les frontières entre les civilisés et ceux qui ne le sont pas, lui faisant perdre son innocence et sa naïveté qui consistait à croire qu’une « idée » suffisait pour justifier la « conquête » :

La conquête de la terre, qui signifie principalement la prendre à des hommes d’une autre couleur que nous, ou dont le nez est un peu plus plat, n’est pas une jolie chose quand on la regarde de trop près. Ce qui la rachète n’est que l’idée. Une idée qui la soutienne ; pas un prétexte sentimental mais une idée ; et une foi désintéressée en cette idée — quelque chose à ériger, devant quoi s’incliner, à quoi offrir un sacrifice... (*CdT*, p. 89)

En réalité, rencontrer Kurtz a signifié, pour Marlow, rencontrer l’idée « en personne » — même si l’idée qui justifie la conquête s’est révélé n’être rien d’autre que l’avidité. L’aura de Kurtz a réussi, en tout cas, à le faire aimer, bien plus, à le convertir en véritable objet de culte, tant de la part des indigènes que des employés de la compagnie pour laquelle il travaille, qui l’admirent autant qu’ils le craignent. Si le scepticisme de Marlow le rend clairvoyant quant aux agissements de Kurtz (« “il pillait le pays”, dis-je », *CdT*, p. 167) qu’il condamne, Marlow restera toutefois « fasciné » par Kurtz (*CdT*, p. 189), comme envoûté : « [...] je suis resté fidèle à Kurtz jusqu’au bout et même au-delà [...] » (*CdT*, p. 192). Et cette fidélité le rapproche des autochtones « adorateurs de M. Kurtz » (*CdT*, p. 180), contribuant, d’une autre manière, à renforcer la proximité entre « sauvages » et « civilisés » ou, en tout cas, à brouiller les frontières.

La tentation de l’adoration irrationnelle se présente aussi dans *La Traversée*, sous la forme d’« une haute statue blanche, personnage assis et couronné, la bouche ouverte vers le ciel, les mains posées sur les genoux, vêtu d’un lourd manteau » (*TA*, p. 120). Un projet effleure la petite bande d’amis, celui de

16 Pour reprendre le terme utilisé dans : MEMMI (Albert), *Portrait du colonisateur* suivi de *Portrait du colonisé*, Paris, Gallimard, coll. Folio Actuel, 1985 [publié pour la première fois chez Corrèa en 1957].

« l'emporter avec [eux] et la dresser quelque part en un désert, au milieu d'un champ de patiences ou sur les marécages pour écarter les animaux sauvages » (TA, p. 120). Bref, une tentation de divinisation, qui échoue. Car les bateliers qui transportent la statue restent muets face à la demande qui leur est adressée de l'acheter. Trois pages plus loin, « au milieu d'une dense végétation » (TA, p. 123), la statue est retrouvée, « brisée, coupée en trois, la statue que nous avons tant aimée » (TA, p. 123). Firmin, celui qui était allé en Afrique, décide d'en emporter la tête, « la peignant à son goût, la caressant, la baisant, lui parlant sans cesse » (TA, p. 123). Firmin apparaît ici comme une figure errante du passé, une allégorie de la nostalgie d'une époque révolue, où l'on partait en Afrique, où l'on adorait des statues.

Une conclusion

Faire entendre l'écho d'*Au cœur des ténèbres* dans *La Traversée*, c'est aussi orienter la lecture de ce texte et soutenir qu'il ne reçoit une partie de son interprétation que du contexte dans lequel il a été écrit, soit la période de l'après-conquête coloniale. Et de fait, il nous a semblé que certains éléments étaient mieux mis en valeur sous cet angle-là : par exemple, l'errance des voyageurs pour lesquels l'Afrique est ce quelque chose auquel il vaut mieux ne pas se frotter sous peine de danger et de mort, le renoncement à toute « idée » qui justifierait un déplacement ou la mort — on meurt « pour rien » —, ou encore la proximité avec l'animal qui nous confronte à notre sauvagerie et à son humanité.

Ce temps de l'« après » n'est cependant pas le temps de la nostalgie ou des regrets, mais celui de nouvelles potentialités. Car, si l'on patine dans le récit savitzkayen, c'est aussi parce que l'espace du texte illustre le champ des *possibles*, ayant renoncé à n'être *que* l'actualisation d'une histoire.





Patrick CROWLEY

University College Cork

Savitzkaya : qui-quoi ? et le jeu des formes

Dans la théière cabossée sont mon foie et mon cœur.
(*DM*, p. 42)

Ouvrons notre propos par l'un des seuls passages (le seul peut-être) dans l'œuvre de Savitzkaya où la prose est plate et la visée politique (dans le sens général du terme) explicite :

À Liège, c'est dans une caserne de la gendarmerie soigneusement entourée de haute clôtures qu'on enferme ceux qui, venant de pays ravagés par la scélératesse et le cynisme des grands marchands d'armes et de leurs sbires locaux, demandent protection et asile. Là, flotte le drapeau belge. Pour la parade, la toque des magistrats est garnie de plumes d'autruche. (*FtP*, p 34-35)

On pourrait dire que, du point de vue de l'œuvre de Savitzkaya, cette prose paraît déplacée. Il s'ensuit une sorte de renversement, car, précisément, dans l'univers savitzkayen, il faut sans cesse déplacer les choses, il faut mettre son foie et son cœur dans la théière cabossée (*DM*, p. 42), il faut imaginer un monde autre que le monde de l'état civil. Il faut déplacer. Il faut déclasser.

Et ces déplacements poétiques, qui suivent leur propre logique, caractérisent les textes de Savitzkaya depuis ses débuts. Avec cette évocation directe des demandeurs d'asile, qui cherchent un lieu paisible (comme Gestroi dans *Les morts sentent bon*) et sont assignés à une place pour mieux être identifiés, Savitzkaya représente donc l'envers de son univers. Foucault écrit : « Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale d'état civil ; elle régit nos papiers. Qu'elle nous laisse libres quand il



s'agit d'écrire. »¹ Ne me demandez pas qui je suis, semble répéter la voix qui résonne dans les textes d'Eugène Savitzkaya.

Qui vient après la disparition de maman ? Qui parle dans *La Disparition de maman* ? Chercher une réponse à ces questions dans la narration équivaldrait à trahir ces fragments poétiques, ces voix, ces figures polymorphes à l'infini, ce monde où chaque chose a une forme (provisoire) mais pas de place prévue². Dans ce roman, la narration ne s'enclenche en aucune façon avec la disparition de la mère. « Elle [la maman ?] venait de disparaître du milieu du jardin, du centre de la maison, une tache noire sur les lèvres, juste avant sa disparition, coupant d'un geste, une main tranchante, le fil qui la retenait. » (*DM*, p. 33) Le fil conducteur ne tenant plus, les enfants et l'ogre viennent pour combler le vide, pour jouer, pour faire la guerre, pour retrouver la bague perdue « dans l'estomac d'un héron » (*DM*, p. 86) et pour regretter « la disparition de maman qui fut savante et qui chantait » (*DM*, p. 95).

La question « qui ? » se retrouve dans la quatrième de couverture de *Marin mon cœur* (1992) : « Qui est Marin et de quoi est-il fait ? À ces deux questions, il n'existe qu'une réponse. Mais l'auteur préfère donner sa langue au crapaud-buffle. » Et le texte intitulé *Célébration d'un mariage improbable et illimité* (2002) commence par la question « qui es-tu ? » (*CMII*, p. 7), prononcée par une mouche. Le texte se termine dans le même esprit : « à travers quoi passes-tu ? » (*CMII*, p. 92). C'est le chœur des abeilles, des merlettes et des feuilles qui s'interroge de la sorte. Ce genre de questions reviennent donc régulièrement dans l'œuvre de Savitzkaya et y restent sans réponse. Envisageons-les par le truchement de l'informe tel qu'il est conceptualisé par Georges Bataille.

Informe (de Georges Bataille)

Pour Bataille, le mot « informe n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre »³. Bataille récusait l'idée selon laquelle chaque chose a une forme générique ou idéale. Sa notion de l'informe consiste à rejeter toute tentative philosophique qui donne « une redingote à ce qui est »⁴. Il écrit : « Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. »⁵ Il ne s'agit

1 FOUCAULT (Michel), *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, NRF, 1969, p. 28.

2 Pour Deleuze « la narration est le corrélat de l'illustration [...] entre deux figures, toujours une histoire se glisse ou tend à se glisser, pour animer l'ensemble illustré » (DELEUZE (Gilles), *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1981, p. 10).

3 BATAILLE (Georges), « Informe », dans *Documents*, n° 7, *Documents : doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie*, préface de Denis Hollier, Paris, Jean Michel Place, 1991, p. 382.

4 *Ibidem*.

5 *Ibidem*.

pas de nier la forme – la forme existe –, mais de voir ce qui est à l'œuvre contre (dans les deux sens du mot, c'est-à-dire « en opposition à » et « à côté de ») la forme. Dans chaque contexte, il s'agit d'une relation et, souvent, d'un frottement. Citons Bataille encore et le fin mot de l'« informe » : « Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. »⁶ L'univers, dans la perspective de l'informe, peut donc ressembler à des vomissures, ou à des larmes, au rire, à « la puanteur informe et la présence des bêtes » (*DM*, p. 42) ou encore à une absence.

Selon Georges Didi-Huberman, l'informe chez Bataille est une nouvelle façon de penser les formes. Selon lui, c'est :

un *travail* d'accouchement ou d'agonie : une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose au jour, fût-il le jour d'une cruauté au travail dans les formes et dans les rapports entre formes [...]. Dire que les formes « travaillent » à leur propre transgression, c'est dire qu'un tel « travail » [...] fait se ruer des formes contre d'autres formes, fait dévorer des formes par d'autres formes.⁷

Bataille voulait démanteler la forme comme notion philosophique, mais ne s'est pas soucié d'aborder la question de l'informe à l'œuvre dans la littérature. Cependant, dans un texte écrit à propos de Samuel Beckett – « Le silence de Molloy » –, Bataille se réfère à l'informe à deux reprises. D'abord, il évoque « le caractère informe de Molloy », parle de « l'*informe* figure de l'absence »⁸. Le texte de *Molloy* se construit autour de l'absence, l'informe est cette figure de l'absence et sert aussi à démanteler cette même structure narrative. De même, chez Savitzkaya, l'absence de la mère disparue donne lieu au jeu de l'informe. On construit mais l'informe (ou l'absence) reste à l'œuvre : « On ne peut plus la réveiller [qui ?]. On l'abandonne. On préfère utiliser les dernières forces à construire une maison. Mais on construit trop vite et avec de mauvais matériaux, on choisit des pierres friables, de vieilles poutres trop légères et des planches trop minces, et la maison s'écroule. » (*DM*, p. 99-100)

6 *Ibidem*.

7 DIDI-HUBERMAN (Georges), *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Éditions Macula, 1995, p. 21.

8 BATAILLE (Georges), « Le silence de Molloy », dans *Œuvres Complètes*, tome XII, p. 87. Voir aussi CROWLEY (Patrick) et HEGARTY (Paul), « Introduction », dans CROWLEY (Patrick) et HEGARTY (Paul) (éd.), *Formless : Ways in and out of Form*, Berne et Oxford, Peter Lang, 2005, p. 8-14.

Enfance

Les constructions des enfants dans *La Disparition de maman* – la charrette, la cabane dans les bois – s’accompagnent du plaisir de les détruire : « Il agrandit, il abat les murs, déchire les tapisseries. » (*DM*, p. 92) Au cours d’un entretien, Savitzkaya a déclaré : « L’enfant est habité par une ferveur, une énergie à l’état pur, qui lui donne la force de grandir. »⁹ Dans le même entretien, Savitzkaya élabore sa réflexion sur le thème de l’enfance et, ce faisant, construit un jeu de transpositions entre l’écriture, l’enfance et le monde des formes :

L’enfant a droit à toutes les formes. Il peut tout être puisqu’il y croit. Il n’y a aucun obstacle à ce qu’il soit ours ou dauphin. Finalement, les êtres vivants, hommes et bêtes, ne sont pas très éloignés. Nous sommes constitués des mêmes éléments qui se dispersent et se reconstituent sans cesse.¹⁰

Une constellation d’autres mots sont liés à cette notion de l’enfance, tels que le jeu, la construction, le démantèlement, le mouvement, la liberté de mentir¹¹. Dans les textes de Savitzkaya, l’enfance doit être lue comme un lieu commun et non comme un référent. C’est un topos savitzkayen qui délie les limites d’un lieu déterminé. Savitzkaya déclare à Guibert : « l’enfance en soi ne m’intéresse pas tellement, mais c’est la ferveur propre à l’enfance qui a une importance capitale »¹². C’est la ferveur qui anime l’écriture, qui bouscule les choses dans un monde que l’enfant voit à sa façon :

Le petit garçon voit le ciel : un monstre rose y menace les arbres. Arrive du bout du jardin, secouant sa lourde tête, éternuant, étincelant, maigre, un cheval d’une très grande blancheur qui détruit les barrières et va se percher sur le petit toit de la cabane à lapins ; les rongeurs s’en échappent et tondent la prairie.

Beaucoup de menthe dans la salade, et du blé.

Un beau vélo-pède rouge contre le sorbier.

Nous sommes en juillet 1933. Il faut songer à entrer sous terre. Où est ma petite sœur ? Où sont les cerfs-volants ? François, quand tu auras grandi... (*DM*, p. 34)

9 GAUDEMAR (Antoine de), « Le jardin d’Eugène », dans *Libération*, 2 avril 1992, p. 21.

10 *Ibidem*.

11 Voir CARBONE (Bruno), FOULLONEAU (Jean-Pierre), JARICOT (Pauline) et PERSON (Xavier), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », photographie de Fred JAGUENEAU, Poitiers / La Rochelle, Office du livre en Poitou-Charentes / Bibliothèque municipale de La Rochelle, 1995.

12 GUIBERT (Hervé), « Entretien », dans *Minuit*, n° 49, 1982, p. 7.

Ce passage – parataxe exemplaire – commence avec la perspective de l'enfant qui voit le ciel et qui y lit, peut-être, des fragments d'un conte de fées. Mais on ne peut pas en savoir davantage et cela importe peu. Peu importe s'il s'agit d'une lecture, ou d'une rêverie, ou d'une vision hallucinée, car le lecteur n'a accès qu'à ces mots, et à ce couplet poétique (blé/sorbier), à ces images inattendues qui se juxtaposent sans donner lieu à la narration. Ce passage est symptomatique de l'écriture de Savitzkaya qui se joue de l'outrance en se jouant des mots et des formes tout en leur ôtant une forme déterminante¹³.

En effet, dans *La Disparition de maman*, il y a un travail d'agonie, de transformation et de métamorphose au niveau thématique et au niveau de la forme à tel point qu'il est difficile de distinguer l'un de l'autre. Et certaines formes en dévorent d'autres. L'enfant mort, la maison qui tremble, la guerre ; tout cela se mêle dans la phrase qui ouvre le texte :

Le jour est passé. Les fumées encombrant le ciel : mon enfant est morte, ma malheureuse petite sœur toujours pourchassée, toujours pincée, giflée, égratignée, balayée, éclaboussée, toujours battue, toujours punie et dévorée et poussée dans le trou ; ma ferme pue, ma ferme brûle, mes oies sont parties, mes moteurs sifflent, mes machines sont froides, ma maison tremble ; la guerre, elle, continue. (DM, p. 7)

Dans cette ouverture nous pouvons distinguer le matériau du roman, les éléments qui vont servir à l'élaboration du texte : ces voix, l'enfant, le propriétaire de la maison, la guerre. Ces éléments s'entrelacent et les identités fluctuent : « Je l'appelai David, je le nommai François » (DM, p. 31) ; « On m'appelait Mélanie ou Violette » (DM, p. 83) ; « Evorian, qui n'est autre que Machaon » (DM, p. 130). Des identités s'entrecroisent : « Comme Violette, Dominique fut châtiée. Comme Violette, Dominique porte des jupons sous une robe verte » (DM, p. 120) ; « Et Dominique comme Violette. Et François comme Pierre percée. Et l'air comme l'eau. » (DM, p. 129) Dans ces exemples, le prénom est soumis à une violence sémantique qui sape sa fonction référentielle et identificatoire. En outre, le prénom (les noms de famille – le nom du père – n'étant jamais donnés dans les textes de Savitzkaya) perd le poids de sa signification référentielle dans un jeu de traces phonémiques : « Lili en Lulu, Fu dans Tu » (DM, p. 58). Ici, le prénom n'est plus amarré à un sujet censé être un sujet référentiel mais dérive en fonction d'une logique poétique. Les identités sont tout à fait provisoires, flottantes, *informes*. Et les formes travaillent à leur propre transgression :

13 Sur l'enfance et son rapport à l'indétermination, voir LYOTARD (Jean-François), *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Éditions Galilée, coll. Débats, 1988, p. 11-15. Sur l'enfance et la naissance d'une image, voir BATAILLE (Georges), « Cheminée d'usine », dans *Documents*, n° 6, 1929, p. 329.

J'étais la porteuse d'eau, marchant sur les feuilles, sur la tourbe poreuse, m'approchant des viviers, tremblant au soleil, pieds nus et ongles en deuil, la fille de Czarek, la femme d'Evorian, de l'ogre de la forêt, l'enfant du planteur du café, du cultivateur, la cousine d'Evoé, l'amie de Pierre noire, de Pierre perdue, de Pierre percée, l'ennemie de François l'enterré, l'ourse du Poisson somnolent, la belette et la souris d'Eloé, la louve de Simon le tari, la chatte espiègle de Dominique, le cheval cabré contre l'arbre ou le mur, la laitière, la feuille du Robinier, de Robur centenaire, la flamme du Feu, la courroie du Fusil, la carabine du Tueur de buffles, l'amande de l'Amandier, l'eau du Ruisseau, la maman du Bébé. (*DM*, p. 82)

Dans cet extrait, le référent semble être sacrifié au profit des possibilités poétiques du langage. Pourtant, d'un autre point de vue, on peut dire que le jeu n'est pas seulement poétique mais ontologique dans le sens où le texte nous encourage à penser l'être humain autrement. Le sujet est la porteuse d'eau mais aussi la belette et la souris d'Éloé – le destin du sujet-corps et le destin du langage se trouvent liés d'une manière intime. Ce travail qui s'opère dans les formes est donc aussi un travail de métamorphose sémantique. Ainsi, avant *La Disparition de maman*, dans *Mentir*, un glissement s'opère entre l'identité de la mère (toujours incertaine) et celle d'une panthère : « Comment le visage de la femme se métamorphose et perd tous les traits humains, ne conservant, à première vue, que sa peau initiale mais légèrement plus grise. » (*Mt*, p. 47) Cependant, dans *La Disparition de maman*, le devenir-animal du sujet (ou de la figure humaine) ne va pas vers le haut (vers le lion, vers l'aigle) mais vers le bas :

Pierre est semblable à la fourmi, au ver, au cancrelat, à la mangouste, car il est semblable au bois, à l'eau, à la pierre ; il est dur et vide ; il est plat et dur ; il est liquide et froid ; il est froid et sec ; il est transparent ; il est invisible ; il est déjà pourri ; il est déjà mort, ayant déjà craché la salive sur le feu et rendu le sel à la mer. (*DM*, p. 35)

Dans ce monde, la fonction grammaticale de la conjonction de coordination « car » ne tient plus. De même pour la logique de la ressemblance – « il est semblable au bois, à l'eau ». Pierre est « déjà pourri, déjà mort, ayant déjà craché la salive sur le feu ». Avec les motifs du crachat, du ver et de la pourriture, nous ne sommes pas loin de l'anti-esthétique de Bataille. La métamorphose de Pierre est poussée à un paroxysme de transformations qui mène au-delà des limites de l'anthropomorphique. Qui plus est, une pression est exercée sur la forme par la présence d'adjectifs qui ne s'appliquent guère aux noms propres, ainsi que par les attributs physiques des animaux. En

conséquence, « Pierre » est dépouillé de sa spécificité humaine. Il est pris dans un mouvement aléatoire vers le bas mais aussi vers d'autres possibilités d'être. Pierre mue en toute liberté, ou presque.

Ces métamorphoses incessantes minent la volonté de définir le sujet ou de l'habiller dans une *redingote ontologique*. Le sujet qui se transforme dans *La Disparition de maman* ne parvient jamais à une forme définitive. Toutefois, la forme, telle quelle, n'est pas la bête noire de Savitzkaya, qui s'en prend seulement à la forme comme fin, à la forme comme point terminal et définitif, à la forme comme source de réification.

Formes et genres

Les textes de Savitzkaya publiés chez Minuit portent tous l'appellation de « roman » – un genre qui dès ses origines accueille des formes diverses mais qui, lui aussi, est censé être soumis à des lois génériques, par exemple à la distinction entre fiction et récit véridique. À ce propos, au dos du deuxième roman, *Un jeune homme trop gros* (1978), se donne à lire une quatrième de couverture qui propose un commentaire ludique de son propre statut générique :

Ce roman est la biographie exemplaire d'une célèbre vedette de la chanson, qui n'y sera jamais nommée. Certes, l'ouvrage est dédié à la mémoire d'Elvis Presley, mais l'auteur ne respecte guère les lois du genre. Il transforme certains épisodes réels, il ajoute des détails inexistantes et saugrenus, il affabule, il ment.

Et, en effet, *Un jeune homme trop gros* est une biographie qui respecte peu les lois du genre. La quatrième de couverture se joue là de la théorie critique : elle reconnaît à la fois les conventions normatives du genre et la possibilité de les transgresser¹⁴. Les genres romanesque et biographique sont ainsi pris dans un jeu qui consiste à transposer la vie d'Elvis Presley dans un texte dont s'empare un fabuliste mélangeant événements réels et incidents imaginés. Savitzkaya nous oblige de la sorte à prêter attention à la liberté du mensonge, de façon à nous rapprocher d'un Elvis qui nous est *toujours déjà* apparu par le truchement des formes disparates – journaux, photographies, films hollywoodiens et voix enregistrée. Ce travail de transformation générique opéré par Savitzkaya fait du paratexte un espace discursif à partir duquel la prise de position auctoriale sert de médiation entre l'horizon d'attente du lectorat et les décisions de l'éditeur. La quatrième de couverture de *Sang de chien* joue un rôle similaire :

14 Sur cette question, voir les propositions de DERRIDA (Jacques), « La loi du genre », dans *Parages*, Paris, Éditions Galilée, 1986, p. 249-287.

Si *Sang de chien* avait été un journal, il aurait été écrit au jour le jour, chronologiquement, calmement. Si *Sang de chien* avait été la biographie de l'auteur, il aurait été plus précis, plus bref. S'il avait été écrit dans le but de vous stupéfier, l'auteur se serait appliqué à être encore plus bref et, en tout cas, plus sectaire. Si son but avait été de vous édifier, il s'y serait pris différemment et ce livre aurait été, écrit comme un pensum, un manuel à l'usage de tous. Mais *Sang de chien* n'est ni un manuel didactique, ni un recueil de psaumes, encore moins une biographie de l'auteur. *Sang de chien* n'est qu'un roman, dont l'usage, c'est bien connu, reste à découvrir.

Savitzkaya explique d'abord ici au lecteur ce que *Sang de chien* n'est pas : un recueil de psaumes, un journal, une biographie. À première vue, un tel désaveu pourra être interprété comme une mesure de précaution à l'égard d'un lectorat qui chercherait à réduire le texte à sa fonction référentielle. Surtout, ce désaveu indique que Savitzkaya énonce les différents genres à partir desquels le lecteur peut appréhender le texte. La mention des formes biographique et diaristique permet de jouer avec la nostalgie du référentiel qui sous-tend la plupart des lectures. En nommant les genres auxquels le texte n'appartient pas, Savitzkaya ouvre une boîte de Pandore d'où surgissent des formes qui chercheront chacune à dominer l'horizon d'attente du lecteur. Ce faisant, il renvoie le genre romanesque à sa multigénéricité originelle, qui recouvre une vaste gamme de formes, allant de l'épistolaire à l'hagiographique. Une danse entre l'identité et une certaine indétermination des identités (formelles, génériques, etc.) se joue sans cesse autour de la limite dans les textes de Savitzkaya ¹⁵.

La limite (le seuil, le terme, le paratexte) est donc l'objet de la transgression et son lieu. Or, pour paraphraser Bataille, la transgression organisée forme avec l'interdit un ensemble qui définit la poétique. Car il est bien question de transgression dans *La Disparition de maman* : « Malgré l'interdiction, il entra dans l'armoire. » (*DM*, p. 57) « [...] il fut découvert et sévèrement châtié » (*DM*, p. 58) ; « Malgré l'interdiction, elle avait soulevé la bâche » (*DM*, p. 99) ; « Malgré l'interdiction, elle ouvrit la targette et entra dans l'armoire infestée. Mais elle fut découverte et sévèrement châtiée. Maintenant, elle est morte et pétrifiée. » (*DM*, p. 102) À la fin nous lisons : « Malgré l'interdiction et la puissance du feu, elle se rasait la tête et se peignait les lèvres. » (*DM*, p. 144) Cette itération de l'interdiction met l'accent sur le désir de savoir au-delà de la menace de violence. Le « tu » demande toujours à l'ogre, « Qui reçoit dans les mains, sans frémir, sans hoqueter, tes vomissures et tes larmes ? » (*DM*, p. 45) Ce qui est abject – « vomissures » – se trouve juxtaposé à l'ambiguïté

15 Pour une analyse plus approfondie voir CROWLEY (Patrick), « Entre fiction et diction : qui parle dans le paratexte de Savitzkaya ? », dans *The Irish Journal of French Studies*, n° 5, 2005, p. 59-71.

des larmes. En outre, une question est gardée en réserve : « Tu demandais à l'ogre jusqu'à la couleur du soleil, mais jamais tu ne lui posais les questions qui te brûlent le ventre dès le matin. » (*DM*, p. 45) Vers la fin du texte, on lit : « Assise sur les genoux de l'ogre, elle n'osa pas poser les questions brûlantes. Dors-tu dans la vive lumière... ou dans la grotte ? » (*DM*, p. 140) Le sujet, l'ogre, la fille, le garçon se trouvent-ils dans la lumière ou dans le noir ? *La Disparition de maman* se termine avec la question « qui ? » et la réponse, simple mais indéchiffrable, est « Moi moi moi » (*DM*, p. 142). Cette réponse nous renvoie au texte et non à l'auteur :

Qui ouvrit la porte ? Qui précipita la fin ? Qui délivra les porcs malgré l'interdiction ? Qui fut méchant et désobéissant, fourbe et un peu veule, sale, morveux et puant ? Qui boucha les tuyaux ? Qui détraqua la machine ? Qui brisa les carreaux, tous les carreaux de la villa sur le mont, sur la montagne qui bouge ? Qui trahit, déchira, déterra ? Qui cria ? Qui chauve, rasé et peint ? Qui tordit les cuillers et les couteaux ? lança le toton et perdit ? Et qui, puni, prêt à être dévoré, s'échappa à la faveur de la nuit ? Moi, toujours moi. (*DM*, p. 140-141)

Ce moi s'échappe à la faveur de la nuit : « Mais la lumière persiste, vive, transperçant les volets ; on dirige des phares vers mes fenêtres ; on s'amuse à m'éclairer. » (*DM*, p. 13-14) On peut essayer d'éclairer le « je » de l'énoncé mais ce « je » est aussi polymorphe que le texte et reste opaque : « À la nuit, je n'étais plus qu'une ombre parmi d'autres et au milieu des arbres. » (*DM*, p. 67) Qui est ce « moi » dont la forme est informe et toujours animée par le je/jeu ? Nous ne pouvons pas le savoir car il reste dans l'opacité. Car nous, les lecteurs, sommes parmi ces « trois mille terrassiers ignorants creusant et creusant » (*DM*, p. 53). Et, à « force de creuser, on déterre des objets informes » (*DM*, p. 52).

Conclusion

Il faut enlever la redingote qui donne forme à l'être et lui offre une identité précise – roman ou poème, homme ou femme, homme ou animal. L'œuvre de Savitzkaya est une question ouverte sur le monde, sur les traces d'une certaine indétermination qui y résident et qui trouvent leur prolongement dans nos institutions – littéraire, politique. Savitzkaya cherche la liberté de l'écriture afin d'échapper à un système toujours en cours de consolidation, où chaque chose a une place déterminée. Les existences et les mots ne se laissent pas réduire à des corps définitifs, à des identités stables, à des lieux déterminés : « La place de chaque particule n'a aucune importance, car rien n'a de place ni de forme définitive sur la terre. [...] Un beau désordre vaut mieux qu'une



inerte ordonnance. » (*MmC*, p. 71) Au lieu d'une interrogation d'état civil régie par le principe de classement et de transparence, célébrons celle d'un « fou civil » qui sert à déplacer (à déclasser), et qui chante la transformation des formes dans l'opacité, l'errance et les lieux provisoires.





Thomas VANDORMAEL

**L'expérience-limite de *La Disparition de maman* :
« Comme si mourir durait »**

Ce roman repose sur un désir ultime, un besoin d'explorer encore les limites de la littérature : une tentative d'aboutir à une liberté supérieure qui se situe au-delà de tout clivage, suivant l'illusion selon laquelle, dans le langage, se trouve le lieu où le monde, comme l'origine, comme la nature de l'être, vont pouvoir être réinventés. Il s'agit d'une entreprise risquée, qui induit une mise à l'épreuve autant qu'une mise en mouvement chez celui qui se propose de la vivre, et qui constitue sans nul doute un tournant fondamental dans l'œuvre de Savitzkaya :

Je suis relativement bien attaché à *La Disparition de maman*. [...] c'est un livre où j'ai compris quelque chose. C'est un livre que je considère, moi, dans mon cheminement, comme assez important. C'est un livre que je ne pourrai jamais réécrire.¹

Étape cruciale, roman pivot, ce texte met en exergue rien de moins que *l'inépuisable* du langage. Une expérience de la totalité, foisonnante, plurielle et, paradoxalement, éclatée. Il s'agit là d'une sorte de but, celui de « parler de tout » par le roman et grâce à lui. Un but impossible à atteindre, un horizon qui recule à mesure qu'on avance : tout au-delà du langage ne peut que demeurer en quelque sorte inaccessible, révélant cette éternelle aporie de la littérature qui restera toujours finalement à *côté de* la vie. Aussi la tentative doit-elle valoir non pour l'objectif vers lequel elle tend, mais pour elle-même (« l'œuvre n'est là que pour conduire à la recherche de l'œuvre », « l'œuvre est l'attente de

1 DELMEZ (Françoise), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », dans *Écritures*, n° 1, *Fin de millénaire*, Bruxelles-Liège, Les Éperonniers / ULG, 1991, p. 41.



l'œuvre » ²⁾, empreinte de l'échec qu'elle porte inéluctablement en elle, et qui engendre l'impossibilité de jamais finir.

Une poétique du foisonnement

Se développe ici, en premier lieu, une profusion langagière incessante. Le texte étouffe la langue en même temps qu'il la déploie et qu'il la pousse à son paroxysme. Le sens s'annule tant sont multiples les directions dans lesquelles il se déploie. Il est inutile de chercher à situer les événements les uns par rapport aux autres : les temporalités s'entrechoquent et se confondent dans l'exploration effrénée de tous les possibles, mais semblent toujours pouvoir être ramenées à l'inéluctable condition de l'être qu'est la mort. Le *foisonnement* provoque ainsi un sentiment de vertige prodigieux, où plane la détérioration de la vie. Foisonnement qui rappelle évidemment celui des premiers poèmes publiés par Savitzkaya, où l'on peut tant bien que mal tenter d'agripper du sens çà et là, celui-ci ne résiste jamais à la course énergique du langage, qui trouve ici des zones d'élan notamment parmi la diversité des manifestations du narrateur.

En effet, ce dernier s'avère variable, ou plutôt multiple, éparpillé et monstrueux : tantôt féminin, tantôt masculin, il défie le genre et invoque le mythique état premier propre à l'androgynisme, comme s'il n'était pas encore né, qu'on ignorait son sexe :

Je fus en Afrique dans la région des lacs, oublié de tous, même de ma mère, je pêchais des écrevisses [...]. J'étais la porteuse d'eau, marchant sur les feuilles, sur la tourbe poreuse, m'approchant des viviers, tremblant au soleil, pieds nus et ongles en deuil, *la fille* de Czarek, *la femme* d'Evorian [...]. (*DM*, p. 82, c'est moi qui souligne)

Cette instabilité sexuelle est encore renforcée par une autre duplicité : ni enfant ni adulte, et aussi bien les deux à la fois, le caractère protéiforme du *Je* narrateur atteste la difficulté de la sortie de l'enfance. Ainsi lors de nombreux passages s'exprime un *Je* enfant :

Et je jouais tranquillement avec mes couleurs sans danger, mes douces aquarelles, mes crayons à mines tendres. (*DM*, p. 16)

Mais il advient également que ce *Je* semble au-delà de son enfance :

J'ai d'abord toléré la venue des enfants dans mon jardin, puis je les ai chassés. [...] J'étais presque un homme. (*DM*, p. 111)

2 BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 243 et 291.

Âge inconstant donc, qui correspond à un incessant brouillage des temporalités, où le passé, le présent et le futur ne se définissent aucunement l'un par rapport à l'autre, mais valent pour le *hors-temps* provoqué par leur mise côte à côte paradoxale.

Tous ces procédés ont pour conséquence que le *Je* échappe à toute définition, à tout figement, à tout savoir. Il est, comme le récit, éclaté, morcelé, déconstruit. Autrement dit, il s'oppose à l'unité : la multiplicité des voix sature la narration. Par la contestation du langage, le *Je* finit par s'autodégrader et s'annuler par lui-même :

J'ai oublié mon nom. [...] J'ai oublié le nom des fleurs, le nom des arbres [...]. Je ne parlerai plus. [...] Je ne mangerai plus [...], je vivrai nu.

[...] j'avais agonisé, j'avais disparu. (*DM*, p. 114)

Le jardin : une nature familiale

Au sein de cette inconstance diversifiée s'érige un élément à part entière : le jardin comme espace de prédilection. Au point que l'auteur consacre plusieurs pages à décrire comment « construire une maison dans une prairie » (*DM*, p. 51-54). Il semble donner au narrateur la force d'évoquer toute chose. L'élément contingent de la réalité quotidienne y côtoie la réunion des quatre éléments de la nature en même temps qu'il offre un potentiel imaginaire torrentiel :

Il voulait cultiver un jardin, mais seulement un jardin de fleurs, comme celui qu'il avait vu un jour, comme celui dont il rêvait, avec un abondant feuillage, une fontaine obscure jaillissant de sous le lierre, entourée de primeroses, de menthe, de nénuphars, de jacinthe d'eau, une cabane noire derrière des mimosas, une serre, des allées de graviers, des plantes noires sur les murs, les murs rouges, des genévriers, des mûriers pour la soie.

[...]

De son côté, Jean se préparait au voyage, cirait ses bottes et ses bottines, rassemblait ses livres, ses plans qu'il fourrait dans sa mallette jaune, cette mallette qu'il perdit plus tard, au milieu d'un champ, et qu'il chercha en vain. (*DM*, p. 35)

Celui qui osera définitivement le quitter, et rompre avec la nécessité de l'intimité champêtre, aura à éprouver la mort – la mort de l'enfance peut-être –, à l'image de la « petite sœur » du narrateur qui, juste avant d'être brûlée dans le grenier, a disparu « du milieu du jardin [...], coupant d'un geste, une main tranchante, le fil qui la retenait. » (*DM*, p. 33). Il s'agit donc

d'un élément fondamental dans l'esthétique savitzkayenne, qui instaure une topographie dédoublée, dont les deux parties doivent être envisagées en relation l'une avec l'autre : une *ruralité* idéale où l'espace est investi par le sentiment d'appartenance à une communauté (même symbolique) *familiale* :

Qui fouette mes enfants dans mon propre jardin ? (DM, p. 71)

Une ruralité corporelle, la dynamique du corps souffrant

Prolongement de la maison, le jardin se révèle être un point d'attache autant qu'un lieu de rencontre et de mélange : entre l'homme et les milliards d'insectes et autres animaux, entre l'humain et la nature, entre le monde intérieur et l'univers extérieur ; entre le frère et la sœur, le fils et le parent. Il représente la nature restaurée en son état originel, mais aussi, véritable terrain de jeu, la possibilité d'un lieu propice à l'imaginaire, mêlant la féerie à la peur :

Et je crachais sur les mufliers et le lierre et j'éternuais en respirant les pollens, effrayé, assourdi par la musique des flageolets volant au-dessus de moi, les rires et les clameurs. (DM, p. 67)

Sous la plume de Savitzkaya, le jardin semble suggérer un retour à une nature première et idéale où s'opère un rapprochement fondamental entre l'humain et les règnes animal et végétal. Il convient dès lors de préciser qu'il s'agit sans doute bien plus d'une « prairie » ou d'un « champ » que d'un jardin propre et esthétique aux buissons bien taillés. Au contraire, ce jardin représente un lieu déstructuré, prolifique, polysémique, loin des connotations bourgeoises. Le pré de *La Traversée de l'Afrique* en est le paroxysme : c'est là que Firmin enterre les lapins, « derrière l'atelier, sous les orties et les fougères » (TA, p. 29). Par cette tendance à une ruralité plus vaste, plus forte, et par la dimension dynamique irréductible qu'il suggère à travers le déroulement des saisons et le changement naturel qui s'y opère jour après jour, le jardin renvoie l'homme au sentiment d'une condition précaire : la dépendance à la terre, la soumission aux lois de l'univers, immuables. Dès lors surgit, d'une part, le mythe d'un goût du primitif, d'un état originel qui fait écho à l'obsession de l'enfance, mais aussi, d'autre part, l'emprisonnement dans la matérialité où s'expriment ces lois : la nature puissante du jardin savitzkayen place le sujet au cœur de la tragique destinée des êtres vivants, condamnés à se dégrader, à périr, à pourrir au fil d'un destin qui, plus qu'il ne définit, *écrase*. La saleté, la putréfaction, la douleur physique se superposent au merveilleux des contes de l'enfance pour donner au corps une double signification : signe à la fois de l'origine et de notre évolution, où plutôt de notre *dégradation*. Entre réel et irréel remontent toute une série de drames refoulés (la mort de la petite sœur brûlée dans le grenier par exemple) qui permettent la mise en commun

des deux motifs majeurs dans une bonne partie de l'œuvre de Savitzkaya : le merveilleux relatif à l'imaginaire de l'enfance (les « ogres », les jeux dans le grenier, les combats de guerriers, la multiplicité des destins possibles dans le futur³) et la barbarie d'un primat du corps dans la relation au monde.

La dynamique du texte trouve ainsi ses battements fiévreux dans la potentialité d'innombrables blessures du *corps souffrant* :

Pour passer, il lui suffisait de montrer ses plaies au capitaine qui en caressa le dessin et la profondeur. (*DM*, p. 135)

Autrement dit, le corps est en quelque sorte toujours soumis à une forme de tourmente rappelant sans cesse l'être à sa condition de mortel où l'ensemble de ce qui nous entoure nous détériore et, au final, nous détruit. Chez Savitzkaya, le corps est *souffrant* notamment quand il est en contact avec l'extérieur. On pourrait dire que même l'air le dégrade, en usant sa peau un peu plus chaque jour. Dans ce rapport avec ce qui nous entoure, la bouche revêt une importance capitale : elle est la partie du corps privilégiée qui permet l'échange le plus matériel avec le monde. La bouche incorpore l'extérieur autant qu'elle rejette l'intérieur. Elle est donc à la fois réceptacle (« bouche profonde où tombe le jour » (*BBB*, p. 37)) – et chez Savitzkaya, on peut s'imaginer que ce réceptacle sera sujet à la crasse, aux poussières, boues et saletés – et projecteur vers le reste du monde. Aussi abondent les actes d'ingurgitation et d'absorption mais également ceux de l'expulsion hors du corps par les crachats, les vomissements, le souffle. L'ogre, omniprésent dans le texte, en est l'utilisateur parfait, conférant à l'acte d'avalement des connotations plus sauvages et féroces au vu desquelles il convient de parler plutôt de « dévoration ». Enfin, cet échange avec l'extérieur tient aussi dans la faculté de parler : la bouche donne une concrétisation au langage qui, par elle, devient parole. Par ailleurs :

L'angoisse des origines et l'angoisse de la mort s'organisent dès les premières années de la vie. Depuis que l'enfant sait qu'il est issu du corps de sa mère, il se demande comment il y est entré, comment il est sorti. [...] L'hypothèse d'une fécondation par la bouche est la plus vraisemblable puisque c'est le seul orifice par lequel quelque chose peut entrer dans l'expérience infantile initiale.⁴

3 À l'instar du garçon de treize ans qui a quitté la « maison paternelle » et est devenu tour à tour marin, « marchand de céramiques et de poissons » ; « cordonnier dans une rue étroite d'Oviedo » ; « boucher à Istanbul » ; « banquier » ; collectionneur de « perles creuses et de mâchoires de requins » ; « soldat » (*DM*, p. 37).

4 DIAKTINE (René), « Clé d'or et porte interdite. Essai psychanalytique sur quelques contes », dans CRÉMIEUX (Rosinne) et SULLIVAN (Pierre) (dir.), *La Psychiatrie de l'enfant*, vol. XLII, Paris, PUF, 2000, p. 369.

Lieu du langage, la bouche est aussi l'organe de l'expression de la frayeur de la mort en tant que blessure et destruction du corps. Ceci apparaît notamment à travers cet extrait, dont le premier syntagme, qui renvoie à la petite sœur morte ou à la mère disparue, sera maintes fois répété au fil du texte :

Un essaim de mouches à ses lèvres, la voici, enfant au milieu de l'hiver, traversant le jardin, une lèvre coupée, [...] courant vers moi, poursuivie par les chiens, les monstres, les pluies, les vents. (DM, p. 71)

Indice de putréfaction, les mouches semblent trouver leur bonheur autour de ce corps de plus en plus défaillant :

[...] elle n'était qu'une pauvre petite fille rousse, bien trop petite, bien trop fragile, bien trop nue dans les buissons épineux et les touffes d'orties, bien trop visible pour échapper aux rapaces, trop blanche, à la peau bien trop fine, montrant son cœur et les autres cavités secrètes, et le régime de son liquide, imperméable pourtant, à la *bouche bien trop grande laissant pénétrer les mouches*, aux yeux toujours ouverts, et [...] les malheurs n'arrivaient qu'à elle, elle qui était malade, elle qui avait des vers dans l'estomac et les intestins, dans les intestins et au bord de l'anus, [...] le même enfant qui, affamé, affaibli, ne peut plus crier, des serpents et peut-être un rat dans la tête, qui lui mangerait les yeux et peut-être chierait par ses narines [...], elle qui était toujours mordue, toujours griffée, toujours battue et trouée [...]. (DM, p. 25-26)

La logorrhée renforce ici l'écrasement d'un corps faible et limité car vivant, et donc aussi mortel, donnant l'impression que la souffrance en provenance d'un endroit précis peut aussi venir de partout à la fois. Mais surtout, l'adverbe *toujours* situe la souffrance du corps dans un *hors-temps* qui va de pair avec celui engendré par les nombreuses répétitions langagières. Dans ce roman, le corps est perpétuellement *en train de* goûter, de s'ouvrir, de subir, de souffrir, de mourir. Le corps matériel est avant tout un corps qui se dégrade, mais à la fois au présent et infiniment. Il évoque une ligne continue et progressive en même temps que l'auteur s'en sert pour tenter d'anéantir le temps : « Comme si mourir durait »⁵, disait Blanchot. Une conception de la mort qui correspond à l'expérience-limite du même Blanchot, au cours de laquelle « l'homme se voit assigner, entre être et néant et à partir de l'infini de cet entre-deux accueilli comme rapport, le statut de sa nouvelle souveraineté, celle d'un être sans être dans *le devenir sans*

5 BLANCHOT (Maurice), *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1979, p. 151.

fin d'une mort impossible à mourir ⁶. » (je souligne) Le sujet savitzkayen se situe ici dans un entre-deux aussi vital que destructeur, entre le rien et l'absence de son être de plénitude. Le corps souffrant est ainsi la marque de l'impossibilité d'une harmonie totale. Par la blessure, il indique qu'il lui manquera toujours au moins quelque chose : la matière se détériore. Comme le neutre du doute, pas encore mort et déjà mort à la fois, le corps souffrant dit : « je ne sais pas ». Il donne lieu à l'épreuve du sentiment vif de l'omniprésence de la mort inscrite dans le cours du temps, qui se déroule sans cesse, d'instant en instant, de présent à présent. Il faut alors faire face à une sorte d'épuisement lent et progressif au cours duquel le *Je* doit affronter le temps de la vie comme porteur aussi d'un temps de la mort. Il lui faut tenter, à travers la recherche de l'écriture de ce roman, de saisir l'insaisissable du temps, c'est-à-dire l'instant comme dilatation du temps. Il doit se résoudre à abandonner une vision héraclitéenne du temps pour la transposer dans l'écriture et y faire naître une nouvelle temporalité, cyclique, ou, mieux encore, *suspendue*.

À partir de quand cette détérioration se manifeste-t-elle ? Au sortir de l'enfance, peut-être, ou sans doute dès la naissance. Dès que nous venons au monde, nous sommes condamnés à en mourir. Le sujet de *La Disparition de maman* présente un être qui oscille sans cesse entre le *déjà plus* et le *pas encore*. Le roman est ainsi truffé d'enfants mort-nés, ou bien voués à affronter la mort (« lorsqu'ils seront grands, ils partiront à la guerre » (*DM*, p. 33)), ou bien présentés comme morts et à nouveau vivants, quelques pages plus loin, ou bien le plus souvent en route vers une mort qui ne s'accomplit jamais vraiment :

Presque mort dans la campagne polonaise [...]. (*DM*, p. 50)

Ou bien :

Pour toi, il sera *quasiment* trop tard. (*DM*, p. 135)

La mort dure, notamment par l'usage de l'imparfait, ou bien semble se répéter :

[...] où le très petit garçon un peu morveux et sa sœur aînée jouaient malgré l'interdiction sur le balcon pourri qui se décrochait et tombait dans le vide, où le très joli petit morveux et sa maigre mais belle amante, très enlaidis par la peur, se serraient en tombant et criaient, criaient, criaient [...]. (*DM*, p. 28)

6 BLANCHOT (Maurice), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 310.

On a ici la manifestation d'une temporalité particulière qui procure une dimension illimitée à l'instant de la mort. Non pas « il est mort », mais « il se meurt », ou plutôt « il meurt, et re-meurt, et meurt encore ». Mieux encore que le *hors-temps*, la notion la plus pertinente serait celle d'un temps *en suspens*, qui vaudrait non seulement pour le rapport à la mort, mais aussi pour l'ensemble du roman. C'est que le temps pousse inévitablement, selon la loi qui lui est propre, vers l'avenir ; mais l'être savitzkayen tente de remettre cette loi en jeu dans un espace-temps de l'éternel retour, toujours avant l'avenir, et pourtant déjà plus loin que le présent. Le but est peut-être simplement de ne pas se laisser emporter. À l'image de cette barque sur laquelle le personnage Evorian « dort sur le dos » :

Elle est attachée à la racine d'un arbre grand buveur d'air. Un fil la retient et le courant la tire. (*DM*, p. 84)

Aussi cette durée sans durée, entre *déjà plus* et *pas encore*, trouve-t-elle son pendant stylistique dans les répétitions multiples, mais également, et surtout, parmi les nombreuses allitérations, qui constituent les figures de style sans doute les plus représentatives d'une telle logique : le son repris évoque le mot précédent dans lequel on le trouvait déjà, tout en affirmant qu'on est déjà passé à un autre ; voire dans les associations de pensées qui garantissent le passage d'un fragment à l'autre. Enfin, plus simplement, le suspens est déjà exprimé par la logorrhée de la phrase qui semble pouvoir ne jamais finir. Elle se déploie au fil d'une fuite vraisemblablement dépourvue de destination et part en tous sens même si l'on sait dès le départ qu'elle est condamnée à s'arrêter. Elle prend sans doute toute sa valeur dans la puissance du suspens de son achèvement.

D'un point de vue strictement temporel, on peut ainsi dégager, à partir de la dynamique du corps souffrant, une poétique du *presque*, qui permet de montrer la fin de l'action, de la matière, de la vie, tout en donnant cette fin comme étant toujours à *venir*, mais se refusant à venir *totale*ment, comme l'exprime l'extrait suivant :

Lorsque j'aurai cessé de peindre, lorsque je serai presque morte dans ma cabane en bois, que la maison se sera écroulée presque sans bruit aspirée dans l'abîme, qu'il n'y aura plus d'inconnu dans la demeure ni de poupée dans ma chambre qu'on aura murée, que la nuit sera tombée sur le paysage des forêts et des montagnes, que les troupes d'oies se seront endormis dans le marécage où sans cesse des chasseurs en livrée vert d'eau, presque transparents, presque inodores, presque immobiles, attendent et brillent derrière leurs murailles de joncs, dans leurs maisonnettes. (*DM*, p. 61, c'est moi qui souligne)

Le *Je* est dans l'attente du « lorsque », comme le lecteur est dans l'attente non comblée de la conséquence de ce « lorsque » et comme les chasseurs sont dans l'attente de quelque chose qui n'est pas précisé. Il semble que le futur vaut en ce qu'il mène à quelque chose : quelque chose qu'on ignore (on ne dit rien de ce qui se passera « lorsque » le *Je* aura « cessé de peindre »), mais qui est défini par la négative, par la fin de ce qu'il y avait avant. La préposition exprime une puissance du futur qui ne vaut pas tellement pour le temps, l'époque, les événements qu'il suggère, mais pour la conséquence de celui qui va passer : non pas « il y aura » mais « il n'y aura plus ».

Par ailleurs, d'autres éléments connotent une certaine sauvagerie propre au destin refusé : en toile de fond du texte, par exemple, la guerre, dont on constate les nombreuses occurrences. Chargée de son caractère violent, elle projette sur le temps en suspens une inévitable lutte à mener, sans issue, où les personnages se confondent encore sans doute car ils sont égaux face à cette adversité, à cette réalité sordide dont le motif importe peu :

Brandissant l'épée ondulée, coupant la fumée, tranchant dans l'air froid, revêtu de cuir rouge, la tête enflée dans le casque, le visage masqué grimaçant ou serein, Evorian, qui n'est autre que Machaon, prit part au combat, suivi des autres, acharné, décidé [...]. Au-dessus de lui combattaient ses compagnons. Pierre monté sur sa charrette aux roues garnies de faux, François derrière un fragile bouclier d'os, Uranie, Saturnie et Machaon coude à coude dans la tourmente. (*DM*, p. 130)

La guerre est peut-être l'allégorie même du suspens : d'une part, les enfants sont destinés à être des guerriers (ce qui, d'un autre côté, est propre aux jeux des enfants) et donc sont toujours dans l'attente du risque d'être appelés à la guerre ou bien dans l'espérance que celle-ci se termine, et d'autre part le guerrier, le soldat, est perpétuellement en proie et sujet à la violence de la mort.

D'abord, enfant qui joue mais qui se révolte, le *Je* semble alors vouloir se protéger, se cacher de ce qu'il est censé affronter, la mort... de l'enfance, qu'il tente de dompter et de retarder d'abord par la redite, mais aussi par le jeu :

Je m'étais enfermé dans l'armoire. Je m'étais barricadé. (*DM*, p. 88)

Ensuite, cette mort, il la refuse, ou plutôt il lutte coûte que coûte pour ne pas s'y résigner, allant jusqu'à trouver un moyen pour conserver son frère mort très tôt :

Et celui qui aurait porté le nom préféré a déjà disparu ou n'a jamais été, ou bien, étouffé, empoisonné, mordu, il fut enterré dans

une propriété où une statue le protège des rats. Ce que personne jamais ne sut, ce que personne ne sait, c'est que je l'ai déterré et embaumé, un scarabée noir sous la langue, du jus de fleur dans le crâne, et qu'il fut longtemps mon frère aimé, ma poupée parfaite, celle qui m'accompagnait au lit, celle à qui je disais tout, versant dans son cœur ma salive amère, et qui recevait mes baisers. (*DM*, p. 31)

Le suspens et la mort sans achèvement qu'il suggère revêtent une valeur somme toute symbolique, non seulement parce qu'il faut les considérer en fonction de l'univers enfantin lié à la perspective familiale, mais aussi parce qu'ils font écho à l'entreprise irréalisable du roman qui voudrait déjouer le fait qu'on n'a jamais fini de tout dire. L'œuvre est elle-même en suspens : jamais elle ne pourra finir hors de son propre échec.

En définitive, la seule véritable temporalité agissante de ce texte est activée par la répétition et le fantasme d'immobiliser le temps, dans la tentative d'éviter l'aliénation du sentiment de déréliction face à la sortie de l'enfance à laquelle nul ne peut déroger. Freud avait déduit de ce type de refus du temps que celui-ci sous-tend vraisemblablement une « lutte à mort avec l'objet, où le sujet est entraîné vers l'abîme où il l'accompagnera dans sa perte et sera défait comme lui »⁷. L'objet étant bien entendu, dans le cas de Savitzkaya, l'enfance, en tant qu'elle est passée, perdue. Autrement dit, le rejet répétitif de la mort induit paradoxalement une impossibilité d'existence du sujet, le voue à sa propre perte.

Conclusion

Le foisonnement du langage et de l'imaginaire traduit peut-être une tentative effrénée remplie de désespoir et de désillusion de l'homme qui refuse de perdre une chose qu'il sent ou a senti s'envoler, en l'occurrence cet état de merveilleuse précarité qu'est le rapport premier de l'enfant à ce qui l'entoure. Il voudrait lutter encore et, à travers le narrateur, essayer tous les moyens, tous les souvenirs et l'imaginaire qu'ils suscitent ou ont suscité, toutes les formes possibles pour éviter que *cela* ne « disparaisse », que le temps invincible ne produise son effet :

Personne ne mourra, de durs boucliers en écailles de tortue protègent les poitrines, des masques fins et doux dissimulent les visages. C'est la guerre impossible. C'est la guerre silencieuse. (DM, p. 87, c'est moi qui souligne)

7 GREEN (André), *Le Temps éclaté*, Paris, Minuit, 1997, p. 157.



Le livre s'attache ainsi à montrer qu'il voudrait nier son propre titre. La disparition « de maman » évoque également celle « de l'enfance ». Ici s'exprime tout bonnement une forme de désillusion de la narration qui prend forme d'une part dans le refus du récit (c'est par le foisonnement que toute possibilité de récit est submergée et presque automatiquement engloutie dans la multitude de personnages, de corps, de lieux et d'actions qui s'enchevêtrent) et d'autre part dans le fait de devoir se résigner à la stérilité du langage face à la mort de l'enfance. Cependant, il semble que le texte existe justement par l'impossibilité de cette résignation dont l'énonciateur a vraisemblablement conscience, de sorte qu'on peut penser que cette désillusion de la narration trouve sa vraie valeur en ce qu'elle n'est *pas encore acceptée* (le suspens, encore et toujours). Comme si l'enjeu poétique de ce roman consistait à pallier la mort de l'enfance grâce au langage alors qu'il est sans doute l'un des responsables ou en tout cas l'une des preuves de celle-ci. Cette hypothèse rejoint au fond celle de Laurent Demoulin, pour qui le « travail d'écrivain [de Savitzkaya] consiste en un effort inouï pour donner la parole à l'enfant », d'autant que « les premiers textes semblent même s'originer dans un ventre maternel »⁸.

8 DEMOULIN (Laurent), « Eugène Savitzkaya, à la croisée des chemins », dans BAETENS (Jan) et VIART (Dominique), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, 1999, p. 43.







Stéphane GUILLANDON

Université Jean Monnet (Saint-Étienne)

Eugène Savitzkaya : la vie prise aux mots

Je suis, avec mes odeurs, mon visage et mes vociférations,
au milieu de ce qui bouge et de ce qui avance.
(*EV*, p. 104)

« Tout est dans tout. Tout est sur tout. Et tout est malgré tout. Savitzkaya ne s'adosse pas à la vie, il lui fait face. Il la saisit, l'étreint, l'enlace, la dépiaute, la hume, l'assagit, la violente, la terrasse, la décapite, la déchire en mille morceaux de puzzle »¹, écrit Jacques Izoard dans un article qu'il consacre à Eugène Savitzkaya. Les verbes s'enchaînent ici comme dans un paragraphe du romancier belge : la violence et la virulence du discours semblent être les mieux à même d'empoigner la vie pour la raconter et pour dire la présence, l'attachement, l'appartenance de l'être au monde. Mais « il s'agit de regarder vivre » aussi, « de regarder jouer vainement, au fond de l'abîme, au milieu du vertige, les protagonistes réunis, les animaux et les autres »² : c'est ce que l'auteur révèle en 1981 dans « L'écriture en spirale », art poétique où il proclame que « vie et écriture [doivent être] considérées comme un jeu sans fin »³. Un jeu qui consiste à prendre la vie aux mots, c'est-à-dire à donner à l'écriture le pouvoir de révéler la vie telle qu'un regard, celui du poète, la voit. Car derrière l'excès des mots, des phrases, derrière l'outrance dont se réclame l'auteur et derrière la diversité des formes et des tendances, se

1 IZOARD (Jacques), « Eugène Savitzkaya. En mouvement », dans *Indications*, n° 5, novembre-décembre 2005, p. 32.

2 SAVITZKAYA (Eugène), « L'Écriture en spirale », dans *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure*, préface de Mathieu Lindon, lecture de Carmelo Virone, Bruxelles, Éditions Labor, coll. Espace nord, 1993, p. 193. À propos de cette notion d'« écriture en spirale », notons que Savitzkaya, au cours d'un entretien, en attribue la paternité, précisément, à Izoard : « L'écriture en spirale est une notion qui ne m'appartient pas. Elle est de Jacques Izoard qui m'a aidé, alors que je séchais, à pondre quelques lignes pour une conférence à l'université de Québec. L'idée de spirale me plaisait assez dans le sens où elle peut entraîner autant vers le haut que vers le bas. » (*Prétexte*, n° 8, Paris, Prétexte éditeur, janvier-mars 1995, p. 43)

3 *Ibidem*.



dessine l'empreinte indélébile d'un même regard dont la simple prétention est de capter la vie dans l'intensité de ses instants.

Ce texte de 1981 trace les contours d'une œuvre cohérente où il s'agit de recommencer, regarder et vivre. Trois verbes pour un cheminement dans l'œuvre que je vous propose de suivre.

(Re)commencer

Les terrassiers « se demandent pourquoi creuser si profondément, et si de telles fondations sont nécessaires, mais c'est parce qu'ils n'ont jamais vu le plan et qu'ils ignorent le fin mot de l'histoire » (*DM*, p. 52). L'embarras des terrassiers n'est-il pas celui du lecteur confondu dans ses attentes romanesques ? Ailleurs, *Les morts sentent bon* commence comme un récit d'aventures enrichi des *topoi* du conte et du roman initiatique. Affublé d'objets merveilleux, Gestroi doit accomplir la tâche exigée par le roi. Mais l'horizon d'attente est défini pour mieux être contrarié : c'est une succession de tableaux qui composera le voyage. L'immobilité est le signe sous lequel le personnage de *Sang de chien* commence son récit :

J'aimerais tant mais je ne peux pas. Ma valise est prête, mes pieds chaussés. J'ai baissé les stores. Mais je ne peux pas partir. Il faudrait qu'on me pousse. (*SdC*, p. 8)

La lecture de *Mentir* progresse au fil de questions, d'incessantes mises en doute qui relancent inlassablement une quête : reconstruire l'être et le visage de la mère. Comment saisir cette présence autrement qu'en l'éprouvant ? Voix et regards se confondent alors selon une esthétique de l'empathie, refusant en surface le polylogue sur lequel le roman repose :

Peut-être qu'à un moment bien précis de la longue journée, une panthère (lentement), une bête un peu floue, un peu noire, ou bien une panthère noire, dévore un enfant très petit, vraiment fort petit. Et la panthère, noire, énorme, très grande, occupant le champ entier de sa vision (la vision de ma mère, bien sûr). Peut-être bien. (*M*, p. 57)

Toujours soumise au doute, la parole se cherche car elle se charge, en devenant le lieu d'une intersubjectivité, de constituer la matière mouvante de cette quête. Dans *La Traversée de l'Afrique*, l'attente et l'espoir des enfants inscrivent le récit dans une perspective d'avenir et préparent le lecteur à un voyage annoncé dès le titre. Or jamais l'espace désigné ne trouvera ses balises sur un autre continent que le nôtre. C'est une charrette rouge, blanche ou noire, et la puissance du rêve qu'elle déploiera, qui nous feront rencontrer les lions et fouler l'exotisme. Pas de temps auquel se soumettre, ni d'espace cartographié,

mais plutôt des visions fantasmatiques abolissant tous les repères pour ouvrir des brèches qui font et défont le récit.

Les récits de Savitzkaya s'amuse à répéter, à contester, à soumettre à l'alternative. « Qu'il soit dit, qu'il soit écrit, qu'il soit démenti et cela dans la même seconde » (*FO*, p. 31), dit Conspuate, réclamant l'urgence d'une parole qui réalise la coïncidence du possible et de son contraire. Peut-être faut-il lire *La Traversée de l'Afrique* comme une métaphore de l'écriture où la rature accumule plus qu'elle ne fait disparaître, rendant au récit ses formes labiles génératrices de création. C'est un récit du seuil où la reprise signe l'avènement de l'avènement. Le récit ne se déroule pas, il s'enroule et les volutes esquissées nient le temps dans une spirale qui célèbre l'épiphanie de l'instant originel. Le sème /commencement/ est actualisé à l'ouverture de nombreuses phrases :

Très tôt, Basile commençait à pleurer.

Il commençait son travail dans un atelier encore froid [...].

Très tôt, Basile commençait à accumuler la farine [...]. (*TA*, p. 16)

La première fois que nous le vîmes, il portait une longue capote de la couleur des champs [...].

La première fois qu'il le vit, Basile se mit à pleurer [...]. (*TA*, p. 23)

La simple anaphore donne parfois au procès envisagé la charge exceptionnelle d'une première fois :

Nous vîmes l'éponge.

Nous vîmes divers étuis éparpillés sur la table ronde, sur le marbre de la table ronde, sur le plateau veiné de la table ovale [...].

Nous vîmes la terre préparée pour ses cheveux. (*TA*, p. 52)

Le texte se déploie dans la verticalité. Le texte intitulé « Les protagonistes » offre un même jeu anaphorique et typographique :

Vint au bassin un cycliste de plus, sans remorque ni aucune charrette. Vint un cycliste jaune et sans nom [...].

Vint un cycliste en gabardine verte.⁴

Ces phrases marquent elles-mêmes le retour au récit de ce cycliste apparu dans une nouvelle de 1979 : « Au printemps le cycliste sans nom suivit un

4 SAVITZKAYA (Eugène), « Les protagonistes », dans *La Revue des Belles Lettres*, n° 1, Genève, 1980, p. 82.

sentier [...] »⁵. Les guimauves et les poupées d'*Un jeune homme trop gros* sont les mêmes que celles de la nouvelle « Les couleurs et la gourmandise », où le héros succombe avec « aux lèvres sa chanson préférée : l'hôtel du cœur cassé » (*PàR*, p. 140). N'est-ce pas le même fil noir qui orne les lèvres de la mère du narrateur d'*En vie* et de celle de *Sang de chien* ? Parfois, d'un texte à l'autre, les phrases reviennent, presque identiques. Dans *La Traversée de l'Afrique* :

Qu'il transportât du grain, qu'il transportât de l'eau dans des bidons brillants ; qu'il touchât le froid, qu'il touchât le chaud, Basile tremblait. (*TA*, p. 96)

Qu'il tournât la manivelle, qu'il touchât le chaud, qu'il touchât le froid, il geignait. Il agonisait. (*TA*, p. 98)

Et dans « Les travaux » :

Qu'il transporte du grain, qu'il transporte de l'eau dans des bidons brillants. Qu'il touche le froid. Qu'il touche le chaud. Basile tremble.

Qu'il tourne la manivelle, qu'il touche le chaud, qu'il touche le froid, il geint. Il meurt. Est-ce Basile qui meurt ou bien son frère ?⁶

L'œuvre puise dans son propre fonds⁷ grâce à un mouvement heureux d'auto-prolifération qui privilégie la répétition et la reprise, la mise en doute aussi puisqu'en refusant de dire une fois pour toutes, le texte s'ouvre sur le champ infini des équivalences et des possibles que le fragment appelle dans un souffle nouveau où chaque fois, « la voix s'ébroue et naît »⁸. Henri Scepi voit *Marin mon cœur* comme un « art poétique » où sont reprises dans une clarté nouvelle les « composantes essentielles de sa création »⁹. L'extrait qui suit est en ce sens significatif :

Marin veut que les phénomènes se répètent cent mille fois, les phénomènes qu'il préfère, l'apparition des framboises, l'apparition des groseilles, la berceuse aloulou, l'histoire de la baleine, l'histoire

5 SAVITZKAYA (Eugène), « Cyclisme », dans *Minuit*, n° 32, janvier 1979, p. 40.

6 SAVITZKAYA (Eugène), « Les travaux », dans *Minuit*, n° 26, novembre 1977, p. 23-24.

7 « Mes livres [...] contiennent à la fois le partiel éclaircissement de préoccupations survenues dans l'un des livres précédents et le surgissement d'autres préoccupations. » (HORDÉ (Tristan), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », *Recueil*, n° 20, Champ Vallon, 1991, p. 102)

8 SAVITZKAYA (Eugène), *Les Lieux de la douleur*, Liège, Liège des Jeunes Poètes, 1972, p. 41.

9 « Aussi convient-il de lire *Marin mon cœur* [...] comme 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. » (SCEPI (Henri), « Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine », dans *Critique*, n° 550-551, mars-avril 1993, p. 162)



de l'ours privé de miel, le passage des bateaux proprement pontés et chargés d'une automobile, le rebond d'une balle magique, la chute du géant sur le tapis. (MMC, p. 76)

Non seulement, le désir de l'enfant symbolise un art poétique, mais surtout il métaphorise une pensée de l'éternel retour. Éternel retour qui donne tout son poids d'éternité à l'instant : chaque geste répété n'est-il pas une exaltation renouvelée ? C'est toute l'implication éthique de la pensée nietzschéenne qui est en jeu : « Si le devenir est un grand anneau, toutes choses ont une égale valeur, elles sont également éternelles, également nécessaires. »¹⁰ Recommencer, c'est donner le primat à l'instant, c'est aussi capter l'intensité là où les yeux habituellement se ferment.

Regarder

« L'extraordinaire n'aura pas lieu », dit le narrateur d'*En vie* :

Ou alors il a déjà cours, progressif comme un épanouissement, ou un étiolement et fondu dans la vie courante comme une feuille dans le feuillage, et l'appréhender c'est comme décider de distinguer cette feuille parmi toutes les autres [...] jusqu'à sa chute sur terre et sa transformation en humus ou en cendre. (EV, p. 31)

Regarder, nous dit Savitzkaya, c'est non seulement percevoir l'existence de l'être, mais aussi rendre à l'infime sa singularité, accompagner son devenir, le raconter. C'est comme être le magicien qui transforme les poussières invisibles en agitant les mains au-dessus de la tôle d'un poêle :

[...] tu pourras affirmer que rien, qui est par principe invisible, inodore et impalpable, brûle et se consume en formant des myriades d'étoiles odorantes à tel point que la chambre où tu auras accompli ce prodige sera enfumée de ce rien que tu auras brûlé. Tu es ce magicien.¹¹

Révéler l'extraordinaire consiste à refuser toute construction d'un récit qui dépasserait le réel par sa stricte représentation et à capter l'intensité d'un moment, n'importe lequel, le plus banal ou le plus trivial, pourvu que le regard soit porté sur l'être sans que ne s'exerce aucun interdit. C'est, par un regard neuf que révèlent la phrase, sa structure et son rythme, capter la vie telle qu'elle s'offre à nous et au regard du poète.

10 NIETZSCHE (Friedrich), *La Volonté de puissance*, Paris, Le Livre de poche, 1991, p. 230.

11 SAVITZKAYA (Eugène), « Du principe de ne rien avoir », dans *L'Animal : littératures, arts et philosophies*, n° 1, *Richesse et pauvreté*, printemps 1996, p. 17.



Ainsi la rupture de l'ordre progressif de la phrase chez Savitzkaya est un détail de style révélateur. Plus qu'un ornement poétique, elle imprime à la phrase un mouvement original qui reproduit par tactisme – cette figure qui consiste à représenter par l'ordre des mots quelque chose du sens – le geste qu'elle désigne. Mots et choses marquent, en miroir, leur coïncidence. L'antéposition des groupes prépositionnels est ainsi récurrente, qu'il s'agisse de compléments déterminatifs :

Et de la terre les particules les plus dures s'incrustèrent dans la peau, dans les sillons et les ongles, transformant mes mains en pattes de loup ou de renard fouisseur. (*SdC*, p. 45)

ou qu'il s'agisse de compléments circonstanciels. Ces derniers, rattachés au verbe et spécifiant le prédicat, sont des circonstants intra-prédicatifs (ou de prédicat) :

Du sable, s'élève la poussière au-dessus de la piste. (*EL*, p. 42)

De terre, Gestroi, qui ne trouvait pas le sommeil, vit sortir deux hommes et une femme qui s'étaient cachés pendant la grêle. (*MSB*, p. 110)

Du soleil vient la lumière, indéniablement, mais pourquoi une telle profusion de feu pour un jour si blafard ? (*Fc*, p. 43)

De certains lits que l'on secoue tombent parfois des écailles semblables aux coquilles d'huîtres et toutes sortes d'épines [...] (*SdC*, p. 71)

Leur implication sémantique est essentielle : « Facultatif et accessoire du point de vue syntaxique, le circonstant de prédicat joue un rôle sémantique de premier plan. *Rhématique*, il a vocation de porter l'information primordiale. »¹² La préposition « de » exprime un point de départ. Elle introduit un groupe nominal dont la fonction circonstancielle est de référer à un lieu originel à partir duquel une distance est parcourue. Elle borne le phénomène en le présentant dans un mouvement rétrospectif, à son commencement. Propulsés en position initiale sans que l'inversion soit exigée par la syntaxe, ces circonstants voient leur rôle privilégié et leur saillance renforcée. Le phénomène envisagé semble mimé par l'ordre des mots. En antéposant les circonstants, l'auteur met en valeur l'origine des phénomènes : la conscience s'ouvre à l'apparition, à la manifestation du monde. La phrase reproduit un cheminement et reflète l'ambition de dire les choses dans l'avènement chronologique de leur réalisation. Les verbes sont par ailleurs souvent inaccusatifs : ils ont pour

12 LE GOFFIC (Pierre), *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette supérieur, 1993, p. 457.

argument unique un objet direct, promu en surface en position de sujet. Les procès dynamiques n'impliquant aucun sujet conscient à leur origine et à leur réalisation, les circonstants, grâce à l'antéposition, viennent combler cette place vacante et deviennent en quelque sorte les actants originels et pour ainsi dire les destinataires des procès évoqués. L'univers s'anime et les mouvements qui le traversent se réfléchissent dans l'espace du texte. Celui-ci dévoile, en raison de la lecture linéaire qu'il requiert, l'image spéculaire et mouvante des phénomènes décrits. Le regard du sujet s'ouvre et génère une vie dans d'insignifiantes présences : graines, poussière, écailles... La naissance est d'ailleurs un motif récurrent dans ces phrases :

De ce lit des agneaux naquirent qui vinrent téter et bêler. (*MSB*, p. 44)

Et de chaque graine vivante naîtra un plan de pastèque qui portera trois ou quatre fruits. (*Fc*, p. 115)

Du cœur des arbres surgit un long souffle vigoureux. (*EL*, p. 21)

[...] nos enfants sont nos dieux, ils sont notre richesse, notre futur, notre éternité, d'eux nous naissons comme naissent les queues des comètes et des projectiles enflammés. (*Fc*, p. 15)

Dans cette dernière phrase, les enfants précèdent les parents. Ils sont l'origine : « d'eux nous naissons ». Comme Freud ou Wordsworth avant lui, l'auteur proclame que l'enfant est le père de l'homme. Ce dernier naît de sa propre paternité, redonnant tout son sens à son existence. L'enfant, selon Nietzsche, est « innocence et oubli, un nouveau commencement et un jeu, une roue qui roule sur elle-même, un premier mouvement, un oui sacré »¹³. Cet enfant dieu¹⁴ est une pure présence, réelle, énigmatique. Ce sont *Exquise Louise* et *Marin mon cœur*, pleins d'une ferveur émerveillée, que l'auteur contemple comme un « oui sacré » à la vie.

Vivre

En vie offre, derrière une description claire et limpide des gestes les plus banals, un questionnement ontologique et une méditation sur le temps qui passe. Les thèmes de la putréfaction, du vieillissement parcourent l'œuvre, rappelant constamment la précarité de notre condition. L'objet le plus usuel est souvent à la source d'un profond questionnement :

Est un paillason dont l'usage est connu. En été, il convient parfaitement comme oreiller, le reste du corps s'accommodant de

13 NIETZSCHE (Friedrich), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1947, p. 37.

14 À ce propos, voir DEMOULIN (Christian) et DEMOULIN (Laurent), « L'enfant dieu selon Savitzkaya », *La Clinique lacanienne*, n° 10, janvier 2006, p. 35-51.

la dureté du béton. Deux chats sont déjà morts sur cette humble litière [...]. Un paillason n'est jamais éternel. Parfois, il semble immonde, un peu à notre image. Il pue. Qui encore l'avait arrosé de sa vomissure ? Toujours il appelle les questions les plus graves : sommes-nous en mesure de laisser d'autres traces ? ¹⁵ (EV, p. 13)

À partir d'un simple jugement d'existence, le questionnement tombe brutalement à la fin du paragraphe par une assimilation de la réalité décrite à la réalité humaine : « immonde » embraye par syllepse sur une isotopie morale. Le jugement de valeur est sans appel : l'homme pue. Le texte interroge l'homme sur ce qu'il laisse et sur ce qu'il est. Ailleurs, une odeur répugnante rappelle au sujet qu'il est voué à la putréfaction :

Certains jours, [...] une odeur entêtante refait surface et monte du rez-de-jardin. [...] Elle est parfois si forte, si nette, qu'on se demande ce qui se décompose et dans quel recoin. [...] Qu'est-ce que je sens ? Quelle est mon odeur générique ? Sommes-nous à ce point imprégnés par la moisissure des caves, moi et ceux qui vivent dans cette maison [...] ? Comment ne sommes-nous pas déjà informés et gluants de tant d'infamie ? (EV, p. 54)

Dans *Jérôme Bosch*, un locuteur, aussi imprécis qu'universel, nous dit que la chair est « émouvante et vulnérable » (p. 8), que l'homme, « perfection édentée et précaire » (p. 56), est « autant porté vers ce qui pue que vers ce qui embaume » (p. 60). Dans *En vie*, l'observation du quotidien catalyse une méditation ontologique dont le thème récurrent est la labilité de l'homme et du monde. Le temps s'écoule irréversiblement et cette évidence se raconte dans un discours où elle se fait hyperbole :

Il fera bientôt nuit, impossible d'y couper. Puis le jour viendra, nous ne pouvons nous y dérober. Demain sera lundi et après-demain mardi, comme de juste [...]. (EV, p. 123)

La paraphrase donne au truisme la dimension tragique de son évidence et pose la question de la signification de l'existence humaine. Question qui revient assidûment dans les dernières œuvres de l'auteur. Dans *Célébration d'un mariage improbable et illimité*, les mouches interrogent d'emblée le lecteur :

qui es-tu ? es-tu ? es-tu avec nous ? sommes-nous avec toi ?
sommes-nous ensemble ? que semblons-nous ? ferons-nous quelque

15 On retrouve le thème du chat crevé sur le paillason dans *Les morts sentent bon* : « [...] sous le paillason, la clef et les gants jaunes ; dessus, le chat crevé [...] » (MSB, p. 14).

chose ensemble ? que fais-tu de toi ? sommes-nous nées ensemble ?
 [...] qui sommes-nous ensemble ? que sommes-nous ensemble ?
 qu'êtes-vous ensemble ? devons-nous vivre ensemble ? (CMII, p. 8)

Le temps, représenté par les mouches, les feuilles ou les merlettes, interrompt constamment le discours et interroge l'instance réceptrice sur le sens de son existence. La prosopopée est saturée par les reprises en polyptote du verbe « être », par les verbes d'état et de sens ontologique (« y a-t-il [...] »). La parole est franche et brutale, les questions restent en suspens dans un flux interminable où, à la fois multipliée et unifiée, elles donnent au temps allégorisé une expression sensible, audible, nuisible. On pense aussi à *Est* :

êtes-vous ?
 êtes-vous mortelles ?
 comment êtes-vous mortelles ?
 êtes-vous mortelles à jamais ?
 êtes-vous mortelles d'emblée ? (*PàV*, p. 43)

Quelle attitude adopter alors et que répondre à Berganza qui s'interroge dans *La Folie originelle* ?

Qu'est-ce qu'il faut faire ? Attendre de mourir ? Ou, chaque jour, parcourir ce jardin dont les limites sont extrêmement précises, goûter l'eau, sentir le vent, se préoccuper de la réserve de charbon ou de bois, des mites qui détruisent les vêtements et des vers qui creusent les poutres, des lézardes qui transpercent les murs ? (*FO*, p. 63)

Le narrateur d'*En vie* semble proposer une humble réponse dans le dernier fragment :

Les pommes de terre cuisent. Le sel est en fonction sur la table. L'orage menace. Les heures sont courtes mais le temps illimité. Les fourchettes sont rangées à côté des couteaux. Les cuillères reluisent dans la pénombre du tiroir. La vapeur s'échappe par la fenêtre. La verdure couvre la terre. La glycine escalade la cheminée de la buanderie. [...] Qu'est-ce qui est lent et rapide, trop court et trop long, clair et sombre, et qui avance sans jamais reculer ? Il faut entre trente et quarante minutes pour cuire un pain d'un kilo. En une journée entière on peut vivre toute une vie. [...] Il faudra tailler les haies et récolter les pommes, mais personne ne nous y oblige. Il faudra choisir les couleurs des boiseries. Il faudra acheter les couleurs. Il faudra peindre avec application. Il faudra vivre, mais

personne ne nous y oblige. Bientôt les pommes de terre seront cuites et, bientôt, elles seront mangées. (EV, p. 123)

L'absence de transition entre la référence aux pommes de terre et la méditation sur le temps révèle la sagesse du narrateur. Cette « sagesse tragique » dont parle Marcel Conche :

J'ai choisi ce qui seul s'accordait à ma nature et à l'ardeur que j'ai : ce que j'appelle une sagesse « tragique » – donner le plus de valeur possible à ce qui va périr. Cette sagesse est celle au fond, de tous ceux qui s'appliquent à réaliser quelque chose d'aussi parfait que possible, quoique sans durée. Je ne la crois pas d'un ordre plus élevé que celle de ma femme qui, dans sa cuisine, comme une fée, faisait des tartes merveilleuses.¹⁶

Le narrateur énumère simplement les détails et les réalités immédiates qui composent son univers proche, refusant, semble-t-il, toute insignifiance ontologique. Par la valeur implicite de la parataxe, la méditation est comme suspendue parmi ces notations concrètes à l'interstice desquelles le simple point requiert un silence qui dévoile la nécessité de surprendre chaque chose dans l'immanence de sa présence au monde. La dernière question posée reste ainsi en suspens : « Qu'est-ce qui est lent et rapide, trop court et trop long, clair et sombre, et qui avance sans jamais reculer ? » et s'efface derrière une affirmation dont la modalité pose un énoncé simple et familier comme seule vérité nécessaire : « Il faut entre trente et quarante minutes pour cuire un pain d'un kilo. » À la fin du texte, la reprise de la même proposition (« mais personne ne nous y oblige ») s'oppose à la modalité déontique des propositions principales (« Il faudra »). La première oriente vers une conclusion qui engage la présence d'un destinataire ordonnant la nécessité de procéder à certains actes (« il faudra »), le pronom indéfini « personne » de la troisième proposition en nie l'existence. De la coordination de ces propositions résulte une tension qui se résout dans la force implicite que déploie l'énoncé, dévoilant cette obligation comme un choix assumé par le sujet. Celle-ci marque la sage acceptation par le personnage-narrateur de l'action, en vue de l'entreprise désirée de participer au mouvement du monde. Le texte s'achève par une référence à l'acte de dévoration, symbole de l'appréhension d'un monde accepté dans la vérité de sa consistance et dans l'évidence de sa fugacité. La méditation sur le temps qui passe n'est pas ici prétexte à une plainte lyrique et vaine. *En vie* renouvelle le *topos* du *fugit aetas* et donne aux paragraphes l'allure de fragments philosophiques. Savitzkaya adopte le regard du poète-

16 On retrouve le thème du chat crevé sur le paillason dans *Les morts sentent bon* : « [...] sous le paillason, la clef et les gants jaunes ; dessus, le chat crevé [...] » (MSB, p. 14).

philosophe et prend le temps d'écrire la vie telle qu'elle s'offre à lui et telle qu'il s'offre à elle, réaffirmant son existence par un ancrage profond dans le sensible.

Il n'y a pas que le lait
 qui guérisse de la vie, antipoison
 aléatoire, il y a aussi la glaire, le foutre, la bière,
 le chocolat, 69, le mucus, l'amplexion, le lichen,
 les larmes, les cygnes et les canards, les fraises et
 les cerises, les coings, il y a l'eau, choses immatérielles
 et puantes, et bien sûr il y a le bleu de l'air et
 son obscurité totale et létale et fœtale et fécale
 et fatale et bancale. (CF, p. 41)

Seule la vie est un remède à la vie en ce qu'elle s'éprouve aussi à partir de ces riens, bricoles sans importance, remèdes incertains certes, mais qui s'offrent dans toute leur crudité, comme le don d'un instant, vécu par un sujet conscient paradoxalement de l'oubli éphémère de sa terrible condition.

« Spirale », « écriture », « regarder vivre » : dès 1981, Savitzkaya définit le programme de l'œuvre entamée en 1972. Trente ans après, le lecteur peut se rendre compte à quel point l'œuvre est cohérente. Malgré la multiplicité des formes abordées, des manières et des styles ¹⁷, c'est un regard identique que Savitzkaya pose sur le monde, un regard qui aspire à saisir la vie dans toutes ses manifestations.

Depuis les premiers écrits, une question est posée en filigrane : comment appréhender la mort, incluse dans la vie comme l'une de ses dimensions inéluctables ¹⁸ ? Comment vivre et accompagner la dégradation du vivant contre laquelle l'angoisse lutte vainement ? Il faut, répond l'auteur, préférer à l'angoisse vaine, cette sage lucidité qui consiste à accorder à l'instant, à l'être et à l'objet le plus infime une attention particulière. L'auteur rend ainsi à la vie la valeur qui fait, comme le dit Michel Henry, que « son simple nom nous émeut » ¹⁹. Savitzkaya récuse tout nihilisme

17 CONCHE (Marcel), *Confessions d'un philosophe, réponses à André Comte-Sponville*, Paris, Le Livre de poche, 2004, p. 154.

18 L'idée de mort incluse dans l'être est un thème fréquent chez Savitzkaya : « Je conserve en moi, à jamais, très précisément, ma tête de mort. Elle est, ma tête de mort, ce que je cache le mieux et avec le plus de soin et aussi ce qui apparaît avec le plus de netteté au grand jour du soleil. Ma tête de mort si fraîche est la seule chicane sur le cours de l'infini. » (SAVITZKAYA (Eugène), *Les Règles de solitude*, Stuttgart, Akademie Schloss Solitude, 1997, p. 4)

19 « Ce qui fait le caractère concret de la vie et la raison pour laquelle son simple nom nous émeut, n'est-il pas perdu cependant si nous écartons d'elle des déterminations telles que la nourriture justement, la sexualité et toutes les activités qui font la substance de cette vie qui est celle de tout le monde et dont tout le monde parle ? Se nourrir, se vêtir, rencontrer et étreindre l'autre, rien de tout cela assurément n'est étranger à la vie, ce sont



ontologique, refuse de fuir aussi devant le tragique de l'existence et donc devant la vie :

« On ne peut mépriser les chancres qui nous rongent. » (*EV*, p. 70)

Il n'y a aucun tragique si ce qui meurt ne vaut rien.

ses manifestations premières et irrécusables. » (HENRY (Michel), *De la phénoménologie*, Paris, PUF, 2003, p. 40 ; cité par TAYLOR (John), « Eugène Savitzkaya's quest for life », dans *Symposium*, janvier 2005, p. 237-247)



Henri SCEPI

Université de Paris 3 – Sorbonne nouvelle

Usages de la folie
(à propos de *Fou trop poli* d'Eugène Savitzkaya)

Et si je m'obstine, ce n'est pas bêtise.
C'est parce que je suis condamné à vivre dans mes propriétés
et qu'il faut bien que j'en fasse quelque chose.
Henri Michaux, *Mes propriétés*

À l'en croire, Eugène Savitzkaya serait un écrivain sans emploi notable ni titre reconnu. Dans *Fou trop poli*, ce livre en forme d'autoportrait fragmentaire et déroutant, il se peint sous les traits d'un homme « que tous les métiers attirent mais qu'aucun ne tente », n'ayant « aucune spécialité, aucune qualification » (*FtP*, p. 85-86). Nul fonds assuré ne lui sert de socle, nulle certitude ne fait à ses yeux office de viatique : il bâtit sur l'inquantifiable, la légèreté de l'air, la tendre onctuosité de la terre, les reflets changeants de la lumière. Il cultive son jardin, s'extasie des produits qu'il récolte et, surtout, « vénère son potager en Brabant » (*FtP*, p. 60). Lorsque le jardinier est au repos, l'écrivain s'éveille et prend la relève : il « secrète » alors quelques notes, des lettres qu'il ne signe pas. Disponible à ce qui s'offre, ouvert à tous sujets comme à toutes besognes, Savitzkaya considère l'emploi de son temps et l'usage de sa vie dans la permanence d'une tâche inachevable : seconder le quotidien, épouser les menues variations des choses, saisir la simple mesure de l'ordinaire. C'est là le devoir que s'impose celui qui a choisi de camper dans ses propriétés, son lieu physique, corporel, qui est aussi le lieu de sa parole ¹.

Sans fonction ni profession déclarée, l'écrivain endosse volontiers le rôle du fou. Mais du fou « trop poli, policé et blagueur » (*FtP*, p. 10). Ce rôle

1 Ce projet, tout à la fois poétique, éthique et philosophique, mérite sans doute d'être rapproché de l'entreprise de réinvention de l'homme et de la nature tentée par Henry David Thoreau au XIX^e siècle. Dans *Walden* [1854], on relèvera maintes observations qui préfigurent les attentions savitzkayennes accordées au jardin et à ses cultures, par exemple : « Qu'apprendrai-je des haricots ou les haricots de moi ? Je les choie, je les sarcle, matin et soir j'ai l'œil sur eux ; tel est mon travail journalier. C'est une belle feuille large à regarder. J'ai pour auxiliaires les rosées et les pluies qui abreuvent ce sol desséché, et ce que possède de fertilité le sol même... » (THOREAU (Henry David), *Walden ou la vie dans les bois*, traduction de Louis Fabulet, Gallimard, coll. L'Imaginaire, p. 155).

contient virtuellement tous les emplois ; il comporte le programme d'une création continue des êtres et des choses – aspect qui n'est pas étranger au jeu de la fiction, à l'activité d'invention qu'autorise l'écriture. Mais il y a plus : la folie dont il s'agit redessine le cadre de la perception et en redéfinit les valeurs. « Nous, dans notre famille, famille de fous évidemment, nous méprisons la mort, nous n'avons pour elle aucun égard, et quand une montagne s'effondre, nous songeons à la petite lézarde, à la roche, à la transformation des boues... » (*FtP*, p. 10) Car le fou s'arme de déraison pour favoriser l'éclosion d'une sagesse qui affole. Conscient que « les moments sont graves, [...] les paltoquets nombreux avec leur signe de mort au cou » (*FtP*, p. 12), il dérobe au bon sens le grain engrangé et fabrique à sa façon le levain d'une denrée nouvelle, aliment de félicité et d'amour. « [J]e prends tout ce que vous jetez, j'aime ce que vous n'aimez plus ! » (*FtP*, p. 116) Le fou trop poli – « une espèce de fou civil parfois amer et parfois pas » (*FtP*, p. 49) – voit depuis son jardin se tracer les partages et les exclusions d'un monde qui déchanté. Contre l'agressivité des uns, et l'ignorance des autres – qui toujours remplace la grâce naturelle du savoir –, contre l'élan de la destruction, il dresse la force résistante de sa « politesse », une affabilité singulière où se concentre l'*ethos* d'une écriture : le fou savitzkayen fait le tour de son potager et désigne sa propriété comme l'aire sans cesse parcourue d'une expérience des mots et des choses, un lieu de jouissance physico-verbale, une sorte d'écoumène poétique où s'accomplit le miracle d'être en vie, tous sens dehors.

Profils du fou

La figure du fou n'est pas rare dans les fictions d'Eugène Savitzkaya. Sous d'autres noms et d'autres masques, elle est même prépondérante, tant elle attire à elle toutes les potentialités subversives d'un discours qui entend affirmer la puissance inventive de la déraison. Si elle agit dans bien des cas comme un opérateur de catastrophe, réduisant à néant les édifices du sens et de la convention, la folie selon Savitzkaya réactive bien plus le fantasme d'un chaos primitif, foyer initial des pulsions et des sensations revivifiées. Le fou serait l'homme de désir rétabli dans le plein usage de ses sens. *La Folie originelle* peut être lue, dans cette perspective, comme l'acmé de cette chimie euphorique des sensations. *Fou civil* en serait le pendant réfléchi. Mais c'est en vérité toute l'œuvre de Savitzkaya qui est animée par cette passion irrépessible de la décomposition : l'ordre du monde ne vaut, ne tient que parce qu'il est promis à un incessant mouvement de dislocation qui bouleverse sa morphologie, altère ses structures, détourne ses fonctions. La peinture de Jérôme Bosch a pu représenter, pour l'écrivain, un lieu privilégié de cristallisation imaginaire. L'essai que celui-ci a réservé à l'auteur du *Jardin des délices* en offrirait au besoin la preuve : ici et là se vérifie le même goût pour la déformation joueuse, pour l'étirement jubilatoire des corps – en somme toute une fête visuelle et rythmique qui met en jeu (et

en scène) les motifs du désir et de la folie selon les trajectoires d'un grotesque renouvelé, une errance formelle qui multiplie à l'envi ce que Michel de Certeau a si judicieusement appelé les « limites passantes »².

Nul doute que, de ce point de vue, Savitzkaya ne s'inscrive dans une tradition flamande de la folie, une filiation historique et culturelle de la fête des fous, qui féconde l'imagerie typique des *stultiferae naviculae*. Cette folie qui est « devenue tentation », comme le dit Michel Foucault, s'incarne en des figures fascinantes qui révèlent à l'homme « la contre-nature et le fourmillement d'une présence insensée au ras de la terre »³. De Bosch à Roland Devolder, en passant par James Ensor, toute une lignée d'artistes du Nord assure au fou ses titres et ses privilèges, de la Renaissance à nos jours. Loin de se replier sur le ferment d'une négativité destructrice ou de se résumer aux prouesses grotesques d'un concours de grimaces, le principe de déraison apparaît chez Savitzkaya comme une donnée immédiate de la création. S'il informe l'entier spectacle de l'homme aux prises avec lui-même, il donne sens du même coup à l'entreprise littéraire, qui est invention de nouveaux modes de sentir et de signifier. Car sans son secours, sans l'appui de ses renversements et de ses brouillages, le réel ne vaudrait plus que par l'arraisonnement univoque du bon sens.

Tel qu'il resurgit dans *Fou trop poli*, le fou savitzkayen perpétue un geste d'assaut. « Le fou revient à la charge, il décharge ici devant vous trente-sept brouettes de bonne bouse, dix-neuf de terre de taupinière, dix de crottin, quatre de diverses variétés de pommes de terre » (*FtP*, p. 7). La folie est offensive, offense ; elle fait litière des usages et des règles, elle contrevient aux lois, aux codes, aux bonnes manières... Son nom est transgression. Libéré des censures et des interdits, le fou énonce des sentences, raconte des histoires, tient d'une façon générale des propos qui ne s'accordent pas avec ce que l'homme de raison appelle « réalité ». Le langage de la folie ressortit d'abord à ce désaccord, à cette discordance principielle, engendrée par l'irréconciliable affrontement de deux modes d'assertion, de deux puissances de vérité. C'est, depuis Érasme et son célèbre *Éloge de la folie*, le registre classique dans lequel s'illustre ce genre de conflit. Ainsi, la méditation sur les pommes de terre, qui scande *Fou trop poli*, pourra-t-elle toujours être qualifiée d'extravagante, dans la mesure où, précisément, elle consacre une déviation et l'évidence d'une obsession potagère qui ne peut se résoudre que dans l'écart assumé d'une fantaisie lyrique :

Mais que faire de tant de pommes de terre en ville, ville fascinée par des luna-parks ? Se transformer en mulot et les grignoter une à

2 CERTEAU (Michel de), « Le jardin : délires et délices de Jérôme Bosch », chapitre 2, 1^{re} partie de *La Fable mystique*, t. 1, Gallimard, coll. Tel, 1982, p. 92.

3 FOUCAULT (Michel), *Histoire de la folie*, Bourgeois, coll. 10/18, 1961, p. 33.

une, les vider, en extirper toute la féculé avec les incisives (voyez sourire le petit rat dans la manne !) ou, bluteur dans la féculerie devenu, bluter et bluter la sèche féculé jusqu'à mise au rebut ? [...] Les manger avec Marie à la lueur de la chaudière en évoquant tante Éliane, ou sur le marbre de la salle à manger à la lumière de l'abat-jour ? Les proposer en thème à des assemblées de philologues, qu'ils vous parlent d'Amérique, la pomme de terre en vient, tubercule de tabernacle ! Ô patate des champs d'Uccle ! Ô patate belge et douce ! (*FtP*, p. 25)

De même lorsque le fou jardinier se laisse aller au chant propitiatoire dédié à son potager, un déplacement poético-énonciatif a lieu, qui est aussi un décentrement de la perspective axiologique : « Que les bettes sucent l'herbe bien digérée ! Que s'épanouissent la pancarlière et la grosse blonde paresseuse ! Que gonfle le panais ! Que profite la groseille ! Qu'enfle la courge musquée ! » (*FtP*, p. 30) Si le tour s'exalte à ce point, ce n'est pas la vertu de l'emphase ou de l'hyperbole. La démesure atteste bien plus le désaccord, car la douce folie du jardinier, qui bénit ses légumes, répond à une autre espèce de folie : « une lourde menace plane sur le plateau. On voudrait en proscrire les ânes, les jardinières et les jardiniers. Madame l'échevine a son idée en tête ». (*FtP*, p. 30) Les excentricités horticoles – par lesquelles s'inventent une autre parole et un autre rapport au réel – se heurtent aux décisions administratives, à l'imposition autoritaire d'un ordre donné pour irrévocable.

La vraie folie n'est pas celle que l'on croit. Une fois encore, la leçon d'Érasme ou de Sebastian Brant a été méditée : le principe de réversibilité agit pleinement, disqualifiant ici les attitudes réputées sages, exhaussant là les comportements apparemment déraisonnables. S'établit ainsi dans *Fou trop poli* une sorte d'économie politique, divisée en deux parties : critique et utopie. Critique parce que l'état présent tel qu'il se dessine dans le discours du fou est un état de crise. De toutes parts, le jardin cultivé est menacé, les quelques arpents de terre fertile risquent d'être anéantis, le domaine de l'homme, de la pomme de terre à la bette, de la bette au persil, est encerclé par bien pire que les décrets de l'échevine : les magistrats et les notaires, les militaires et les industriels l'assiègent. Un personnel négatif, instigateur d'une folie indélicate et violente, lorgne sur le lopin du fou docile. « Je suis coutumier d'un plateau convoité par les promoteurs immobiliers, ces grands bouges invisibles et leurs relais politiques. » (*FtP*, p. 46) De proche en proche, se fait jour un irrésistible sentiment d'isolement, et très vite, la certitude d'un exode imminent : « Pendant que les bombes, vendues par les grossistes, secouent le sol, les ours partent en exil. [...] Les serpents les ont précédés et les populations humaines ont suivi. Les militaires restent seuls à cogiter. » (*FtP*, p. 75) Gardien des valeurs jugées obsolètes, l'écrivain-jardinier, sarcleur et bluteur, fait figure de résistant face à la menace qui

gronde. Aussi s'emploie-t-il à dégager l'horizon nécessaire de l'utopie, vision de l'harmonie, voie possible d'un accomplissement rêvé de l'humain accordé aux êtres sensibles de ce bas monde. « Pendant que les bombes imaginées et conçues de cerveau d'homme, *intuitu personae*, secouent le sol en différents points du globe, le fou sème de la phacélie (pour que le bleu ne manque pas aux gelées d'automne)... » (*FtP*, p. 74) Voilà pourquoi le fou chante en son terroir liégeois, campant ferme dans ses propriétés : sa persistance à vénérer son morceau de terre lui confère la sagesse qui manque à ce temps de détresse et lui inspire les mots renouvelés de la fable humaine.

Mémoire et célébration

Mais *Fou trop poli* est aussi œuvre de circonstance en ce qu'il marque une date anniversaire, car le fou « se prépare à fêter cinquante années de folie » (*FtP*, p. 7). D'emblée l'accent est mis sur l'acte inaugural d'une célébration, qui rabat la vie de l'auteur – vie réelle et fantasmée, factuelle et imaginaire – sur la temporalité du texte. Là encore l'occasion rejoint l'une des valeurs nourricières de l'écriture savitzkayenne : fêter le monde, énumérer comme pour mieux les savourer les choses les plus infimes, les plus impondérables, les exhausser dans la pleine lumière d'un verbe qui est louange, tel est bien le geste typique d'une parole qui se fait un devoir « de nommer la moindre particule de terre » (*FO*, p. 13), moins d'ailleurs pour en chanter les vertus que pour en réassurer la présence, en attester la vibration colorée, le rayonnement charnel. Cet éloge du minuscule s'inscrit dans un élan continu de réhabilitation poétique de l'exister. Une façon de célébrer, au quotidien, le miracle d'être en vie⁴. Privilège de la folie sans doute. Reste que le jubilé d'Eugène prend très logiquement place dans cette sphère figurale qu'on pourrait assez justement appeler « le dit du jardin ». Confondu avec l'ordre des choses aussi bien qu'avec celui du langage, il s'affiche comme une parade nuptiale, l'acte d'une nouvelle alliance conclue entre l'homme de cinquante ans, fou tranquille, et l'univers qui l'entoure. On lira ainsi ces pages qui évoquent non pas la fête du fou, mais le fou en fête. Purs moments de liesse où se libère le corps en des libations multiples :

« Il fornique donc avec la terre, la terre qu'il bêche et la terre qu'il n'eut pas l'honneur de fouler ? Fornique ou simule. Et la moelle, dans sa canne, se fluidifie. Il fornique avec toute créature qui passe et tout objet formé, mais aussi avec les fluides et les formes mouvantes. Fornique ou simule, et même avec l'air raréfié. » (*FtP*, p. 31)

4 Voir sur ce point le roman *En vie*, Minuit, 1995.

Tout va à celui qui désigne le monde comme « son alcôve, son alvéole de joie ». La « douce joute des chairs » (*FtP*, p. 31) favorise l'échange des corps et accélère la fusion des humeurs et des substances. Tout se tient. Et il n'est pas jusqu'au moindre rebut qui ne soit digne de cette cérémonie d'amour : « il festoie avec une épiluchure de pomme (il a déjà festoyé avec une pomme entière, jeune on a toutes les audaces)... » (*FtP*, p. 38) Mais il est essentiel que cette chorégraphie joyeuse – où se résume toute la folie de la fête – laisse place au simulacre et au jeu. Un espace de fiction en somme. Car si le fou « simule », ce n'est pas par artifice ou effet de semblance ; c'est tout au contraire parce que le suprême ballet des corps qui s'épousent doit rester dans l'ordre de l'hypothèse, de l'invention possible de nouveaux agencements, de nouveaux dispositifs matériels-sensoriels porteurs d'une érotique inédite. Telle apparaît bien la fiction du désir, qui corrobore l'utopie festive de la folie ordinaire. « Dernièrement, note Savitzkaya, le fou s'est mis à l'amour, à sa mode assurément, à la manière du bouffon qui rêve tout éveillé. » (*FtP*, p. 97) Dès lors, les tiques et les taons peuvent à leur tour s'éprendre du fou : « à mes bourses se pendent, à mes épaules volètent et sucent mon sang à même la jugulaire, à la source du sang, en été, en automne, au printemps... » (*FtP*, p. 112)

Mais le sens et la valeur de la célébration outrepassent l'allégresse vertigineuse du corps. Le chant de la terre est aussi remémoration des morts, tentative de perpétuation du père et de la mère, devenus désormais invisibles, membres à part entière de la famille des absents. C'est là une des composantes de l'univers imaginaire de Savitzkaya : les parents y occupent une place d'honneur, leurs profils se redessinent, agrandis et tutélaires, leur mémoire est cultivée comme l'est la terre qui les contient. Ainsi la filiation est maintenue, renforcée l'appartenance. L'anniversaire du fou trop poli est l'occasion de resserrer ce lien et de rappeler – c'est le propre de toute commémoration – que ce qui advient dans la célébration n'est autre qu'un certain sentiment de continuité. Non seulement la mère et le père sont présents dans le fils – « en nous toujours vivants » est la formule quasi rituelle qui scande dans le roman l'évocation de leur souvenir –, mais de plus ils scellent, au-delà de toute détermination biogénétique, le pacte d'une alliance primitive avec le monde. Ils sont, véritablement, les instigateurs d'une éthique et d'une poétique du lieu. C'est au père, de fait, que revient l'initiative de l'implantation ; l'exilé qui a quitté son pays natal s'établit en terre de Liège non pour s'y enraciner mais simplement pour s'y tenir et laisser croître, autour de lui, en lui, les germes et les pousses ; le spectacle d'une génération. Ici et là, la terre est la même ; tout dépend en vérité de l'usage qu'on en fait. « Trouve un lieu où tu pourras nous honorer à ta guise, élever des fèves et des asperges, acclimater un abricotier de Pologne ou d'Ukraine, lui avait dit son père. » (*FtP*, p. 62) Ce lieu, le jardin d'Eugène, est à la fois le lieu de la mémoire et du renouveau, le site de l'invention et de la continuité. La parole célébrative, à quoi se rattache

une branche maîtresse de la poétique de Savitzkaya, révèle autant au moins qu'elle concourt à cette ambivalence topique. Et le fou qui, comme faisait le père, se met « à siffler, à fredonner, à bruir des lèvres » (*FtP*, p. 62), sait qu'il est l'humble officiant d'une religion de l'ordinaire, le gardien d'un sacré de l'instant et de la mémoire. Il se porte garant du « grand fluide », de l'anneau ininterrompu des sensations et des souvenirs, des mots et des choses, vaste circuit où chaque élément, chaque individu, occupe son rang : « Le temps ne passe pas, écrit Savitzkaya, il monte rejoindre le grand fluide, le “tout-temps” qui se dilate et ne peut qu'accueillir le courant des objets, des êtres et des mots lâchés comme buée dans le feu du soleil. » (*FtP*, p. 64) C'est là aussi, on le comprend bien, une définition exacte de l'écriture poétique.

La prose des théophanies

Louer ou dire, enchanter l'être au monde : tel est le propos du fou, telle sa visée régénérante. Le projet de l'écrivain s'y déploie tout entier. « Tout est délice [...]. » (*FtP*, p. 63) L'assertion vaut acquiescement. Mais l'élection des choses ne va pas sans l'adoption d'un lieu, qui est aussi le choix d'une posture, d'une attitude : « chacun a le loisir de chercher une terre d'élection qui n'est précisée dans aucun cadastre et de posséder deux ou trois ares de terre arable, pour y bâtir demeure ou y semer [...] des graines de toutes sortes. » (*FtP*, p. 14-15) Loisir et non point droit : prérogative de la fiction, vertu de la prose du roman. *Fou trop poli* se prête à une lecture qui s'attache à dénouer les fils analogiques tendus entre la figure du jardinier et celle de l'écrivain. Le fou apparaît aussi comme l'homme qui s'adonne au roman : « Le fou se remet au mensonge. Il songe. Le fou se remet au roman. Et remet ça, par pur plaisir. » (*FtP*, p. 17) Depuis *Mentir*, publié en 1977, l'art du roman est placé chez Savitzkaya sous le signe du mensonge, qui n'est pas l'opposé ou le contrepied de la vérité, encore moins une basse pratique de faussaire : le mensonge est l'aptitude à créer « un monde vraiment différent, sans garantie ni légitimité – autres que celle du désir »⁵. Propension projective de l'imagination libre, la folie demeure étroitement liée à la fiction. Ainsi le fou peut être tour à tour un héron (*FtP*, p. 63) ou une perruche (*FtP*, p. 106). Il peut aussi bien se croire embarqué : « Là, sur le plateau, il se conçoit à bord d'un esquif. » (*FtP*, p. 58) Le jardin se présente dès lors comme l'espace extensible du désir, l'aire d'invention propice au jeu littéraire. Mais ce jeu n'échappe pas aux coordonnées immédiates du réel, bien au contraire : il en est comme le redoublement – et l'intensification. La fiction selon Savitzkaya ne vise pas un autre monde, mais simplement l'intervalle de la différence et de l'altérité dans l'ici et maintenant d'une expérience sensible de soi et des choses, de soi

5 RICHARD (Jean-Pierre), « Chaos et C^{ie} (Eugène Savitzkaya) », dans *Terrains de lecture*, Gallimard, 1996, p. 94.

avec les choses. Qu'on relise par exemple la page consacrée à « la fascination de l'eau » (*FtP*, p. 36-37), on y trouvera précisément un exemple de fiction en acte, un mensonge en cours, opérant à même le spectacle changeant de la « surface miroitante ». Il ressort de « la coulisse des eaux » une féerie de métamorphoses.

Privé d'arrière-monde, le roman savitzkayen ne postule pas de transcendance. Il s'inscrit résolument dans l'ordre fluctuant de l'immanent, dans le champ sans cesse remanié de l'empirie. D'où le recours au terme de « prose ». La prose témoigne en effet de cette inscription et de l'entrelacement sans plan ni calcul du vivre et de l'écrire, l'un comprenant l'autre, à part égale, de même que le jardinier contient l'écrivain et vice versa. La prose ne se situe pas à l'étage de l'idéal ou du sublime : elle est terre-à-terre et rampe quelquefois dans les profondeurs de ce monde. À la question « Qu'est-ce que la prose ? », Savitzkaya répond : « La goutte goutte. Les rats fornicent et sont niqués. Voilà la prose. » (*FtP*, p. 17) Une façon tout de même d'avancer, un peu à la va-comme-je-te-pousse. Mais le fou procède par bonds : « Il avance par bonds le fou, le fou tranquille dans son jardin, par bonds en avant et par bonds en arrière... » (*FtP*, p. 58) De la même façon, le texte échappe à toute linéarité suivie, à toute progression : aux mécanismes d'enchaînement logique se substituent des écarts et des pas de côté, des détours, des bifurcations.

Libérée de toute obligation proprement narrative, la prose favorise une disposition fragmentaire de l'écriture, ainsi que des retours et des reprises, en un mot un système d'échos. Chaque partie vaut pour le tout, convoque l'idée d'un ensemble, voire d'une totalité, qu'il appartient au lecteur de composer. Dans ces conditions, on pourra lire *Fou trop poli* moins comme un roman au sens commun du terme que comme un livre de mélanges, un assemblage en mouvement de pensées, de souvenirs, d'impressions et de sensations. Un chantier en cours, le procès d'une recherche et d'une attente. La forme ne répond en effet qu'à une seule exigence : épouser le mouvement de l'écriture telle qu'elle se dessine dans l'ordre du quotidien au gré des moments de paix et de repos pendant lesquels le jardinier revient à sa « marotte », à son secrétaire, son dictionnaire et sa plume. « Il gribouille et gribourie » (p. 40), détache quelques lettres qu'il adresse à des amis. Ce texte éclaire l'autre versant du fou : son activité d'écrivain. Activité sereine autant qu'appliquée, qui engendre quelques instants de pure saveur et de jubilation spécifique résultant du maniement des mots, de leurs résonances appariées et de leurs suggestions décantées. Aussi le dictionnaire est-il l'outil premier ; le lexique s'y range par ordre alphabétique, disponible, à la façon d'un matériau toujours susceptible d'être travaillé, modulé, affiné. « Je vous écris d'un petit dictionnaire » est la formule qui accompagne le constat d'une localisation évidente : « Je vous écris d'un petit secrétaire. » (*FtP*, p. 41) Les deux expressions s'appellent et se répondent : les mots sont la denrée initiale dont il importe de tenir un compte précis, non pour ce qu'ils sont, mais pour ce qu'ils promettent d'aperçus

inédits, d'aventures et de merveilles. Ils sont les moyens de la « prose des théophanies » (*FtP*, p. 102). C'est pourquoi l'écrivain entreprend de les décliner, soucieux d'y entendre comme un bruissement insoupçonné, le signe tangible du secret : « Je vous écris vivant d'un vieux dictionnaire, là mots lents, lentement, tournant le secret autour du pot de canneberges, face aux niches du secrétaire, entre les bretelles d'acier. » (*FtP*, p. 54) De « secrétaire à sécréter » (*FtP*, p. 42), de « canitie à canoéiste » (*FtP*, p. 54), « de thyroïde à tiare » (*FtP*, p. 66), de « milice à militaire » (*FtP*, p. 79), « d'eumolpe à euphorie » (*FtP*, p. 87), s'étend tout un territoire verbal encore vierge que « le fou écrivain » (*FtP*, p. 87) se met en devoir d'arpenter, inlassablement, plaçant son entreprise sous l'emblème végétal de l'ecballium, cette plante qui a pour caractéristique de projeter ses graines au dehors. Ouverture et semaison : le geste de l'écrivain mime celui du jardinier. « Ecballium ! ecballium ! [...] quelqu'un dicte mes mots, un autre les épelle, cela fait un murmure qui gonfle dans le ciel qui commence au ras de la terre, grosse boule féconde sécrétée ou excrétée [...] d'un secrétaire de bois. » (*FtP*, p. 87) La chaîne est continue : le secrétaire végétal sécrète l'écriture qui, s'élevant du sol, emplît tout le volume du ciel. Épiphanie, théophanie.

En dépit du découragement qui guette, des forces qui manquent (« ici ma main s'appesantit, moi autrefois énergique, comme si mes poumons me manquaient... » (*FtP*, p. 122)), en dépit des trafiquants qui transforment « l'appétit, cette voracité [...] en obsession buccale » (*FtP*, p. 122), le fou écrivain ne renonce pas. Quoiqu'il soit convaincu que « le nectar, nous ne l'aurons plus » (*FtP*, p. 65), il s'emploie à maintenir affranchi – zone d'échange d'une économie du désir – son jardin en Brabant, poussant toujours plus les mots du dictionnaire « d'assignat à assumption » (*FtP*, p. 123) et préférant sécréter plutôt que produire. Il se résoudra alors à signer « fou secreta » (*FtP*, p. 42), un peu comme Rimbaud jadis signa « Alcide Bava ».



Laurent DEMOULIN

Université de Liège

Le dispositif *Célébration / Nouba*

L'œuvre d'Eugène Savitzkaya contient un binôme singulier, composé de deux versions d'un même texte, versions passionnantes non seulement en elles-mêmes, mais aussi dans le couple qu'elles forment ensemble : *Célébration d'un mariage improbable et illimité*, paru chez Minuit, en 2002, et *Nouba*, publié à Liège par les éditions Yellow Now en 2007.

Ces deux livres sont composés de déclarations proférées par les convives d'un repas de noces. Loin de comporter des confessions ou de donner naissance à une quelconque anecdote, les déclarations sont de nature épictictique et lyrique, c'est-à-dire qu'elles chantent la rencontre des sexes selon une série de motifs récurrents qui s'entrecroisent : description des époux [l'homme est ceci, la femme est cela], de leur rencontre [la femme apporte ceci, l'homme apporte cela ; la femme a fait telle déclaration d'amour à l'homme, l'homme a fait telle déclaration d'amour à la femme ; l'homme et la femme se mélangent de telle façon] et toasts les plus divers [à ceci, à cela]. En contrepoint, l'un des convives s'exprime en posant des questions qui s'enchaînent à la façon d'une écholalie.

Les deux versions publiées se distinguent l'une de l'autre de plusieurs façons. D'abord, dans leur détail formel, les textes présentent de menues variantes, qui ne nous retiendront pas ¹. Ensuite, certaines déclarations ne sont consignées que dans l'une des deux versions, notamment celle d'un convive s'opposant au mariage, qui apparaît uniquement dans *Célébration d'un mariage improbable et illimité* – nous y reviendrons. Enfin, c'est surtout la présentation spatiale du texte qui justifie la

1 Je donnerai seulement en notes, pour illustrer ce point, des indications sur les variantes des deux premières citations longues en décroché.

coexistence des deux livres. Dans *Nouba*, les déclarations sont disposées en six colonnes réparties sur deux pages. Toutes ces colonnes ne sont pas systématiquement remplies : une seule d'entre elles l'est dans chaque double page – celle qui est constituée des questions incessantes. Aucune didascalie n'indique qui parle : on a juste affaire à ce que j'appellerais des voix. Un CD, réalisé par Marie André, accompagne le livre et indique la façon dont, idéalement, il devrait être lu : par superposition. En effet, quand elles se trouvent ensemble sur la même double page, les colonnes y sont lues simultanément, de sorte que, quand les six voix s'expriment, l'auditeur du CD entend une envoûtante polyphonie dont il comprend difficilement le contenu ². Le lecteur du livre, qui ne peut évidemment pas lire en même temps les différentes colonnes, doit donc choisir entre deux ordres de lecture : soit il lit page par page en passant d'une colonne à l'autre, quittant une voix pour la retrouver plus loin, soit il suit une première colonne de page en page, de bout en bout, puis fait de même avec la seconde, etc. *Célébration d'un mariage improbable et illimité* présente le texte de façon nettement plus classique. Non seulement les déclarations se succèdent de façon linéaire, comme dans une pièce de théâtre, mais en plus de courtes didascalies indiquent qui prend la parole, hommes, femmes, enfants, vieillards, animaux ou végétaux. Les écholalies sous forme de questions y sont ainsi le fait de mouches, d'abeilles, de merlettes et de feuilles d'arbre. Il s'ensuit que le *continuum* interrogatif se trouve rompu de deux façons par rapport à *Nouba* : la colonne unique traversant tout le texte est remplacée par des répliques éparpillées dans le livre et il ne s'agit plus d'une seule voix mais de plusieurs groupes différents prenant la parole tour à tour. La quatrième de couverture rend pourtant une unité au questionnement infini, puisque l'on y apprend que c'est le Temps qui s'exprime indifféremment à travers ces feuilles et ces animaux ³.

Cinq ans et une frontière nationale séparent donc les publications de ces deux versions, détail qui participe d'une genèse et d'une histoire éditoriale inhabituelles et complexes, que je vais commencer par résumer ici en me basant essentiellement sur des documents écrits que m'a confiés l'écrivain et sur son témoignage oral ⁴. Ensuite, je tenterai de situer *Célébration...* et *Nouba* dans l'œuvre de Savitzkaya. Ce faisant, j'entrerai petit à petit dans une analyse interne des textes. La plupart du temps, j'envisagerai les deux livres

2 La polyphonie est encore augmentée dans l'enregistrement par le fait qu'à certains moments, des extraits du texte de la première et de la dernière colonnes sont lus simultanément par différentes voix. Il y a six colonnes dans le texte et une dizaine de lecteurs sur le disque.

3 Les didascalies tentent également de pallier le caractère discontinu de la mélodie interrogative par des indications du type : « Pendant le bourdonnement des questions, un groupe de Convives » (*CMII*, p. 31). Ou : « Les Abeilles couvrant la parole des Convives » (*CMII*, p. 75).

4 Au cours d'un entretien, chez lui, à Bruxelles, en avril 2013.

dans leur unité et je désignerai cet ensemble sous l'expression « le dispositif *Célébration / Nouba* » ou simplement « *Célébration / Nouba* »⁵.

Une genèse complexe et plurielle

Selon le récit qu'en propose Eugène Savitzkaya dans une note inédite⁶, le point de départ anecdotique de *Célébration / Nouba* est un toast improvisé lors d'un mariage : « À l'homme qui se donne à la femme. À la femme qui se donne à l'homme. » Il s'en est suivi un poème, consigné également dans cette note, et écrit lors du séjour de l'écrivain à la Villa Médicis, soit entre 1987 et 1989. Plus tard, alors qu'il est en résidence d'auteur à La Rochelle, Savitzkaya est contacté par Christos Makrigiorgos, un artiste grec, qui lui propose de réaliser une pièce de théâtre à partir du roman *Sang de chien*⁷. Le projet évolue ensuite dans diverses directions au gré de la belle effervescence de la création collective. Je vais énumérer ces directions sans être en mesure de préciser dans quel ordre elles se succèdent ou se superposent. D'une part, le projet prend des proportions de plus en plus amples et la pièce prévue s'apprête à englober également d'autres romans, sans doute *Les morts sentent bon* et *La Disparition de maman*⁸. D'autre part, Makrigiorgos procède à des découpages et à des collages au sein des textes de Savitzkaya. Ce faisant, il remarque que l'écrivain recourt volontiers à des phrases interrogatives et il en regroupe un grand nombre, glanées çà et là, en une tirade unique. Parallèlement encore, un récit englobant apparaît : l'action aura lieu « pendant la cinquième nuit de la disparition du monde, du monde qui met six jours à disparaître afin de se régénérer »⁹. Enfin, les deux collaborateurs en arrivent à penser qu'une scène de mariage serait la bienvenue au sein de ce vaste ensemble.

Les fils se croisent alors : Savitzkaya se souvient du poème né de son toast et il commence à écrire, sur cette base, ce qui deviendra *Célébration / Nouba*. Il réfléchit en outre au principe des questions dont son compère lui a révélé la présence massive dans son œuvre. Ce principe l'intéresse, car, comme il l'expliquera en 2011 à Anaïs Del Zoppo : « La forme du questionnement est très intéressante, elle est élastique. Elle permet de fouiller des sujets sans les prendre de face. On tourne autour et ça amplifie la complexité. On s'aperçoit

5 En revanche, si je ne donne qu'un seul des deux titres, c'est que je parle exclusivement du livre éponyme. L'expression « dispositif » est employée en référence à Francis Ponge, qui évoque le « dispositif Maldoror-Poésies » au sujet de Lautréamont / Ducasse, dans *Méthodes* en 1961.

6 Reproduite *infra* dans « Le dossier de *Célébration / Nouba* ».

7 Dans la troisième note de sa contribution à ce volume, Carmelo Virone cite le portrait que Savitzkaya a brossé de cet artiste lors d'un entretien.

8 L'écrivain n'est cependant plus tout à fait sûr de la portée de cet élargissement, qui m'importe dans la mesure où *Célébration / Nouba* m'apparaît, on va le voir, comme une synthèse, un peu particulière, de l'œuvre.

9 SAVITZKAYA (Eugène), « Préambule », inédit.

qu'en questionnant, chaque question en appelle une autre. On peut à la fois poser des questions dérisoires et ensuite revenir à des questions essentielles et vice versa. C'est comme un tourbillon. Pour moi, le questionnement, c'est le temps, le temps qui passe. »¹⁰ Il décide par conséquent de créer un personnage qui ne s'exprimera qu'en posant des avalanches de questions.

Enfin, une autre motivation, plus psychologique, entre dans la genèse du texte : Savitzkaya songe aux conversations entre son père et sa mère, qui comparaient volontiers tous deux les coutumes et les habitudes de leur pays respectif – l'une venant de Russie et l'autre de Pologne : « Ah, vous faisiez comme cela, nous on faisait plutôt ainsi. »¹¹

La scène du mariage se développe et se libère du projet initial : la référence à *Sang de chien* et à d'autres romans disparaît, même si la fiction englobante de la fin du monde est encore perceptible. Les différents personnages de la pièce sont alors les mariés, qui demeurent silencieux, le Temps-qui-passe, qui pose une série de questions, un coupeur de drap en quatre et un chœur formé d'un vieillard (Pierre-L'Épileptique), d'une « petite peste qui provoque des catastrophes » (La-Fléchisseuse-de-Destin), de « deux ogresses rieuses et aimant le boudin noir et la hure aux pistaches » (Kermesse et Postulat) et de trois autres protagonistes hauts en couleur.

Le texte se dépouille par la suite : les personnages s'estompent au profit de voix, tandis que la fiction de la disparition du monde ne joue plus aucun rôle¹². Savitzkaya produit un dactylogramme sur des feuilles de format A3, où les voix, sans didascalie, sont réparties en six colonnes. Nous sommes en décembre 1996, le texte que nous connaissons est presque achevé. Ce dactylogramme ne s'écarte en effet de *Nouba* que par quelques détails et par un texte intitulé « Présentation ou mode d'emploi », appelé à disparaître et reproduit ici dans « Le dossier de *Célébration / Nouba* ».

Une diffusion en plusieurs étapes

Le texte est donc prêt en 1996, mais il ne donne lieu à aucune interprétation théâtrale dans l'immédiat, même si diverses représentations plus ou moins artisanales ont tout de même lieu à partir du travail de Christos Makrigiorgos¹³. La première véritable apparition publique de ce texte a lieu en 1997 dans

10 DEL ZOPPO (Anaïs), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », site Culture de l'Université de Liège, août 2011, <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_578464/interview-d-eugene-savitzkaya?part>.

11 C'est en 1996, lors de notre première rencontre, que Savitzkaya, qui achevait le texte, m'a fait part de cette source d'inspiration.

12 Ce thème resurgira plus tard, en 2006, dans les notes d'intention présentant le texte pour le théâtre (voir note suivante).

13 Sébastien Derrey proposera une mise en scène de *Célébration...* dix ans plus tard, au Théâtre de l'Échangeur, à Bagnolet, du 20 avril au 6 mai 2006.

Narcisse aux chiens, le film de Marie André ¹⁴ : des passages en sont lus, notamment par Jacques Izoard. La seconde occurrence est tout à fait décalée : les répliques qui constituent le motif le plus lyrique du texte ([la femme fait telle déclaration d'amour à l'homme...]) sont regroupées, adaptées en chanson et interprétées sur une musique électro-rock par le chanteur Rodolphe Burger sur son album *Meteor show* en 1998 sous le titre « Unlimited Marriage ».

« Il m'était impossible de donner à l'ensemble de cette pièce une autre présentation spatiale », déclare Savitzkaya dans le texte « Présentation ou mode d'emploi » qui ouvre son dactylogramme. Pourtant, en 2002, *Célébration d'un mariage improbable et illimité* paraît aux éditions de Minuit, comme on l'a vu, dans une autre disposition. C'est suite à la demande de Jérôme puis d'Irène Lindon que Savitzkaya a rendu le texte plus linéaire ¹⁵. Si des didascalies ont réapparu, elles ont évolué par rapport au projet évoqué *supra*, puisque ce n'est plus directement le Temps qui pose des questions mais des insectes, des oiseaux ou des feuilles. En outre, les autres personnages sont moins croquignolesques et plus abstraits que les Pierre-L'Épileptique et les ogresses des états antérieurs : « Un chœur de convives », « Un enfant parmi les convives », « Une femme parmi les convives », et, parfois, un peu plus précisément, « Vieille femme, s'avançant au centre de l'aire » ou « Un enfant perché dans le cerisier », etc.

Savitzkaya ne renonce pas pour autant à publier la version en colonnes, qu'il propose, toujours en 2002, à Karel Logist, qui vient de lancer les éditions Le Fram. Mais il est difficile, pour ce nouvel éditeur, de réaliser pareil montage – Le Fram fera paraître d'autres textes de théâtre sous le titre *Aux prises avec la vie*. Finalement, c'est seulement en 2007 que les éditions Yellow Now, à l'instigation de Marie André, publie le texte (presque) dans sa version originale, accompagné du CD décrit ci-dessus ¹⁶.

Tentative de rangement

Foisonnante, iconoclaste, mouvante et polysémique, l'œuvre de Savitzkaya se déploie dans un beau désordre et il est vain de chercher à y établir des distinctions stables. La typologie proposée ici ne prétend par conséquent pas lui imposer un ordre définitif. Sa valeur est essentiellement pratique : il va me permettre de situer *Célébration / Noubas* dans un ensemble plus vaste. Il s'agit donc seulement d'une proposition de classement, que j'ai déjà soumise

14 ANDRÉ (Marie), *Narcisse aux chiens*, Latitudes Productions RTBF / CPB / Productions culturelles ARTE, Belgique, Centre de l'audiovisuel à Bruxelles (CBA), 1997.

15 Les éditeurs ont également écarté une autre idée de l'écrivain : celui-ci avait fait traduire certains passages en anglais, en allemand, en néerlandais, en italien et en espagnol et songeait à mêler ces traductions au texte français.

16 Signalons encore une lecture radiophonique du texte paru aux éditions de Minuit réalisée par Jean Couturier pour France Culture et diffusée le 16 mars 2003.

aux lecteurs à plusieurs reprises çà et là et dont je vais tenter ici une nouvelle conceptualisation.

Quant à leur mode d'expression, les textes de Savitzkaya peuvent être envisagés selon une opposition principale entre, d'une part, une écriture à la fois baroque et moderniste, sauvage, usant de procédés de déconstruction du sens et de désarticulation de la syntaxe – le roman archétypique de cette veine étant *La Disparition de maman* – et, d'autre part, une écriture apaisée, jouissant d'une lumineuse clarté, presque classique, peut-être postmoderne, qui voit le sens se (re)construire par juxtaposition d'éléments non coordonnés, comme dans *Marin mon cœur*. Une seconde opposition est de nature thématique et a trait à la façon dont est abordé le thème principal de l'œuvre : l'enfance. D'un côté des textes qui semblent épouser directement le point de vue de l'enfant, de l'autre des textes dont le narrateur est un adulte observant un enfant. Ces deux distinctions pourraient donner lieu à un tableau à double entrée. Cependant, les oppositions s'y recoupent de telle sorte que le tableau donnerait ceci :

	écriture moderniste	écriture apaisée
Point de vue de l'enfant	textes	/
Point de vue de l'adulte sur l'enfant	/	textes

Tout se passe en effet comme si le point de vue de l'enfant appelait la déconstruction moderniste du contenu et de l'expression, tandis que celui de l'adulte devait se traduire par une vision plus rationnelle du monde et par des textes qui, sans être de facture conventionnelle, offrent au lecteur un sens plus facile à saisir. Bien entendu, pareille dichotomie demande à être affinée. La première nuance à formuler concerne le pôle qui lie une « écriture moderniste » au « point de vue de l'enfant » : il peut aisément être divisé en deux sous-ensembles en fonction de l'étendue de la déconstruction. Le premier sous-groupe voit la déconstruction s'attaquer à la syntaxe, au fonctionnement même de la phrase, comme dans les premiers poèmes. Dans le second, elle n'affecte plus les phrases mais les liens entre les phrases, comme dans les romans *Mentir* ou *La Disparition de maman*, où « le niveau narratif s'autoconteste », note dans ce volume José Domingues de Almeida. Cette sous-division stylistique peut, sur le plan thématique, être interprétée de la même manière que la division principale, mais au gré d'un commentaire plus conjectural : les premiers poèmes donneraient la parole à de très petits enfants, voire, paradoxalement, à des *infantes*, à des nourrissons non encore entrés dans le langage, tandis que les romans mettent en scène des enfants un peu plus grands, entrés dans l'âge des jeux imaginaires et de l'invention verbale incessante.

Deuxième aménagement : certains textes s'avèrent résolument intermédiaires, par exemple *Sang de chien*, dont le narrateur est, comme

le note Sarah Sindaco, « aux portes de l'âge adulte, tétanisé par la prise de conscience qui s'opère en lui et fait surgir nombre de souvenirs et de sentiments refoulés »¹⁷ et dont l'écriture oscille entre déconstruction et reconstruction.

Troisième et dernier point : il existe un au-delà de la division de contenu proposée ici. Les textes les plus récents ne sont en effet plus du tout centrés sur le thème de l'enfance et laissent place à l'essor d'autres sujets, comme la fuite du temps, l'amour, la mort des anciens, voire la politique et l'histoire.

Si l'on essaie de formaliser l'ensemble de ces propos, on peut aboutir au schéma suivant :

	Très petit enfant	Enfant	Adolescent	Adulte	
				observant l'enfant	face au temps et à la mort
Poèmes déconstruits	<i>MPS</i> (1976), <i>CB</i> (1980)	/	/	/	/
Romans déstructurés	/	<i>Mt</i> (1977), <i>TA</i> (1979), <i>DM</i> (1982), <i>MSb</i> (1984), <i>C</i> (1987)	/	/	/
Romans à technique mixte	/	/	<i>SdC</i> (1989)	/	/
Romans fragmentés au sens clair	/	/	/	<i>JHiG</i> (1978), <i>MmC</i> (1992), <i>EL</i> (2003)	<i>EV</i> (1995), <i>Fc</i> (1999) <i>FtP</i> (2005)

Plusieurs remarques s'imposent à la lecture de ce schéma.

D'abord, à nouveau, ce tableau indique que les deux critères se recourent, un type d'écriture appelant chaque fois une focalisation spécifique et vice versa. C'est bien le choix du point de vue qui appelle une forme et non le sujet : que le narrateur adulte parle de l'enfant ou du temps qui passe, la forme romanesque demeure la même¹⁸.

17 SINDACO (Sarah) et DEMOULIN (Laurent), « Postface », dans SAVITZKAYA (Eugène), *Sang de chien ; Les morts sentent bon*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 2012, p. 250.

18 Du moins à mon avis et selon les critères que j'ai retenus ici. Cela reste cependant discutable, bien entendu, dans la mesure où chaque livre est différent de tous les autres et où Savitzkaya se renouvelle sans cesse : les textes réunis sous les étiquettes « Romans déstructurés / Enfant » ne sont évidemment ni tous semblables, ni interchangeables. *Les morts sentent*

Ensuite, les dates laissent à penser que l'évolution de l'écriture de Savitzkaya est parallèle à celle de son existence : globalement, ce sont les textes les plus anciens qui s'attachent à la petite enfance et les plus récents qui placent l'adulte face au temps et à la mort. Mais l'on notera quelques retours en arrière et, surtout, une sorte de bond en avant : *Un jeune homme trop gros*, qui, chronologiquement, s'insère au milieu des romans déconstruits donnant la parole à l'enfant, « suit, comme le note José Almeida, un déroulement linéaire, aisément lisible [...] »¹⁹ et si le chanteur dont il est question (Elvis Presley) est décrit comme un éternel enfant (il est le « garçon »), le narrateur n'épouse pas du tout son point de vue et porte sur lui un regard à la fois tendre et ironique, traits qui font songer à la prise de parole d'un adulte. Danielle Bajomée, au sujet de ce roman, souligne d'ailleurs très justement « le ton ironique adopté par un narrateur d'autant plus omniscient et puissant qu'il connaît la vie d'Elvis dans les moindres détails et s'autorise une surprenante utilisation du futur qui l'établit incontestablement en maître du jeu »²⁰.

Enfin et surtout, de nombreux livres échappent au tableau. Il aurait été un peu forcé de les y inscrire coûte que coûte. Ainsi les recueils de poèmes postérieurs à *Couleurs de boucherie*, comme *Bufo bufo bufo* ou *Cochon farci*. Carmelo Virone, qui les analyse dans le présent volume, déclare d'emblée à leur sujet : « Il n'est jamais aisé de cerner de quoi les textes parlent, à quoi ils se réfèrent. Le temps, les espaces, les identités apparaissent instables ou indéfinis. [...] Son écriture aboutit à ce que l'on pourrait nommer une cacosémie, où les significations entrent en dissonance, n'arrivant plus à s'accorder. » Le sens de ces poèmes ne s'offre donc pas d'emblée au lecteur sans que la parole y soit donnée aux enfants – certaines des problématiques qui peuvent s'en détacher se rapprochant plutôt de celles d'*En vie*. Ils pourraient par conséquent remplir une des cases vides du tableau, au croisement de « Poèmes déconstruits » et de « Adulte face au temps », par exemple. Mais, ces poèmes sont cependant moins violents, moins bruts, moins sauvages que ceux des débuts – Carmelo Virone me rejoint d'ailleurs sur ce point quand il note que par sa « relative lisibilité,

bon, par exemple, n'appartient à la catégorie « Enfant » que par élimination : Gestroi, le personnage principal, semble d'abord être un adulte (le roi lui confie une mission), puis il présente des caractéristiques qui font de lui un nourrisson (il ne parle pas encore), avant d'être explicitement désigné comme un enfant (qui apprend à lire). Mais il me semble tout de même qu'entre *Marin mon cœur* et *En vie*, l'écart stylistique est moindre qu'entre l'un de ces deux romans et *La Disparition de maman* ou *La Traversée de l'Afrique*.

- 19 DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « *Un jeune homme trop gros* (1978) : Eugène Savitzkaya postmoderne avant sa lettre ? », dans *Études en hommage à Antonio Ferreira de Brito*, Porto, Université de Porto, 2004, p. 17 [article disponible en ligne : ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4369.pdf].
- 20 BAJOMÉE (Danielle), « Les chambres noires d'Elvis. Pour une lecture d'*Un jeune homme trop gros* d'Eugène Savitzkaya », dans GILLAIN (Nathalie) et PIRET (Pierre) (dir.), *Textyles*, n° 43, *L'écriture au prisme de la photographie*, Bruxelles, Le Cri, 2013, p. 98.

l'écriture [de *Cochon farci*] se démarque de la poétique déployée dans les grands recueils parus depuis 1974 ». Aussi est-il difficile de les envisager sur la même ligne : les considérer comme exceptions me paraît plus juste. Autres cas à part : le théâtre et les textes accompagnant des œuvres graphiques (surtout le magnifique *Jérôme Bosch*), qui ne sont pas centrés sur un personnage précis, qui répondent à des contraintes spécifiques et qui nous occuperaient trop longtemps (et de façon sans doute peu productive).

***Célébration / Nouba* : forme de synthèse et forme nouvelle**

Au sein de cet ensemble, *Célébration / Nouba* occupe une place singulière : celle d'une clé de voûte, comme si toutes les caractéristiques éparées dans l'œuvre s'y condensaient. Il s'agit à la fois d'un aboutissement et d'un dépassement de l'œuvre. Envisageons d'abord l'aboutissement synthétique : dans *Célébration / Nouba* se reflètent la poésie et le roman et, tant au niveau du contenu que de la forme, se marie, dans ce « mariage », ce qui se répartissait jusque-là au gré de textes différents. La « nouba » a lieu entre l'œuvre et elle-même. Et ce grand brassage concerne tant son aspect formel que son aspect thématique.

Du point de vue de l'écriture, nous avons assurément affaire, surtout avec *Nouba*, à un dispositif textuel tout à fait original et aussi moderniste que les textes anciens. La superposition des voix, sans hiérarchie et sans indication, y crée un brouillage sémantique qui rappelle la déconstruction des grands romans de l'enfance et la disposition en colonnes permet, on l'a vu, plusieurs lectures concurrentes, ce qui souligne le caractère interchangeable des voix – certains motifs passant d'une colonne à l'autre. Le monde y est donc aussi indifférencié que dans les premiers romans.

Quelle que soit la version, aucune évolution n'est sensible, aucune narration ne voit le jour : le lecteur se trouve face à une sorte de nappe textuelle miroitante. En outre, de nombreuses répétitions scandent le texte en une multitude d'effets de miroir ²¹.

Le fait textuel le plus marquant concerne les fameuses questions du Temps, que, dans *Célébration...*, posent les mouches, les abeilles, les merlettes ou les feuilles. Ces questions se succèdent à grande vitesse sans jamais rencontrer de réponses, comme si elles s'engendraient l'une l'autre de façon presque mécanique. Elles « restent en suspens dans un flux interminable », comme le souligne Stéphane Guillardon dans ce dossier. Ainsi, au début du texte, lit-on :

21 Or la répétition est un procédé récurrent chez le premier Savitzkaya. Voir à ce sujet la contribution au présent volume de Laurent Albarracin (qui souligne dans les poèmes le « retour obsédant des mêmes motifs lexicaux » de nature à « presque déréaliser cette poésie ») et celle de Manon Delcour (qui note entre autres que « le ressassement déployé dans *Mentir* ou *La Folie originelle* concourt à la représentation d'un domicile inquiétant »).

[...] qui es-tu ? es-tu ? es-tu avec nous ? sommes-nous avec toi ?
sommes-nous ensemble ? que semblons-nous ? ferons-nous quelque
chose ensemble ? que fais-tu de toi ? sommes-nous nées ensemble ?
(*CMII*, p. 7²²)

Parfois, l'aspect écholalique de ces questions est exaspéré pour devenir
presque hypnotique :

[...] que manque-t-il ? / qu'est-ce qui manque ? / te manque-t-il ?
/ te manque-t-elle ? combien te manque-t-elle ? / combien de temps
te manque-t-il ? / comment manquez-vous ? / où manques-tu ? / vous
manque-t-il quelque chose ? / quelque chose vous manque ? / quand
te manque-t-elle ? qu'est-ce qui te manque ? / où te manque-t-il
quelque chose ? / quand te manque-t-il ? / te manque-t-il une dent ?
/ quelle dent te manque ? / quand te manque-t-il / quelque chose ? /
pourquoi te manque-t-il / quelque chose ? (*Nb*, p. 5 et p. 7)²³

Mais la plupart du temps, quelques interrogations suffisent à épuiser un
thème. Un saut a alors lieu vers un autre groupe de questions. Ce saut peut
présenter plusieurs natures. Parfois, il paraît tout à fait arbitraire : « comment
suis-je laid ? / qui est ici ? » (*Nb*, p. 45). Parfois, il semble justifié par une
association d'idées : des questions sur la mort aboutissent à « mangez-vous
du poisson mort ? » (*Nb*, p. 61), ce qui engendre des interrogations au sujet
des poissons. D'autres transitions reposent sur un jeu avec les signifiants :
« où iront-elles ? où iront-elles les hirondelles ? » (*Nb*, p. 69). Enfin, il arrive
que le passage d'une question à l'autre marque une forme de gradation, de
prise de recul ou d'approfondissement, de nature soit métaphysique (« es-tu
baisé(e) ? / baise-t-on avec la mort ? » (*Nb*, p. 61)), soit réflexive (« y a-t-il un
lendemain ? qui peut répondre à cette question ? » (*CMIII*, p. 8) ou « pourquoi
tant de questions ? » (*Nb*, 35)). Ajoutons à ce tableau que si la plupart des
questions sont rationnelles, certaines d'entre elles sont insolites (« de quelle
femme bois-tu le lait ? » (*Nb*, p. 57)), étrangement poétiques (« d'où vient le
noir de la nuit ? » (*Nb*, p. 11)), absurdes (« de quel Russe es-tu l'Anglais ? »
(*Nb*, p. 63)) ou inacceptables linguistiquement (« combien est le monde ? » (*Nb*,
p. 43)). L'ensemble crée, de toute façon, une sorte de vertige verbal tel que,

22 Pour illustrer les variantes de détail, notons que la version de *Nouba* est légèrement
différente : la question « que semblons-nous ? » ne s'y trouve pas et la dernière interrogation
n'est pas clairement féminine, mais souligne son indistinction à cet égard : « sommes-nous
né(e)s ensemble ? » (*Nb*, p. 7 – les pages de *Nouba* ne sont pas numérotées : j'ai compté les
pages à partir de la première qui contient le texte).

23 Ce passage est un peu plus court dans *Célébration...* qui compte seize questions et non dix-
huit. L'ordre est différents et plusieurs variantes pourraient être notées, comme l'usage du
« vous » et non du « tu ».

même si la plupart des questions demeurent compréhensibles, une impression d'incohérence sémantique est produite : les signifiants, par leur accumulation, semblent s'engendrer librement sans souci du signifié – impression renforcée par l'insertion abrupte de ritournelles connues (« savez-vous plantez les choux ? » (*Nb*, p. 47)) et, dans *Nouba*, par le caractère cyclique de l'ensemble, la dernière question étant identique à la première (« qui es-tu ? » (*Nb*, p. 1 et p. 85²⁴)).

A priori, de pareils dispositifs textuels sont de nature à placer *Célébration / Nouba* du côté de la poésie déconstruite ou des romans déstructurés. Les questions qui s'enchaînent rappellent les expériences modernistes radicales d'un poète comme Christophe Tarkos, par exemple²⁵. Mais *Célébration / Nouba* s'en sépare cependant sur un point, selon un critère qui ne paraît guère scientifique, mais qui est primordial : il s'agit d'un texte très facile à lire. Le lecteur n'est pas noyé comme il peut l'être dans le fascinant *La Disparition de maman*, d'autant que le jeu des répétitions lui donne très vite de nouveaux repères. Il sait tout de même de quoi il s'agit, alors qu'il doit inventer des critères pour situer les premiers poèmes. Il est entraîné par un texte rapide, étonnant, moderne, mais, en même temps, dépouillé et participant de cette espèce de clarté apparue dans l'œuvre avec *Marin mon cœur*.

En d'autres termes, les premiers textes de Savitzkaya participent à la grande négativité de la modernité littéraire. Les anciens poèmes, « pleins de colère et de révolte, de sang, d'amour et de violence »²⁶, comme le note Gisela Febel, peuvent en effet être comparés au mouvement de destruction poétique, voire d'autodestruction qui aboutit dans les années soixante à des œuvres telles que celle de Denis Roche²⁷ : Carmelo Virone considère même qu'ils « paraissent [...] redevables de l'héritage surréaliste et romantique »²⁸. Et les premiers romans peuvent être peu ou prou rapprochés d'œuvres qui déconstruisent le roman traditionnel, comme celle de Beckett et peut-être aussi, de façon moins flagrante, celles des tenants du Nouveau Roman²⁹. Ces rapprochements sont discutables, certes, car le jeune Savitzkaya semblait mû par une sorte de

24 Cette interrogation ouvre également le texte de *Célébration...*, mais ne le clôt pas.

25 Voir, notamment, TARKOS (Christophe), *Oui*, Marseille, Al Dante, 1996.

26 FEBEL (Gisela), « Écrire l'intensité de la vie ou le roman en excès. L'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya », article cité, p. 282.

27 Denis Roche revendiquait explicitement cette négativité en 1968 sur la quatrième de couverture de l'édition d'*Éros énergumène* : « Ce volume est une manière d'introduction [...] à un système d'autodestruction appelé à se développer au cours d'ouvrages prochains. » (Cité par (GLEIZE (Jean-Marie), « La figuration défigurative. Denis Roche », dans *Poésie et Figuration*, Paris, Seuil, coll. Pierres vives, 1983, p. 226, note 2)

28 VIRONE (Carmelo), « Lecture » dans SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, n° 85, 1993, p. 164.

29 Voir à ce sujet les mises en garde de José Domingues de Almeida dans sa contribution au présent volume et le rapprochement effectué par Sabrina Parent entre Savitzkaya et Claude Simon dans PARENT (Sabrina), *Poétiques de l'événement. Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*, Paris, Classiques Garnier, coll. Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, n° 20, 2012.

sauvagerie originaire qui l'écartait de la part intellectuelle, réactive, théorique et réflexive des œuvres de ses aînés. Mais demeure l'impression d'une littérature « contre ». Contre les conventions et contre l'ordre établi. Il en va tout autrement avec *Marin mon cœur*, roman de la réconciliation, voire de la reconstruction. Le dispositif *Célébration / Nouba* semble produire à la fois les deux mouvements : il déconstruit et, dans le même temps, il reconstruit. Il ne s'appuie pas sur la subversion des modèles traditionnels : il en invente un nouveau. Il s'agit d'une structure atypique plus que d'une déstructuration. Ou d'un mouvement double de déstructuration / restructuration semblable à l'opération de suppression / adjonction dédagée naguère par le Groupe μ ³⁰.

La famille recomposée ?

La même analyse peut être entreprise au niveau thématique. En première approche, soulignons que se rencontrent, dans *Célébration / Nouba*, les obsessions thématiques antérieures de l'œuvre, toutes époques confondues, comme l'enfance, le bestiaire, la corporalité, la filiation, la matière, la cruauté, le temps et la mort. En outre, certains détails semblent renvoyer plus spécifiquement à des textes précis. Le motif récurrent du miel et surtout celui du lait rappellent les premiers romans, ainsi que des phrases telles que « est-ce que tu grandis ? » (*Nb*, p. 7). Plus précisément encore, le « biotope » de la basse-cour est commun avec *Mentir*, *La Traversée de l'Afrique* ou *La Disparition de maman* ³¹. Il est question d'un géant et d'un nain (*Nb*, p. 68), détail qui fait inmanquablement songer à *Marin mon cœur*. Et la mention de « l'année du tremblement de terre » (*Nb*, p. 78) fonctionne comme un clin d'œil à *La Folie originelle*. *Célébration / Nouba* s'apparenterait par conséquent à une tentative de synthèse thématique – hypothèse confortée par l'histoire du texte, puisque le mariage devait s'inscrire au départ dans un vaste spectacle reprenant différents romans.

30 En faisant appel au lecteur (via le critère de la lisibilité), je suis bien conscient d'augmenter la part de subjectivité de mon propos. Et je dois bien admettre, qu'à la limite, l'argument de la déstructuration / restructuration peut être employé pour tout texte moderne. À cet égard, j'ai été frappé de rencontrer, peu après avoir écrit mon paragraphe, un argument similaire sous la plume de Gleize au sujet, précisément, de Denis Roche : « il y a [...] une régulation progressive des types de rupture. Au-delà d'un certain nombre d'occurrences, un nouveau protocole de lisibilité s'instaure, les modalités de la défiguration étant apprises, une figure refigurée s'impose, devient lisible » (GLEIZE (Jean-Marie), « La figuration défigurative. Denis Roche », article cité, p. 229). Peut-être s'agit-il d'un *continuum* entre deux pôles voisins et non d'une différence de nature : le « nombre d'occurrences », hélas impossible à quantifier, séparerait ainsi *La poésie est inadmissible de Célébration / Nouba*. Toujours est-il que, pour être incalculable, la différence, quant à la difficulté de ces œuvres, saute aux yeux : si l'hermétisme d'un texte dépend aussi des compétences du lecteur, chacun s'accordera, je crois, à trouver, par exemple, *En vie* plus lisible que *Mongolie plaine sale*.

31 Voir les contributions de Daniel Laroche, Manon Delcour et Thomas Vandormael au présent volume.

Mais il y a plus. Comme en ce qui concerne la forme, le contenu participe, à première vue, de la déconstruction sauvage des textes anciens. Ainsi, ceux-ci refusaient-ils les identités stables et sapaient les paradigmes classificateurs. Il en va de même ici à certains égards : les oppositions entre la vie et la mort, le masculin et le féminin, les humains et les animaux, les parents et les enfants sont à plusieurs reprises mises à mal. Une morte pète, un mort rote et surtout, double transgression, une « morte met au monde un veau et une vachette » (*Nb*, p. 74). On rencontre aussi une improbable mère vierge et un père puceau (*Nb*, p. 80). Ces anomalies spectaculaires, qui rappellent *Les morts sentent bon* ou *La Disparition de maman*, sont toutefois rassemblées à la fin du texte et se trouvent ainsi peut-être justifiées par l'ivresse des convives, par la montée en puissance de la fête et par le renversement des valeurs qu'entraîne celle-ci. Notons cependant que le jeu avec le paradigme masculin / féminin est permanent – il faudra y revenir. Auparavant, remarquons que ces formules transgressives sont contrebalancées par le thème principal du livre : la « célébration » d'un mariage, c'est-à-dire d'une cérémonie conventionnelle. Une des sources d'inspiration évoquées *supra* – les conversations de ses parents – semble indiquer qu'il s'agit même de préserver de l'oubli d'anciennes coutumes. Certes, ce fond autobiographique a été tout à fait transfiguré, la logique des mots ayant remplacé celle des souvenirs. Il n'en demeure, *a priori*, que le motif de la mise en commun des pratiques : des rituels sont consignés à cet égard au moyen de phrases comme : « [...] la femme apporte ses dents, l'homme apporte ses gencives » (*CMII*, p. 8). Néanmoins, on trouve une trace explicite de l'inspiration familiale originaire dans un passage :

[...] l'homme est polonais, la femme est russe, la femme invoque le domovoï et l'homme crie, que Pieroun te pourfende et le tonnerre gronde et la foudre tombe et le lait tourne et la soupe surit, l'homme est russe, la femme est polonaise [...] (*Nb*, p. 64)

Les pôles sont ici présents (homme polonais, femme russe) et réversibles (homme russe, femme polonaise) : la structuration est cette fois suivie de la déstructuration³². Mais si Savitzkaya ne rapporte pas les traditions réelles

32 Il est à noter qu'au départ, Savitzkaya ne considérait pas l'origine de ses parents comme un thème intéressant. Il fait une déclaration en ce sens à Hervé Guibert (qui s'en étonne) : « Je n'ai pas de famille non plus, ou elle est sans intérêt. Mes parents ont tous deux quitté leur pays natal, au moment de la guerre [...]. Mon père était orphelin, il travaillait dans une petite ferme en Pologne. [...] Ma mère est née en 1926, en Russie blanche, près de Smolensk, son grand-père était un petit propriétaire terrien [...]. / *Ce n'est pas une matière qui t'intéresse ?* / J'ai voulu à plusieurs reprises poser des questions, mais les réponses qu'elle me donnait ne me disaient rien. La tentative a avorté. » (GUIBERT (Hervé) « Une rencontre avec Eugène Savitzkaya », dans *Minuit*, n° 49, mai 1982, p. 6) Voir à ce sujet la correspondance échangée entre les deux écrivains : une note nous y apprend qu'ils avaient projeté de faire ensemble un voyage à Starabouda, sur les traces de la mère de Savitzkaya

de ses ancêtres, il en invente d'autres, avec le même respect. Le cadre n'est donc plus celui du rejet des conventions, mais, à nouveau, de l'invention de conventions nouvelles et improbables, ce qui n'est pas pareil.

Ce dernier exemple nous ramène à la différence sexuelle, dont le traitement particulier, comme je l'ai annoncé plus haut, demande encore quelques remarques. Des romans tels que *La Disparition de maman* illustrent ce que José Almeida appelle « l'isosémie érotique »³³, c'est-à-dire le gommage de la différence sexuelle (qui s'exprime emblématiquement dans les poèmes avec le titre *Masculines*). Cette caractéristique se retrouve dans le texte qui nous occupe : les identités sexuées sont souvent mêlées comme dans la phrase : « la femme donne ses cris de coq et l'homme ses roucoulements de colombe » (*Nb*, p. 10). Ou, de façon encore plus explicite, sans passer par un symbole animalier : « l'homme apporte sa voix de jeune fille [...], la femme apporte son timbre masculin [...] » (*CMII*, p. 14)³⁴. En outre, le lieu précis du corps où se marque le plus incontestablement la différence sexuelle est décrit à plusieurs reprises de façon exactement identique : « la femme apporte son sexe creux et plein, l'homme apporte son sexe creux et plein » (*Nb*, p. 12). Et quand l'acte sexuel est évoqué, c'est en des termes qui rendent les deux pôles symétriquement actifs :

[...] je vois la femme qui se couche sur l'homme et l'homme qui se couche sur la femme, [...] je vois l'homme sous la femme et la femme sous l'homme, je vois le sexe de la femme autour du sexe de l'homme, je vois le doigt de la femme dans l'anus de l'homme, je vois le majeur de l'homme dans l'anus de la femme, je vois le sexe de l'homme dans le sexe de la femme (*Nb*, p. 30).

Mais l'on pourrait tout aussi bien considérer que si le féminin et le masculin sont capables de se mêler, c'est qu'ils sont, au départ, tout à fait distincts : dans « Présentation ou mode d'emploi », Savitzkaya considère d'ailleurs que son texte est mû par « la logique d'une tentative d'union des deux principes :

(GUIBERT (Hervé) et SAVITZKAYA (Eugène), *Lettres à Eugène. Correspondance 1977-1987*, Paris, Gallimard, p. 127). Notons encore que le sujet apparaît de biais tardivement, dans *Fou trop poli*, mais pour être vite dénié : « J'ai tout désappris très vite en ce qui concerne ces pays-là. » (*FtP*, p. 13) La présence de la Pologne et celle de la Russie sont donc ici très significatives. Malgré la déstructuration qui suit, il n'est pas interdit d'y voir une tentative, peut-être vouée à l'avortement elle aussi, de réappropriation.

33 DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « Guibert, lecteur amoureux et "frère d'écriture" d'Eugène Savitzkaya », dans @analyses [revue en ligne], *Dossiers Hervé Guibert*, avril 2012, disponible en ligne <<http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1951>>, p. 99>

34 La phrase complète complexifie le tableau, dans la mesure où elle féminise les deux pôles par le recours à des motifs que la tradition rattache à la femme : « l'homme apporte sa voix de jeune fille cassée dans une casserole, la femme apporte son timbre masculin entre des lèvres de soie ».

le féminin et le masculin ». En outre, l'on ne rencontre pas dans *Célébration / Nouba* de personnages changeant de sexe comme dans *Les morts sentent bon*³⁵, roman qui consignait l'existence d'« hommes fendus » et de « femmes à bites » (*MSb*, p. 26 ; *MSb* en Espace Nord, p. 111). *Célébration / Nouba* traite le sujet de façon, somme toute, réaliste : il est vrai, après tout, que les sexes respectifs des hommes et des femmes sont tous deux à la fois creux et pleins, tandis qu'à ma connaissance, les femmes à bite ne se rencontrent guère. Dans un cas, Savitzkaya choisit une formulation minimisant la différence, dans l'autre il invente une réalité absurde qui l'annule tout à fait. L'on pourrait même penser que, dans *Célébration / Nouba*, plus que de produire du désordre, Savitzkaya plaide à sa façon pour une forme d'égalité entre les hommes et les femmes : l'usage de la lettre « e » placée entre parenthèses dès la première page de *Nouba* (« sommes-nous né(e)s ») plaide en ce sens, tant ce type de formulation connote le féminisme³⁶. L'anarchiste iconoclaste et inclassable se fait peut-être quelque peu militant.

Cette dernière hypothèse mériterait d'être développée et discutée³⁷. Mais je voudrais revenir à l'aspect synthétique de *Célébration / Nouba* en me penchant sur un segment précis :

[...] au commencement la femme était déesse, elle n'avait pas de seins et possédait par-devant une queue longue et touffue, au commencement l'homme était dieu, il n'avait pas de queue par-devant mais une queue par-derrrière [...] (*Nb*, p. 76 et p. 78)

Cela me paraît particulièrement révélateur de l'économie du texte : on y retrouve l'annulation des paradigmes homme / femme, humains / dieux et humains / animaux – relevée, en ce volume, par Sabrina Parent dans *La Traversée de l'Afrique* et par Patrick Crowley comme par Thomas Vandormael dans *La Disparition de Maman*. Nous sommes donc *a priori* dans une anomie aussi totale que dans les premiers romans. Cependant, à nouveau, ce scandale n'apparaît qu'à la fin du livre, comme s'il découlait de la tension qui précède. De plus, il est d'emblée singularisé, à l'intérieur du texte, par son aspect fictionnel doublement souligné : par la présence des dieux, d'une part, et par la mention répétée d'un hors-temps mythique (« au commencement »). Le commencement est celui d'une genèse imaginaire, bien entendu, mais il ne paraît pas excessif d'y voir une sorte de référence, au sein de ce texte de

35 « De la fille qu'il était, l'enfant deviendra garçon [...] » (*MSb*, p. 119 ; *MSb* en Espace Nord, p. 209).

36 Triste signe des temps ? Mon traitement de texte change sans me demander mon avis (« e » en « € »... *Word* est moins féministe (et plus capitaliste) que Savitzkaya !

37 Je renvoie ici même à l'article de Patrick Crowley, qui analyse un passage explicitement politique de *Fou trop poli* au regard du reste de l'œuvre, et à celui d'Henri Scepi qui étudie la figure subversive du fou dans le même roman.

la pleine maturité, au « commencement » de l'écrivain, à ses débuts, à ses premiers écrits ³⁸.

Filiation et lyrisme amoureux

Célébration / Nouba serait donc à la fois la synthèse et le dépassement dialectique de l'œuvre de Savitzkaya, sur le plan formel comme sur le plan thématique. Or j'ai tenté de lier, dans le reste de l'œuvre, d'une part, la déconstruction / déstructuration d'un de ses pans avec l'utilisation d'un point de vue narratif enfantin et, d'autre part, la reconstruction fragmentée du second pan avec une focalisation sur un adulte. Qu'en est-il de *Célébration / Nouba* à cet égard ?

Le processus des voix multiples apporte déjà une réponse : les points de vue sont pluriels, ce qui semble confirmer l'hypothèse d'une œuvre de synthèse. Et si, dans *Nouba*, la multiplication des voix se fait dans l'indifférenciation, *Célébration d'un mariage improbable et illimité*, grâce à ses didascalies, désigne les différents intervenants : parmi ceux-ci se succèdent des hommes, des femmes, des vieilles, des vieillards et des enfants, quand ce n'est pas l'ensemble des convives qui s'exprime en chœur – ou des animaux qui posent des questions à la cantonade. Quant aux thèmes abordés, sont sans cesse évoqués les fils et les filles, les mères, les pères, les grands-pères et les grands-mères. Les parents sont souvent envisagés par un adulte qui se souvient des disparus, à la façon dont, dans *Fou civil* (« Mon père me manque » (*Fc*, p. 44)) ou dans *Fou trop poli*, comme le montre Henri Scepi dans ce volume, les morts sont des « membres à part entière de la famille des absents » qui « occupent une place d'honneur » : certaines phrases prennent d'ailleurs l'allure de dédicace ou de toast en leur mémoire : « au petit père qui râpe le pain, à la petite mère de toute chose » (*Nb*, p. 58). Mais, parfois, on retrouve un point de vue joyeusement transgressif, qui paraît plus enfantin : « le grand-père bourre la grand-mère, la grand-mère bourre le grand-père, le père bourre la mère et la mère bourre le père » (*Nb*, p. 41). Les questions du Temps, qui font songer, selon Daniel Arnaut, à celles que « posent les enfants aux adultes » ³⁹, se chargent parfois d'une angoisse infantile : l'interrogation « où est mon père ? » (*CMII*, p. 11) rappelle le titre la *Disparition de maman* ou cette phrase issu de « Janvier », une nouvelle parue dans la revue *Minuit*

38 De la même façon, Henri Scepi voit dans *Marin mon cœur* « 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 » (SCEPI (Henri), « Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine », dans *Critique*, n° 550-551, Paris, Minuit, p. 162). Et, dans le présent volume, Stéphane Guillandon se demande s'il ne faut pas « lire *La Traversée de l'Afrique* comme une métaphore de l'écriture où la rature accumule plus qu'elle ne fait disparaître ».

39 ARNAUT (Daniel), « Le festin originel », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 123, 15 mai 15 septembre 2002, p. 65.

en 1979 : « Appelant sa mère, il n'eut aucune réponse. » (*PàR*, p. 59) Quant au thème de la disparition de l'enfance, permanent dans l'œuvre, il est traité ici de la même manière que dans *En vie* (où l'on lit par exemple : « Il n'est d'enfants que dans les rêves [...] » (*EV*, p. 17)), au moyen de questions comme « où sont passés les enfants » (*Nb*, p. 27) et « que sont devenus les enfants avec lesquels je jouais aux billes » (*Nb*, p. 31)), et non selon la logique des premiers romans telle que Daniel Laroche l'analyse dans le présent volume. Cela n'empêche pas l'apparition des chansons enfantines relevées plus haut, qui semblent sortir directement de la bouche d'un enfant.

À cet égard aussi, il s'agit donc bien d'une texte cumulatif, mêlant les différents pans de l'œuvre, ses obsessions et ses points de vue : tous les narrateurs de Savitzkaya s'y succèdent.

Pendant, une fois encore, le texte ne se contente pas de réunir des caractéristiques antérieures : il en invente de nouvelles. Un monologue très noir, présent uniquement dans *Célébration d'un mariage improbable et illimité*, semble sortir de ce cadre ⁴⁰. L'avant-dernière réplique est le fait d'une « voix sortant d'un grand tonneau » (*CMII*, p. 86) qui s'oppose au mariage et qui se déclare responsable et même coupable aussi bien « d'être né » (*CMII*, p. 87) que de la mort de son père et de sa mère ou de la croissance de ses enfants (vécue donc comme une fatalité dommageable). Cette réplique se présente comme proférée en surplomb, dans un non-lieu marginal, par une espèce de Diogène (ou par un alcoolique) et teinte soudain le texte, par ailleurs euphorique, d'une profonde amertume. Rien de semblable ne se rencontre, me semble-t-il, dans les autres livres de Savitzkaya : il s'agit d'une sorte de prime sous forme de déprime. Mais elle se caractérise par un aspect totalisant, voire réflexif (« je suis responsable [...] de la terre, de l'ordre et du désordre, du bas et du haut et de l'infini » (*CMII*, p. 89)), de sorte qu'il est permis d'y voir un dépassement dialectique dans la dysphorie.

S'y donne à lire, en tout cas, une forme de lyrisme noir, voire de romantisme crépusculaire ⁴¹. Mais cette tirade ne tombe pas pour autant de nulle part. Sur ce plan également, nous avons affaire à deux pôles : le lyrisme noir de la fin de *Célébration...* s'oppose au lyrisme positif et amoureux du reste du livre et de l'ensemble de *Nouba*. Car l'un des motifs récurrents, on l'a vu, est le relevé, par les convives ou par les voix anonymes, des mots d'amour que les

⁴⁰ Ce monologue est présent dans la photocopie du dactylogramme de 1996 que m'a confié Eugène Savitzkaya. Il n'a donc pas été écrit expressément pour la publication de *Célébration...* aux éditions de Minuit en 2002, mais supprimé pour celle de *Nouba* en 2007. Le fait que ce passage soit absent de *Nouba* est peut-être à mettre en lien avec la différence des titres : le terme « nouba » présente évidemment des connotations festives. On peut s'opposer à un mariage, mais pas à une nouba !

⁴¹ La formule « je suis coupable d'être né » (*CMII*, p. 87) rappelle étrangement un vers des *Contemplations* de Victor Hugo : « Est-ce toi le coupable, enfant qui vient de naître ? »

deux époux se sont échangés – motif assez rare dans l'œuvre ⁴². Le modèle pourrait en être : « sans toi, je ne pourrai vivre, a-t-elle osé proférer dans la nuit éternelle, et elle le croyait et il l'a crue, traçant en elle son chemin étoilé » (*CMIII*, p. 22). Ou : « tu es belle comme / ce qui s'étirole et / tombe par terre, a-t-il / osé dire // tu es le morceau de moi / qui me manque, a-t-elle / osé dire » (*Nb*, p. 20). Le verbe déclaratif en incise « a-t-il/elle osé dire » est révélateur et l'on a envie, à nouveau, d'y voir un brin de réflexivité : Savitzkaya ose, lui aussi, épancher son lyrisme, tout en évitant la mièvrerie grâce à la légère mise en doute que constitue la précision, souvent répétée (« et il/elle le croyait et il/elle l'a cru »), qui peut sous-entendre l'illusion, voire le mensonge. Mais ce leitmotiv amoureux n'en reste pas moins profondément lyrique, comme l'a compris Rodolphe Burger dont la chanson juxtapose de façon hypnotique ces déclarations.

Brèves conclusions

Beaucoup de points demanderaient encore à être étudiés avec attention, notamment la relation entre *Célébration...* et *Nouba* et les variantes qui les distinguent. Contentons-nous de dire que si le dispositif *Célébration / Nouba* produit une forme de synthèse entre les différents pans de l'œuvre, *Nouba* pencherait davantage du côté des textes modernistes, *Célébration...* du côté des romans de la maturité. La dialectique à l'œuvre au sein du dispositif est donc doublée par une dialectique entre les deux livres.

Pour conclure, j'insisterai sur un point, déjà souligné à plusieurs reprises : si *Célébration / Nouba* présente une synthèse à la fois formelle et thématique de l'ensemble de l'œuvre d'Eugène Savitzkaya, ce n'est pas seulement en juxtaposant les différentes tendances, mais en les mixant de façon indissociable, au prix d'une forme nouvelle présentant non seulement les effets communs des uns et des autres mais aussi des caractéristiques propres et inédites. N'est-ce pas ce que l'on nomme un chef-d'œuvre ?

42 À titre d'exception, nous pouvons relever ce beau passage de *Sang de chien* qui s'ouvre par les mots : « J'aime la peau de ses cuisses douces comme du sable [...] » (*SdC*, p. 18 ; *SdC* en Espace Nord, p. 18).



Eugène SAVITZKAYA

Le dossier de *Célébration* / *Nouba*

Genèse du texte ¹

On peut dire que le texte de la célébration est né à Rome pendant mon séjour à la Villa Médicis. Efizio mariait sa fille cadette au son de l'accordéon, il y a dix ans, à la Trinité des Monts. Le vin de la campagne coulait à flots, d'un rouge formidable. Je fus amené à porter un toast :

« À la femme qui se donne à l'homme, à l'homme qui se donne à la femme... »

Puis ces mots se mirent dans un poème :

À la femme qui se donne à l'homme, aux dents
qui ont croqué la laitue et les fèves vertes, au poing
de la femme qui a verré à l'agate, le mouchoir plissé
comme une rose, au ventre gorgé de sang roux,
à l'ombilic noué sur lui-même en un joli nœud marin,
aux doigts qui ont tenu le pied de porc
ou le pouce d'un père tenu secret dans une boîte
en forme de prisme au fond d'un trou en forme d'entonnoir,
à l'homme qui se donne à la femme, aux lèvres
qui ont gercé en mangeant des châtaignes en plein air,
au sternum de l'homme dur et mou, au ventre
gorgé de sang roux, à l'ombilic noué sur lui-même
en un joli nœud marin, aux doigts qui ont soupesé
le crottin et les tresses d'une mère en vie,

1 Ce texte occupe une pleine page dactylographiée, sur un feuillet A4 qui se trouve dans le dossier que m'a confié Eugène Savitzkaya (note de L. D.).



en chemin en voyage en histoire
et tenue secrète dans une forêt de bouleaux.

Le poème en mûrissant ne pouvait être contenu dans une page et se manifesta dans l'air, cherchant sa salive et la couche des êtres vivants. Alors passa Christos Makrigiorgos, le maître queux. De concert, nous rêvâmes le monde et les mots se multiplièrent et le poème devint chant. Le chant partit en quête d'une chambre aux voiles, d'une église, d'une mosquée, d'un firmament. Alors passa le peintre Werner Möron, le maître danseur ou l'Écuyer tranchant. Par tous les temps, sur la terre et au ciel rôdait le questionneur Jean Luc Pérignac. Et le mariage fut.

Présentation ou mode d'emploi ²

Cette pièce se présente comme la partition d'une polyphonie, les textes des différentes colonnes vivant parallèlement et comme simultanément. La première colonne de gauche en est en quelque sorte le guide, le fil conducteur, la charpente et peut être distribuée entre un coryphée et un chœur tantôt réduit à deux ou trois voix, tantôt au complet (quatorze voix), ou bien encore partagée entre quatre ou cinq couples se relayant. Cette colonne donne le tempo et les autres colonnes existent en contrepoint de ce tempo qu'elles viennent déranger, moduler, contredire ou compléter. La dernière colonne de droite se veut en filigrane de toute cette pièce, y répondant toutefois, comme en écho, se déroulant hors du rythme du spectacle, étant elle-même la modeste figuration de temps qui passe, le Grand Questionneur, qui ponctue, souligne, ne commence nulle part et ne finit jamais. Bref, en considérant l'ensemble de gauche à droite, la première colonne donne le rythme, précis, insistant, explicatif, et la dernière, le sens de la mesure, égrenant ses questions comme on pose des jalons ou des pitons. Il m'était impossible de donner à l'ensemble de cette pièce une autre présentation spatiale, tous les textes survenant en même temps, dans une même logique, la logique d'une tentative d'union des deux principes : le féminin et le masculin. Il va de soi qu'il pourrait exister de cette union une version homosexuelle et une version asexuée. Mais la version présente me semble la plus complète, puisqu'elle englobe également les autres pratiques sexuelles. Dans un couple homosexuel de femmes ou d'hommes sont en jeu également le principe féminin et le principe masculin, les attributs sexuels physiques n'étant que des ersatz des potentialités sexuelles, comme des emblèmes de la confrontation des matières et des principes.

2 Ce texte occupe le second feuillet du dactylogramme intitulé *Célébration d'un mariage improbable et illimité. Farce ou Opérette*. Il s'agit d'une liasse de feuilles au format A3 imprimées seulement au recto et contenant 43 pages de textes en colonnes. Une dédicace à l'adresse de Jacques Izoard, sur le premier feuillet porte la date du 20 décembre 1996. Je l'ai consulté sous la forme de photocopies (note de L. D.).



Un mariage a lieu. Une quinzaine de convives sont venus pour la noce, pour manger et pour boire, pour évoquer les ancêtres et les enfants, pour conjurer le sort, pour fléchir le destin.







Eugène SAVITZKAYA

Faillite ou Les travaux de Hans Weber Evorian ¹

Les voix : innombrables, cent, mille ou seulement une dizaine : A, B, C, D, E, F, G, H, I et J.

A et B (ensemble ou l'un après l'autre) : Armand gémit, s'éveille, se lave les mains et le visage, regarde par la fenêtre et ne voit rien. Pierre se lève.

A et B et C : Lucien n'est pas encore arrivé. Lucien est en retard. Lucien ne viendra plus.

A : Les bennes des camions rouges, les bennes des camions vides, les camions bleus, les roues énormes, les morceaux de fer, de bois, de plastique...

B : Jacques vient d'arriver et il se dirige vers le garage, un vaste hangar où il aperçoit Fernand, un très jeune garçon, encore un enfant. Jacques, de loin, regarde Fernand qui se coiffe, qui fume, qui pleure.

B : Jacques, Lucien est en retard ; j'ai vu Fernand, il pleurait.

C : Ils franchissent les grilles. Ils entrent dans les salles glacées. Ils crient : Albert appelle son ami Marc ; Marc ne répond pas, poursuit sa route, entre dans la salle, se déshabille, se peigne un peu.

A : Lucien est en retard.

B : Lucien n'est pas encore arrivé.

C : Viendra-t-il aujourd'hui ?

¹ « Faillite ou Les travaux de Hans Weber Evorian » a été mis en ondes sous la forme de dramatique radio par Thierry Genicot pour la RTBF en 1979. À l'époque où il a écrit ce texte, Eugène Savitzkaya travaillait à une première mouture de *La Traversée de l'Afrique*, qui s'intitulait alors *Faillite* ou *Tout est à recommencer* – deux titres écartés par Jérôme Lindon au moment de la publication. Quelques échos de *La Traversée de l'Afrique* se font entendre dans « Faillite ou Les travaux... », mais ce dernier texte est intéressant également quant à sa facture dramatique, qui, de loin, annonce *Célébration d'un mariage improbable et illimité* et *Nouba* (note de L. D.).



A (homme) : Je m'appelle Hans, j'ai vingt-neuf ans, j'ai peur de mourir, je dors peu, je mange beaucoup, je travaille, j'aime la pluie, j'ai un marteau et je frappe le métal et je cloue le bois. Bientôt, j'irai en Norvège.

B (femme) : Je m'appelle Hans, Hans le courageux, l'ami des bêtes nocturnes, le peintre, le maçon, le laveur de vitres, le dormeur, le mangeur, le gourmand. Je m'appelle Hans, je suis jeune, je suis fatigué, je suis colérique, j'ai un marteau et je frappe le métal et je cloue le bois et je défonce les planches. Bientôt, j'irai dormir dans un grenier lumineux avec mes compagnons de toujours.

C (homme) : Je m'appelle Hans, je traverse le monde désert assis sur une machine qui vibre et qui gronde, une vieille machine usée et déréglée ; je traverse le monde à toute allure, sans rien voir des rivières et des palmiers qui remuent. Et j'ai mal aux mains, aux bras, à la poitrine, à force de maintenir toujours le même cap, jour et nuit, depuis que je suis né il y a trente ans. Je m'appelle Hans ou je n'ai pas de nom, non plus d'histoire ; j'ai un marteau et je frappe le métal et je démantèle les cloisons. Bientôt, je serai vieux et on me jettera à l'eau.

D (homme) : Je m'appelle Hans, je suis apprenti, ignorant, sale, prétentieux, cependant gentil ; je travaille ici avec mes frères et mes sœurs ; je serai peut-être mécanicien et je me servirai des merveilleux outils et je sifflerai en travaillant. Je m'appelle Hans et même ma mère m'a oublié, qui portait toujours ce beau tablier bleu clair, qui courait à longueur de journée, qui disait aimer ses enfants. Je suis apprenti et tout le monde me gronde lorsque je m'assieds dans les escaliers, que je m'endors sur ma charrette, que je joue avec une souris, que je me blesse avec un couteau, une scie ou un quelconque morceau de métal, que je tombe d'une poutre en voulant jouer à l'équilibriste. Bientôt, je construirai ma maison au sommet d'une colline fleurie du haut de laquelle je pourrais voir la mer.

E (petite fille chantant) : Je m'appelle Hans, je m'appelle Pierre, je m'appelle Firmin, je m'appelle Jacques, je mange des olives à longueur de journée, des olives et du pain ; je croque du verre, je m'empoisonne, je m'enivre, je n'aime pas mes amis qui sont pourtant nombreux, qui sentent mauvais. Je m'appelle Hans. Mon nom est Debora, Barbara, Sarah, Mara, Clara, Juda, Lisa ou Jérémie et je suis petite fille et je déchire les vêtements de mon père et je déshabille mon petit frère. Bientôt, je serai grande, bientôt...

F (homme à voix basse) : Je m'appelle Hans, j'ai tué mon frère, j'ai volé son manteau. Je me cache depuis longtemps déjà parmi ces caisses et ces bouteilles. Bientôt, je mourrai.

E (petite fille) : Je m'appelle Hans, j'ai tué mon frère, j'ai blessé ma sœur, je leur ai volé leurs robes et leurs culottes. Bientôt, je mourrai et j'irai jouer avec les rats.

F (homme peut-être à voix basse) : Bientôt, dès qu'il fera noir, je sortirai de mon trou et j'irai travailler comme les autres et personne ne me reconnaîtra tellement j'aurai vieilli.

G : Je m'appelle Hans et j'ai les mains gelées à force de manipuler les tôles. Je m'appelle Hans et j'ai les mains brûlées. Je m'appelle Hans, je possède un marteau et je frappe le métal, je possède une pelle et je creuse des tranchées, des caves, des tombes ; je travaille sous les tropiques, dans la grande fournaise, dans les marais. Bientôt, je serai vieux.

E (petite fille) : Je m'appelle Sylvie et j'ai les mains blanches, les joues roses, le front bombé, les ongles longs, les jambes longues, les cheveux clairs. Je possède un marteau que je jette au ruisseau, que je casse, que je croque, que j'écrase. Qui m'apportera des papayes et des bananes ? Bientôt, je serai grande et...

A (homme) : Il s'appelle Hans et ses mains sont gelées à force de jouer dans la neige et ses mains sont brûlées.

B (femme) : Il s'appelle Hans. Il traverse le monde désert assis sur une machine qui vibre et qui gronde. Il ne voit ni les palmiers ni les maisons ni les étoiles. Il aime les lions. Il a peut-être tué son frère un soir qu'il était ivre.

B (très jeune homme) : Il s'appelle Hans et vit parmi nous. Il travaille et il dort. Il possède un lourd marteau.

C (très jeune homme) : Il s'appelle Hans Weber Evora.

D (très jeune homme) : Il s'appelle Hans Weber Evorie et il est le meilleur de nous tous. Il travaille très vite et très bien. Il connaît sa machine. Il aime sa machine et ses outils. Il vivra longtemps. Il nous enterrera tous.

E (petite fille) : Il ne s'appelle peut-être pas Hans Deber Nevora. Il n'a même jamais vu l'Afrique et il a peur des lions. Vous me faites rire.

H (jeune fille) : Je m'appelle Hans. Ma mère est morte en me mettant au monde. La machine qui m'a conduit ici a explosé dans le garage où le moteur refroidissait. Je m'appelle Hans Weber Willem Evorian ; j'ai vu le coucher du soleil sur toutes les étendues d'eau et de glace ; j'ai vu le combat des lions et j'ai mangé de la chair de tortue. Je n'ai pas tué mon frère : il s'est noyé, il s'est pendu, ou bien une manivelle lui a heurté la tête et il est mort broyé par sa machine, ou bien il est mort en conduisant sa moto. Je possède un bon marteau en fonte et je frappe le métal et j'aplatis les tôles. Je m'appelle Hans Weber Evorian Nevora ou je n'ai pas de nom. Bientôt, je serai vieux.

I (jeune homme) : Je m'appelle Hans ou je n'ai pas de nom, non plus d'histoire. Ne me tourmentez plus : mon frère a simplement disparu dans l'obscurité, dans la nuit, dans les flots, les abîmes. Mon frère, qui travaillait depuis dix ans parmi vous, que vous aimiez, qui aimait la nuit, les nuages, la neige, les fleurs, les fumées, le feu, qui traversait le monde, qui pleurait souvent...

J (homme) : Je m'appelle Hans Weber Evorian Mata. Mais mon nom n'est pas inscrit sur mon blouson de cuir, ni sur ma bouche, ni sur mon front, ni sur ma poitrine. Je m'appelle Hans ; c'est un nom qu'il faut oublier. Je travaille auprès d'une lourde machine qui vibre et qui gronde, qui frappe et troue le métal, qui perce les tôles les plus épaisses. Je possède quelques

outils dérisoires pour les réparations. Dans mon armoire, je cache un peu de terre sablonneuse de Pologne et la première phalange de l'index droit de mon grand père et un morceau de la robe de la seule femme qui m'ait aimé et qui m'a depuis longtemps oublié. Oui, je m'appelle Hans Weber et ma mère m'a oublié. Bientôt, je serai vieux et j'habiterai avec mon frère, s'il revient.

A (jeune fille) : Lucien n'est pas encore arrivé.

B (jeune fille) : Nous n'aurons rien à boire aujourd'hui, rien à fumer non plus. Quelle morne journée.

C (jeune homme) : Maurice entre. Maurice arrive. Il tient son trousseau de clefs à la main droite. Il n'est pas pressé. Il va d'abord uriner dans un coin. Il va ensuite se laver les mains puis s'installer, s'asseoir un peu, un moment. Maurice ne fume pas.

B (jeune fille) : Lucien est en retard.

A (jeune fille) : Lucien ne viendra plus. Hans Weber Nevora a tué son frère. C'était hier dans l'après-midi. Hans Weber Evorian porte maintenant le manteau de son frère.

D (jeune homme roucoulant) : Quand j'aurai construit ma maison, j'achèterai des lapins et je les laisserai courir partout, dans les chambres, dans le jardin ; il y aura aussi des poules et des chevaux ; il y aura des oies. Moi, je dormirai.

C (jeune fille) : Les bennes des camions vides, les camions rouges, les machines immobiles, les marteaux et les clefs, le froid dans la nuque, le chaud dans le ventre, les lapins, les fourrures. Je voudrais boire du thé.

D (jeune fille) : Les bennes des camions vides, les camions rouges, les camions blancs, les machines immobiles, les marteaux et les clefs, le froid dans la nuque, le chaud dans le ventre, les lapins, les fourrures, la neige, la nuit. Je voudrais boire du thé et dormir sur la paille.

C (fille pleurant) : Hans a tué son frère. Le livreur est absent aujourd'hui. Lucien n'est pas venu aujourd'hui. La neige est tombée aujourd'hui. Hans Weber travaille debout et la poussière le gêne ; mais la fatigue ne vient pas à bout de son courage.

D (fille criant) : Hans Weber Evorian ne mourra pas aujourd'hui ni demain. J'attends Fabrice.

C et D (en chœur) : J'attends Fabrice. J'attends que Fabrice soit là pour commencer. Il me manque des outils, des clefs. Il me manque une clef. Il me manque un morceau. Il me manque Fabrice.

D (jeune homme) : Lorsque j'aurai construit ma maison, sur le sable ou sur l'argile, je la peindrai en rouge et j'ouvrirai les fenêtres et les portes.

E (petite fille) : Lorsque j'aurai construit ma maison, une maison rouge et noire, une maison comme une tour, une maisonnette blanche en forme de bateau, j'y vivrai avec des pigeons et je chanterai à longueur de journée.

F (jeune fille pleurant) : Lorsque j'aurai construit ma maison, je me jetterai par la fenêtre du dernier étage.

E et F (ensemble) : Lorsque j'aurai construit ma maison, le plus haute qui soit, je me jetterai par la fenêtre et l'air me portera.

G (homme) : Lorsque j'aurai construit ma maison – ce sera une maison en briques rouges et en ardoises, – je déposerai mes outils, je déchirerai ma salopette, je me laverai les mains et je mettrai mes gants de soie noire ; je dormirai au grenier sur de la paille ; je boirai du genièvre ; je ne verrai plus le jour.

G (criant) : Ma maison construite, je la détruirai, la démonterai planche par planche, pierre par pierre ; j'y mettrai peut-être le feu. Puis je la reconstruirai petit à petit, s'il me reste un peu de force et si je peux rassembler suffisamment de matériaux. Ma maison construite, je m'endormirai.

H (jeune homme) : Lorsque j'aurai construit ma maison, j'inviterai Hans Weber Evorian et nous vivrons en bonne compagnie buvant et mangeant, loin de la nuit, loin du jour, à l'abri de la pluie, près du poêle à charbon. Il me parlera de son frère. Il me racontera. Nous attendrons. Nous nous cacherons. Hans est un homme précieux. Ensemble, nous mangerons des pommes de terre au lard. Je m'occuperai de tout et il pourra dormir, lui qui a tant couru.

I (jeune homme pleurant) : Lorsque j'aurai construit ma maison, que les travaux seront achevés, qu'il n'y aura plus de bruit autour de moi, que j'aurai jeté mes outils et déchiré ma salopette, que les peintures seront sèches, que les vitres brilleront, que la pluie ruissellera sur les ardoises, que je pourrai cultiver un jardin de roses, j'inviterai Hans Weber ; mais je serai déjà vieux.

J (jeune homme pleurant) : Lorsque j'aurai construit ma maison, je la détruirai. Maintenant, j'attends que Fabrice soit là pour commencer les travaux.

A (homme) : Je suis Hans et j'attends la fin des travaux pour partir, pour jeter mes outils, pour détruire ma machine, pour déchirer mes papiers, ma salopette et mes vêtements noirs, pour me débarrasser de cette valise contenant le paletot de mon frère, ses chaussures de cuir et les photographies lui ayant appartenu, et les livres, et le chapeau. Mais les travaux ne cessent jamais, piétinent. Autour de moi, on creuse, on se bouscule, on frappe à coups de marteau, on remue la ferraille, on entasse et on remue les tas, on se déplace. La journée finie, j'irai me cacher dans la cave la plus sombre pour dormir, car j'ai tué mon frère.

A, B et C (en chœur) : Je suis Hans et j'attends la fin des travaux.

A, B et C (ensemble) : Je suis Hans. Autour de moi on creuse.

A, B et C (ensemble) : Je suis Hans et j'ai tué mon frère et j'ai revêtu son paletot que je convoitais depuis longtemps.

D (jeune homme chuchotant et gémissant) : Je suis le frère de Hans Weber Evorian et je me cache dans une cave obscure, bien à l'abri, dans l'humidité chaude, dans la torpeur. J'entends qu'on creuse autour de moi, qu'on transporte des métaux, qu'on entasse la ferraille, qu'on remue les tas, qu'on se sert de marteaux pour frapper le métal et le bois, de scies, de pelles, qu'on transporte

des poutres, de l'eau et de la poussière. Quelqu'un crie. Quelqu'un pleure. Quelqu'un meurt. La salle doit être enfumée, car je les entends tousser. Et les travaux ne sont pas encore finis. Et la journée sera encore longue. Par un trou, je vois le feu, je vois les métaux qui brillent, mes amis, les machines qui vibrent et qui grondent, les machines rivées au béton. Je vois Pierre qui traverse le hangar, qui porte des clefs ; je le vois se diriger vers la machine dont s'occupe Jacques ; celui-ci porte un blouson de cuir. Je vois les bennes des camions vides. Je vois les roues. Je vois Mathieu qui fume dans un coin. Tous, ils attendent Fabrice pour commencer.

E (petite fille) : Je vois, je vois, je vois, Hans avec Pierre, Pierre avec Jacques avec Lise. Je vois, je vois, je vois Hans qui tue Pierre, Pierre qui tue Jacques. Je vois et j'entends. Ils attendent que Fabrice soit là. Ils attendent, ils attendent, ils attendent. Ils attendront longtemps.

D (homme) : Je suis le frère de Hans Weber Evorian. Je suis né en Cracovie et j'irai bientôt en Norvège là où tous les arbres sont, là où sont les, là où j'irai quand. Je suis le frère cadet de Hans Weber Evorian le fourbe, l'usurpateur, le voleur. Je suis le frère de Hans Weber Evorian Mata et je n'ai pas de nom.

A (jeune homme) : J'irai en Norvège là où tous les arbres sont verts ou noirs, là où le ciel est blanc, là où sont les animaux à fourrure épaisse, et les ours, et les rennes, et les loups, là où j'irai quand je serai vieux.

B (jeune homme) : Bientôt, j'irai dans la boue, dans les marais où je vivrai avec mes frères, où je pêcherai, où je dormirai. Bientôt, je me cacherai dans une cave obscure.

C (jeune homme) : Bientôt, avant trois jours, je partirai avec une machine neuve et personne n'entendra plus jamais parler de moi, et personne ne me suivra. Je me déplacerai très vite, à la manière d'un rat. Je zigzaguerai. Je reviendrai. Bientôt, je me cacherai dans une cave, très près de mes amis, afin de les entendre tousser, afin de les entendre rire ; eux me croyant loin, disparu, envolé. J'aurai disparu vraiment. Bientôt, j'aurai emporté mes vêtements. Bientôt, j'aurai rejoint Hans, dans la forêt, et nous courrons ensemble. Hans Weber me l'a promis et je crois en sa parole.

D (jeune fille) : Bientôt, j'aurai disparu avec ma salopette, mes trois chemises, mes bottes, mes chapeaux, mes souliers blancs, mes gants, mes fines pantoufles, mon linge, mes charpies.

E (jeune fille) : Bientôt, je déchirerai ma salopette, je brûlerai mes chaussures, je jetterai mes outils.

F (jeune homme) : Bientôt, les travaux seront achevés et il n'y aura plus de bruit, et il n'y aura plus de poussière, et il n'y aura plus de fumée, et il n'y aura plus de cris, et je pourrai m'asseoir sur une marche de l'escalier métallique et regarder les poutres du toit, les fines poutres enchevêtrées au-dessus de nos têtes. Mais il fera peut-être froid sans le tumulte, hors du vacarme.

A (femme) : Je vois Denis. Il s'endort et sa machine tourne.

B (femme) : Je vois Denis entrer dans le réduit au fond de l'atelier. Il ne referme pas la porte derrière lui. On voit alors.

C (jeune homme) : Je vois Denis qui se peigne, qui se lave, qui fume, qui pleure.

E (petite fille chantant) : Je ne vois rien. Je ne vois rien. Je ne vois rien, rien, rien, rien du tout, que de la fumée, que de la merde.

G (jeune homme) : Bientôt il fera froid, bientôt il fera froid.

H (jeunes fille haletant) : Bientôt, Fabrice sera là. Bientôt, les travaux commenceront et il faudra de nouveau se protéger contre la poussière et se boucher les oreilles et travailler d'arrache-pied sous les poutres enchevêtrées, sous les ardoises du toit et transporter des outils et frapper le métal. Et on nous donnera un marteau et quelques clefs qui pèseront dans nos ceintures. Et les machines. Et les bennes des camions. Et les travaux ne finiront plus. Et il y aura de nouveaux amoncellements, de nouveaux tas au milieu du hangar. Mais bientôt il fera trop froid pour travailler et se blottir contre les moteurs ne suffira plus pour se réchauffer. Et bientôt les moteurs s'éteindront et nous resteront coincés dans l'obscurité. Seul Hans Weber y aura échappé.

A (homme) : Denis se peigne dans le cagibi.

B (homme) : Je vois Denis assis sur une caisse, qui pleure, qui tousse, qui déchire un sac, qui tremble, qui répare une chaussure qu'il vient de percer par mégarde, s'étant endormi ; Denis qui tremble, qui déchire un sac ; Denis qui tousse, qui pleure.

C (jeune homme) : Je le vois manger une orange.

D (jeune homme) : Je le vois colorer ses mains, puis les rincer dans l'évier. Je l'aperçois tantôt debout, tantôt assis. Il me semble qu'il pleure. Je vois ses épaules.

E (petite fille) : Je ne vois rien : il a fermé la porte.

F (jeune homme) : Dans le réduit au fond de l'atelier, dans la remise, dans le coin, derrière la porte métallique, vient de disparaître...

I (jeune homme haletant) : Bientôt, à la nuit tombée, à la nuit noire de préférence, quand il n'y aura plus le moindre bruit, rien, pas un souffle, rien, pas une secousse, rien, pas le moindre grondement, je sortirai par la petite porte métallique située au fond de l'atelier, là où on dépose les vieilles caisses ; je sortirai par là, puis je briserai une fenêtre ou je la découperai à la main. Mais il y aura d'autres obstacles devant moi, des barrières, des palissades, des pieux, des clôtures, des murets qu'il me faudra sauter ou enjamber, de petits canaux boueux, de petites mares, des tertres de sable ou de craie que je devrai escalader, puis comme des falaises jaunes truffées de nids de faucon, de guêpiers ; et puis des ponts coupés qui m'obligeront à descendre dans l'eau ; et puis des maisons légèrement éclairées que je devrai éviter ; et puis des tours que je contournerai ; et puis des talus, des chemins de fer, des ombres, des rumeurs. Mais je n'aurai pas peur, car je suivrai Hans Weber Evorian mon ami et sa force me protégera des fauves.

A (jeune homme) : À la nuit tombée, il faudra que je parte, je ne pourrai pas dormir, il y aura trop de bruit. Il faudra que je me prépare vite, que je me débarrasse de mes vêtements, que je déchire et brûle ma salopette, que je noircisse mon visage et mes mains, que je disparaisse après avoir pris soin de refermer la porte métallique derrière moi. Je sortirai et je me perdrai dans l'obscurité.

B (jeune homme) : À la nuit tombée, à la nuit noire, dans l'obscurité, la porte refermée soigneusement derrière moi, je démonterai la petite lucarne afin de ne pas briser la vitre et je sortirai sur le toit.

C (jeune fille) : À la nuit tombée, je serai morte. À la nuit tombée, je me coucherai dans le four tiède, sur les cendres ; j'aurai détruit mes vêtements ; j'aurai mangé une grenade ; je me serai empoisonnée avec une liqueur ; j'aurai disparu derrière la porte de métal.

J (jeune homme) : Bientôt, le charbon m'aura sali et la neige m'aura gelé. Je dormirai tout nu sur les restes d'un feu, dans le noir. Une cloison très mince me séparera de mes anciens compagnons ; je les entendrai encore remuer les métaux, se déplacer, tousser ; je les entendrai encore s'appeler par leurs prénoms que je ne reconnaîtrai plus. Bientôt, ma mère m'aura oublié et mon frère m'aura tué d'un coup de marteau derrière l'oreille. Bientôt l'hiver. Bientôt la nuit. Bientôt, les travaux, ces longs travaux, ces interminables travaux qui m'ont tenu éveillé si longtemps, seront achevés et il ne restera plus que quelques tas de ferraille. Je ne sais pas très bien où les autres iront se coucher et je ne veux pas le savoir : il en est qui possèdent une maison en bonnes pierres, d'autres une cabane, d'autres une chambre aux murs blancs, d'autres une cave obscure ; et ces derniers, qui ne voient pas le jour, qui n'entendent que le tintement d'une cloche, ne s'intéressent pas au sort des premiers. Moi, je dormirai tranquillement et je n'aurai pas peur, car Hans Weber Evorian sera à mes côtés et son courage m'apaisera.

A (voix rauque) : Derrière la porte, Denis dort ou bien répare une petite machine très simple, un appareil de quelques tiges, de quelques engrenages minuscules, un appareil constitué d'une roulette de cuivre ainsi que d'un assemblage d'aiguilles en aluminium.

B (voix rauque) : Derrière la porte, il y a une machine démontée, quelques morceaux de la machine.

C (jeune fille criant) : On entend Denis qui frappe le métal.

D (jeune fille) : On entend les ronflements d'un moteur, les coups de marteaux, un bruit strident. On entend une vitre qui vole en éclats. Derrière la porte métallique. Dans le réduit, le débarras.

E (petite fille) : Il a fermé la porte. Il a mis en marche le vieux moteur puant. Il a profité du vacarme de l'atelier et du ronflement du moteur pour découper un carreau. Mais la fenêtre s'est disloquée et les vitres sont tombées. Malgré le vacarme et le bruit du moteur, on a tout entendu. Denis est sorti par le trou et il a disparu dans l'obscurité.

F (jeune homme criant) : Il est passé par le toit. Il a sauté dans l'herbe. Quelqu'un l'accompagnait.

G (jeune homme pleurant) : Il a disparu dans l'obscurité.

H (jeune fille criant) : Hans Weber l'accompagnait.

D (pleurant) : À la nuit tombée, à la nuit noire, la journée finie, les travaux achevés, le métal entassé, les machines muettes, mes compagnons endormis à même le sol, étendus les uns sur les autres, comme morts...

E (petite fille pleurant) : À la nuit tombée, à la nuit noire, la journée finie, les travaux achevés, le métal entassé, je partirai me coucher dans un coin obscur. Car je suis bien Hans Evorian, en fuite depuis toujours.

F (pleurant) : À la nuit tombée, j'éteindrai le feu, la lumière ; je partirai ; j'irai chercher une maison qui a été construite il y a bien longtemps. Ses murs sont d'argile jaune poudreuse. Et il n'y plus de toit.

G (jeune homme pleurant) : À la nuit tombée, j'aurai déchiré ma salopette blanche et j'aurai disparu dans l'obscurité. Car je suis Evorian, en fuite depuis toujours, depuis toujours pourchassé par les bêtes, depuis toujours menacé, près de mourir, de disparaître, depuis toujours vêtu des habits de mon frère de lait, de ses dépouilles, et une valise à la main. Depuis toujours peintre, mécanicien, voleur d'habits.

A (jeune fille) : Je vois Fabrice. Il regarde la roue qui tourne sans arrêt depuis six heures. Alors il voit les oiseaux. Alors il voit, s'agitant sur les poutres, les beaux oiseaux qu'il convoite. Je le vois. Il traverse le hangar ; il vient de très loin ; il a déjà marché longtemps. Il traverse les champs ; il traverse les près ; il marche dans le jardin ; il traverse la cour et entre dans la salle, au milieu des murmures. Il dit aux autres de se taire. Il demande le silence et le calme. Il cherche un marteau. Il lève les yeux vers le toit.

A (jeune fille criant) : Je connais Hans Weber. Il préfère le lait chaud à la bière. Il regarde le ciel. Il porte ce manteau couleur de poussière.

B (jeune homme) : On voit la porte métallique. On entend Denis qui frappe le métal. Il répare son vélo qui rouillait là depuis longtemps.

C (jeune homme) : Je vois Fabrice qui s'assied au fond de la salle, qui enlève son manteau et le pose sur le banc, qui allume une cigarette et attend les autres. Il a traversé la forêt ; il a couru dans le verger ; il est seul à être venu ; il était seul à courir et à traverser la forêt. Il porte un imperméable léger couleur d'eau.

C (jeune homme criant) : Je connais Hans Weber. Il porte à lui seul une dizaine de caisses ; il peut soulever et déplacer la machine à couper les tôles ; il peut tordre des barres d'acier, disloquer les portes, transporter des linteaux de plusieurs mètres de longueur, courir, crier, frapper le métal. Il pourrait ouvrir la porte métallique et se sauver par les toits, même un jour de grandes pluies.

D (jeune homme) : Maintenant Fabrice mâche du tabac et rien ne pourrait le consoler. Il a déjà jeté ses outils. Il n'a pas envie d'enlever son imperméable. Il est peut-être nu sous ce vêtement mouillé.

D (criant) : Hans Weber pourrait combattre des lions. Hans Weber survivra.

E (jeune fille) : Derrière la porte blanche, Denis répare une ancienne bicyclette ; il frappe le métal ; il s'énerve ; il déforme les tiges. Il sue à ce travail. À plusieurs reprises, je l'ai entendu jeter son outil avec rage et s'asseoir pour pleurer parmi la ferraille.

E (criant) : Hans Weber est vieux.

F (jeune homme) : Voici Fabrice. Voici Fabrice qui porte les clefs, les clefs des barrières, des portes, des vannes, les clefs des machines, des armoires, les clefs de toutes les salles de tous les ateliers, de toutes les remises, les clefs de toutes les chambres, de toutes les caves, toutes les clefs du hangar, les clefs brillantes, les clefs tordues, les fausses clefs. Voici Fabrice ; et personne ne l'accompagne. Voici Fabrice qui bientôt sera mort, qui bientôt aura disparu.

F (criant) : Hans Weber mourra bientôt.

A (chuchotement) : Viens maintenant, j'ai tout préparé, il y a des fleurs et des insectes, j'ai mis de l'eau dans les bouteilles vertes et du lait dans les autres et des fruits coupés dans les plats, j'ai tout blanchi, j'ai peint, j'ai scié, viens maintenant, viens te baigner, tu auras de l'eau jusqu'au cou maintenant, car j'ai creusé de nouveau, puis j'ai tapissé le fond avec de grandes feuilles de châtaignier et de petites feuilles de ginkgo, puis d'argile blanche, puis j'ai peint et la paroi est maintenant bien douce, viens vite te baigner puis dormir sur le terreau soyeux.

A (jeune homme) : Je vois Fabrice. Il veut parler. Il va frapper le métal. Il va cogner la porte. Il tient la grappe des clefs, des clefs froides, des clefs grises. Il lève le bras. Il veut parler. Les autres le suivent. Il a toutes les clefs dans sa poche, dans la poche très large de sa salopette. Il a les mains blanches. Il lève la main gauche pour parler. Il lève la main gauche et parle de la pluie, de l'hiver. Il tremble.

B (haletant) : Denis pleure dans la remise. On entend les sanglots. Il répare un vieux vélo rouillé, une machine bien usée. Il s'essouffle. Il sue. Il est seul. Il tâtonne dans l'obscurité. Il a presque disparu.

C (haletant) : Fabrice, après avoir vu les oiseaux, ouvre les conduits, les portes, débloque les tuyaux. Il essaye de parler. Il gesticule. Il peut ouvrir la bouche, gesticuler ; personne ne l'écoute, personne ne le suit. Il met en marche les machines. Il commence à travailler.

D (haletant) : Après avoir réparé son vélo rouge, Denis a disparu.

E (haletant) : Parle Fabrice, de la pluie, de la récolte, de la poussière, de la recrudescence de l'épidémie, des caves, des galeries, des vieux trous, des vieilles fosses, des nouveaux fruits. Parle Fabrice. Parle Fabrice que personne n'entend.

B (voix sifflantes, très sèche, fatiguée) : Viens maintenant, la porte est ouverte, la fenêtre cassée, j'ai tout préparé, j'ai répandu du son, nous pourrions courir sans bruit sur le gravier, viens il n'y a pas de lune, il n'y a pas d'étoiles mais je connais le chemin, je connais tous les toits, je t'aiderai quand tu seras

fatigué, je t'agripperai avant que tu ne tombes, je te donnerai des chaussures dont la semelle n'est pas lisse, je te donnerai des souliers fins, je te ferai boire du genièvre et tu resplendiras.

C (chuchotant) : Viens dans la chambre, viens sur les feuilles, viens sur le feu, apporte à boire, il n'y a plus d'eau pour étendre, plus de salive, viens me toucher, vite, trop tard, apporte de l'eau, trop tard, je suis Hans, presque disparu.

A, B, C, D, E, F, G, H, I, J : Hans Weber Evorian est né en Norvège. Hans Weber Evorian naquit au bord de la Vistule. Hans Weber Evorian a vu le jour dans une grange et le premier être vivant que ses yeux découvrirent était la blatte, insecte domestique et laborieux. Hans Weber Evorian a traversé le monde, mers, marais et montagnes, pour venir échouer ici. Longtemps, il a porté cette combinaison bleue que nous connaissons tous. Longtemps, il a travaillé parmi nous. Longtemps, il a frappé le métal et défoncé le bois. Hans Weber Evorian est né à la nuit tombée et il a toujours vécu dans l'obscurité d'une cave. Hans Weber Evorian n'a jamais dormi. Hans Weber Evorian travaillait jour et nuit. Hans Weber Evorian avait un frère plus jeune que lui, qui l'accompagnait partout. Hans Weber Evorian était mécanicien, le meilleur mécanicien, celui qui s'occupait des travaux délicats, celui qui utilisait les pinces les plus fines, des tournevis comme des aiguilles. Il portait toutes les clefs dans ses poches. Un jour, les deux frères se disputèrent et Hans tua son cadet pour lui prendre sa montre, son manteau et ses chaussures, ces chaussures jaunes que nous connaissons tous, ce manteau que nous connaissons tous. Puis il disparut. Je suis Hans, j'ai vingt-neuf ans, j'ai fabriqué aujourd'hui cinquante caisses. Bientôt, je vais mourir. Je suis Hans, je suis jeune, j'ai dormi sur ma table. Bientôt, je vais mourir. Je m'appelle Hans, je traverse le monde à toute allure. Bientôt, je disparaîtrai. Je suis Hans, apprenti fatigué, fils de personne. Bientôt, je vais mourir. Je suis Hans, bientôt je vais mourir.



Eugène Savitzkaya : une bibliographie

1. Œuvres d'Eugène Savitzkaya

1.1. Poésie

- *Les Lieux de la douleur*, présenté par Jacques Izoard, Liège, Éditions Liège des Jeunes Poètes, 1972.
- *Cœur de schiste*, Liège, Atelier de l'Agneau, 1974.
- Avec IZOARD (Jacques), *Rue obscure*, Liège, Atelier de l'Agneau, 1975, réédité dans SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure*, Bruxelles, coll. Espace-Nord, Labor, 1993, et dans IZOARD (Jacques), *Œuvres complètes. Poésies*, édition et préface de Gérard Purnelle, tome 1, Paris, La Différence, 2006, p. 615-619.
- *L'Empire*, avec des gravures de VELIKOVIC (Vladimir), Liège, Atelier de l'Agneau, 1976.
- *Mongolie, plaine sale*, Paris, Seghers, coll. Poésie, n° 76, 1976, réédité dans SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure*, *op. cit.*, p. 33-71.
- *Les Chambres de Raphaël*, Asnières, Commune Mesure, 1976.
- Avec IZOARD (Jacques), *Plaisirs solitaires*, Liège, Atelier de l'Agneau, 1979, réédité dans IZOARD (Jacques), *Œuvres complètes. Poésies*, édition de Gérard Purnelle, tome II, Paris, La Différence, 2006, p. 11-13.
- *Les Couleurs de boucherie*, Paris, Christian Bourgois, 1980.
- *Bufo bufo bufo*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- *Quatre bains par jour*, Brive-la-Gaillarde, Éditions Myrddin, 1992.
- *Au tonnerre*, Brive-la-Gaillarde, Éditions Myrddin, 1993, réédité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 23-24.
- *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure*, préface de Mathieu Lindon et lecture de Carmelo Virone, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, n° 85, 1993.
- *Cochon farci*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.
- *Cénotaphe. Poèmes inédits. 1973*, Liège, Atelier de l'Agneau, 1998.
- *Mamouze*, Liège, Atelier de l'Agneau, 1998.

1.2. Romans et récit

- *Mentir*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- *Un jeune homme trop gros*, Paris, Éditions de Minuit, 1978.

1 Avec l'aide de Gérard Purnelle et d'Eugène Savitzkaya. Ce dernier nous a transmis la bibliographie des publications en revue établie par Jacques Izoard. Il va sans dire que cette bibliographie ne saurait être exhaustive.

- *La Traversée de l'Afrique*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- *La Disparition de maman*, Paris, Éditions de Minuit, 1982.
- *Les morts sentent bon*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.
- *Capolican, un secret de fabrication*, Saint-Nazaire, Arcane 17, 1987.
- *Sang de chien*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- *L'Été, papillons, orties, citrons et mouches*, Tours, La Cécilia, 1991.
- *Marin mon cœur*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- *Portrait de famille*, Bruxelles, Tropismes, 1992, réédité dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 165-174.
- *Jérôme Bosch et Eugène Savitzkaya*, Charenton, Éditions Flohic, coll. Musées secrets, n° 17, 1994.
- *En vie*, Paris, Éditions de Minuit, 1995.
- *Les Règles de solitude*, avec une version en allemand de Gisela Febel, Stuttgart, Akademie Schloss Solitude, 1997.
- *Les Questions du temps qui passe*, Grigny, Paroles d'Aube, coll. L'Adieu au siècle, n° 38, 1998.
- *Fou civil*, Paris, Flohic, 1999.
- *Exquise Louise*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
- *Fou trop poli*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.
- *Le Lait de l'ânesse*, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2008.
- *Propre à rien. Nouvelles 1977-1995*, avant-propos de Mathieu Lindon, Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 2010.
- *Sang de chien ; Les morts sentent bon*, postface de Laurent Demoulin et de Sarah Sindaco, Bruxelles, Espace Nord, 2012.

1.3. Correspondance

- Avec GUIBERT (Hervé), *Lettres à Eugène. Correspondance 1977-1987*, Paris, Gallimard, 2013.

1.4. Théâtre

- *La Folie originelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.
- *Aux prises avec la vie*. Rassemble les trois premières pièces de théâtre de l'auteur, écrites en collaboration avec la compagnie

Transquiquennal *Aux prises avec la vie courante ; La Femme et l'Artiste ; Est*. Avec des illustrations de Selçuk MUTLU et une postface de Pietro PIZZUTI, Liège, Le Fram, 2002.

- *Célébration d'un mariage improbable et illimité*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- *Nouba*, [avec un CD où le texte est lu par Serge Czaplà, Nathalie De Corte, Éric Doppagne, Aniceto Exposito-Lopez, Jacques Izoard, Halinka Jakubowska, Babis Kandilaptis, Nicolas Kozakis et Selçuk Mutlu], Liège, Yellow Now, 2007.

1.5. Ouvrages en collaboration avec des plasticiens

- *Aigle et Poison*, avec des sérigraphies de BRACAVAL (Bertrand), Nantes, Atelier du Pré Nian, 1982.
- Avec JACQMIN (François), COMPÈRE (Gaston), IZOARD (Jacques) *et alii*, *Oiseaux-fantasmes*, photographies de JANSSENS (André), Bruxelles, Louis Musin, 1980.
- [Sans titre], avec LE BRAS (Alain), Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1984.
- *Veulerie*, avec des dessins à l'encre de chine de PESSIN (Marc), Saint-Laurent-du-Pont, Le Verbe et l'Empreinte, 1984.
- *Quatorze cataclysmes*, avec des dessins de LE BRAS (Alain), Cognac, Le Temps qu'il fait, 1985.
- *Alain Le Bras, portrait en pied*, Liège, L'Atelier de l'Agneau, 1987, réédité dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 15-18.
- *À la mémoire de Tabacchino*, avec des photographies de CZAPLA (Serge), Liège, supplément au mensuel du Cirque Divers, 1989 ; réédité (sans les photos) dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 9-11.
- Avec LE BRAS (Alain) et BORDES (Philippe), *Alain Le Bras*, Nantes, Association des amis d'Alain Le Bras, Éditions L'Atalante, 1993.
- *Écorces*, avec des photographies de BURTON (Jean-Dominique), Bruxelles, Éditions de l'Octogone, 1994.
- *Deux lettres à Robert Varlez*, Liège, Atelier de l'Agneau, 1995.
- « La 321^e m'incombe », dans LÉVÊQUE (Claude), *Chambre 321*, Le Confort moderne, Poitiers, 1996.

- « Jardin naturel », dans *Le Jardin / Lectures et relations*, Crisnée, Yellow Now, 1977.
 - Avec IZOARD (Jacques), *Ketelslegers*, préface de William Cliff, Bruxelles, Labor, 1997.
 - Avec SOJCHER (Jacques), VAES (Guy) et alii, *Le Promeneur immobile*, photographies de JANSSENS (André), Bruxelles, CFC Éditions, coll. La Ville écrite, n° 2, 1997.
 - *Technique tectonique*, avec des photographies et des dessins de KOZAKIS (Nicolas), Crisnée, Yellow Now, coll. Côté arts, 2003.
 - Avec IZOARD (Jacques) et RENWART (Marc), *Propos sur les albums Nuits du peintre Jean Hick et du poète François Jacqmin*, Liège, Espace Wallonie de Liège, 2004.
 - « Le beau au bois puni », dans MUTLU (Selçuk), catalogue New Monuments-Middelheimmuseum, Antwerpen, Éditions Ludion, 2010.
 - Un texte dans DE CORTE (Nathalie), *La Fille de personne*, Liège, *Les Ateliers d'art contemporain*, 2011.
 - Textes dans *Métaphores en commun* de KANDILAPTIS (Babis), Crisnée, Yellow Now, coll. Côté arts, 2012.
 - « Le sacrifice des béliers » pour le photographe POITEVIN (Éric), Éditions Toluca, 2012-2013.
- 1.6. Textes en revues ou au sein d'ouvrages collectifs**
- « Un Attila. Vomiques », dans *Minuit*, n° 10, septembre 1974, réédité dans *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure, op. cit.*, p. 11-31.
 - « Plaine », dans *Minuit*, n° 20, septembre 1976.
 - « Cinq contes », dans *Minuit*, n° 22, janvier 1977, réédité dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 29-39.
 - « Le pré », dans *Minuit*, n° 23, mars 1977, réédité dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 109-120.
 - « Le printemps et la charrette », dans *Revue 25*, printemps 1977, réédité dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 121-124.
 - « Les travaux », dans *Minuit*, n° 26, novembre 1977, p. 23-24.
 - « Forteresse », dans *Luna-Park*, n° 3, novembre 1977, réédité dans *Les Couleurs de boucherie, op. cit.*, p. 7-17.
 - « Les couleurs et la gourmandise », dans *Minuit*, n° 28, mars 1978, réédité dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 137-140.
 - « Les couleurs », dans *Minuit*, n° 28, mars 1978, réédité dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 141-144.
 - « La collection », dans *Minuit*, n° 31, novembre 1978, réédité dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 85-89.
 - « Cyclisme », dans *Minuit*, n° 32, janvier 1979.
 - « Construire une cabane » dans *Minuit*, n° 32, janvier 1979, réédité dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 41-43.
 - « Cérémonie », dans *Luna-Park*, n° 5, Transédition, 1979.
 - « Flore », dans *Odradek*, n° 27-30, *Six poètes de Liège*, octobre 1979, p. 1-8.
 - « Janvier », dans *Minuit*, n° 34, mai 1979, réédité dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 55-61.
 - « Les jouets disparus », dans *Minuit*, n° 38, mars 1980.
 - « Apporte-moi du miel », dans *Minuit*, n° 39, mai 1980, réédité dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 19-21.
 - « Les travaux de Déborah », dans *Le Monde dimanche*, 1980, réédité dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 145-154.
 - « Un jeune Belge », dans SOJCHER (Jacques) (éd.), *La Belgique malgré tout. Littérature 1980. Revue de l'Université de Bruxelles*, 1980, p. 425-427 ; réédité dans *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure, op. cit.*, p. 190-193.
 - « L'animal en caoutchouc », dans *Manger*, Liège, Yellow Now, 1980, réédité dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 73-76.
 - « Chagrin d'amour », dans *Revue et corrigée*, n° 6-7-8, 1980.
 - « Hécatombe », dans *Nota bene*, n° 5, 1981.
 - « Le premier cri du dauphin », dans *Le Monde dimanche*, 1^{er} novembre 1981.
 - « Journée d'un enfant modèle », dans *Minuit*, n° 46, novembre 1981, réédité dans *Propre à rien, op. cit.*, p. 63-67.
 - « L'écriture en spirale », dans *Estuaire*, n° 20, 1981, p. 103-104 ; réédité dans *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure, op. cit.*, p. 193-195.
 - « Quatre demeures infernales de la licorne », dans *Térature*, n° 7, Rennes, 1983.

- « Dans le livre retrouvé », dans *Land*, n° 5-6, 1983, réédité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 45-47.
- « À Lou, Bibi et Fifi », dans *Revue et corrigée*, n° 15, hiver 1983-1984, réédité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 13-14.
- « Fumée d'enfants (conte) », dans *Autrement*, n° 69, *Écrire aujourd'hui*, avril 1985.
- « La semaine infernale » [feuilleton en six épisodes], dans *L'Autre Journal*, Paris, 1986.
- Deux textes sur un dessin d'Alain Le Bras, dans *Brev*, revue franco-danoise, *Arcane 17*, n° 1, hiver 1987.
- « Nuit natale », dans *Noise*, n° 7, Maeght éditeur, 1987, réédité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 159-164.
- « Le sens du vent », dans *L'Infini*, n° 19, Gallimard, 1987, réédité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 127-135.
- « L'abeille de l'imposte et la grande verrière », dans *Villa Médicis*, n° 7-8, décembre 1989, réédité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 69-71.
- Poèmes de *Cochon farci*, dans *Recueil* n° 20, Champ Vallon, 1991.
- « L'invention de la lumière (du Sud-Ouest) », dans *Le Festin*, 1991, réédité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 77-78.
- « Aux bûches », dans *L'Immature*, n° 4, 1992, réédité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 25-27.
- « Le dictionnaire et le voleur de bijoux », dans *InfoMatin*, 1992, réédité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 99-101.
- « Donatus et son frère » [1984], dans *Quaderni di S. Catarina*, n° 3, mars 1993, réédité dans *Quai Voltaire. Revue littéraire*, n° 7, *L'illisibilité*, 1993 et dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 49-52.
- « Chaque clenche de toutes les portes », dans *La Fureur de lire / Dix auteurs écrivent pour les enfants*, 1993.
- « Inaccessible, comme un grand moulin », dans *Libération*, 2 août 1993, réédité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 53-54.
- « Le poulailler d'origine », dans *Rémanence*, n° 1, 1993, réédité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 107-108.
- « La basse-cour de la montagne », dans *Écritures*, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, Les Éperonniers / Université de Liège, automne 1993, p. 83-85 ; réédité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 79-83.
- « La maladie de la pierre – Matecoulon (Montpeyroux) », dans *Quarante-cinq nord longitude zéro*, 1995, réédité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 91-97.
- « Villa Médicis. Le mystère de la chambre turque », dans *Villa Médicis*, 1995, réédité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 103-106.
- « Petite méthode pour réaliser des œuvres d'art », dans *Trafic Influence*, n° 3, 1996.
- « Qu'est-ce qui cloche ? », dans *Réseaux*, n° 79-80-81, *Prises de parole. La crise des pouvoirs et l'éveil des consciences en Belgique*, Mons, CIEPHUM, 1997, p. 189-190.
- « Solitude (quatre saisons en un éclair) », dans *Jahrbuch*, Stuttgart, Schloss Solitude, 1997 ou 1998.
- « Les questions du temps qui passe », Paroles d'Aube éditions, coll. L'Adieu au siècle, n° 38, Grenoble, 1998.
- Extraits des *Lieux de la douleur*, dans *Java*, n° 18-19, *Dossiers Eugène Savitzkaya et Jérôme Rothenberg*, printemps 1999.
- « Parfois », dans *C4*, n° 70, janvier 2000, p. 7.
- « *Je, né / au jardin...* », dans ESPITALIER (Jean-Michel), *Pièces détachées. Une anthologie de la poésie française d'aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2000, p. 263-264 [outre ce poème inédit, cette anthologie contient également des extraits de *Mongolie, plaine sale* et de *Bufo bufo bufo*].
- « Postface », dans BRUMIOUL-VANINA (Suzanne), *Comme un bâton*, Bruxelles, Éditions des Ateliers de la banane / Lire et écrire, coll. Entre mots, n° 4, 2003.
- « Ode au paillason, jeu de faces », dans *Luna-Park*, n° 1 nouvelle série, janvier 2003.
- « Contre l'homme », dans *Luna-Park*, n° 2 nouvelle série, hiver 2005.
- Avec IZOARD (Jacques), « Dix chevaux font le tour... » [1984], dans IZOARD (Jacques), *Œuvres complètes. Poésies*, tome II, *op. cit.*, p. 226-231.
- Avec IZOARD (Jacques), « Suite romaine » [1988 ou 1989], dans IZOARD (Jacques),

Œuvres complètes. Poésies, tome II, *op. cit.*, p. 239-244.

- Extrait de *Convives* [théâtre, toujours inédit], dans *M mouvement. L'indiscipline des arts vivants*, n° 45, octobre-décembre 2007.
- « Faute de peigne ou faute de mère », dans *Luna-Park*, n° 4, printemps 2008.
- « Peuples périssables », dans *Luna-Park*, n° 5, été 2009.
- « La naissance de Jacques Izoard... » [2006] et « À la mémoire en fabada d'oubli » [2004], sur le site Culture de l'Université de Liège, 2012, à la page <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_909478/izoard-un-magicien-ent-terre-liegeoise>.

1.7. Textes traduits²

- Extraits de *Marin mon cœur* et poèmes de *Cochon farci*, traduits en néerlandais par Jacqueline Caenberghs, dans *Deus ex machina*, n° 82, 1997, Antwerpen.
- Extraits de *Nouba* traduits en néerlandais par Jacqueline Caenberghs, dans *Deus ex machina*, n° 87, 1998.
- « Rules of Solitude », fragments de *Les Règles de solitude*, traduits par Gian Lombardo, dans *Quarter After Eight*, Volume 8, Ohio Arts Council, 2002, disponible sur le site Quale Press depuis 2004, à la page <http://www.quale.com/Rules_ES.html>.
- *Cénotaphe / Cenotaaf* [édition bilingue français / néerlandais], traduit en néerlandais par Jet de Coster, Saint-Quentin-de-Caplong, Atelier de l'Agneau, 2003.
- « Tafelgereedschap », extrait d'*En vie*, traduit par Rokus Hofstede, dans *Terras*, n° 01, décembre 2011, sur le site <www.terrasterras.nl>.
- « La guerra degli angeli », dans McCANN (Colum), SAVITZKAYA (Eugène) et SKÁRMETA (Esteban), *Mezza porta. La guerra degli angeli. Diciotto carati*, Rai-Eri, 2010.

2 Nous avons eu connaissance de textes traduits en russe et en arabe (*Cœur de schiste*), sans avoir pu trouver les références précises.

1.8. Textes pour des expositions de plasticiens

- « Dans cette maison, mine de rien... », texte pour une exposition de LE BRAS (Alain) au Centre d'action culturelle de Saint-Brieuc, du 6 juillet au 31 août 1990.
- « Minotaure », pour l'exposition *La Chair promise*, Les Sables-d'Olonne, juin 1994, édité dans *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 155-157.
- Texte dans l'exposition de KOZAKIS (Nicolas), *Quand soufflent les vents du sud*, Banque Bruxelles Lambert, 2000.
- « Réseau cristallin », pour des photographies de CHRISTIAENS (Alexandre), 2006.
- « L'être et sa couronne », pour une exposition du peintre FAVIER (Philippe), galerie Pascal Retelet, Bruxelles, 2006.
- Treize textes pour l'exposition de DE CORTE (Nathalie) à la Maison des mots de l'Émulation, Liège, mai-août 2006.
- « Le grand malade », dans *Ad Vitam*, exposition de BORNAIN (Alain), Hôpital Notre-Dame à la Rose, Lessines, 2010.

1.9. Textes exposés en plein air in situ

- Archi-phrase dans la réalisation des architectes BEGUIN (Aloys) et MASSART (Brigitte), place Saint-Léonard à Liège.
- Textes en compagnie de KOZAKIS (Nicolas), Vitrine de la Wallonie à Bruxelles, ancienne maison de la presse, rue au Beurre.
- Textes en compagnie de KANDILAPTIS (Babis), KOZAKIS (Nicolas) et EXPOSITO LÓPEZ (Aniceto), place Mansart à La Louvière.
- « Refuge céleste », en compagnie de KOZAKIS (Nicolas), Fondation Delsemme, Tilff, 2012-2013.

1.10. Adaptations théâtrales

- *Mentir*, mise en scène de DORSEL (Monique), Théâtre Poème, Bruxelles, octobre 1977.
- *Mentir*, Théâtre des Liquides, Louviers, mai 1979.
- *La Traversée de l'Afrique*, Atelier lyrique du Rhin [dans le cadre du festival Musica 85], Strasbourg, 1985.
- *Le Grand Cochon, roi du monde* [d'après *Les Morts sentent bon*], mise en scène de BERNET-ROLLANDE (Denis), Compagnie

- parisienne de théâtre, Avignon, été 1986, Bruxelles, Le Botanique, octobre 1986.
- *Un secret de fabrication* [d'après *Capolican*], mise en scène de BERNET-ROLLANDE (Denis), Grenoble, Le Cargo, 1987.
 - Souvenir de la dame endormie, mise en scène et en images de VISNEY (Éva) et COPPIN (Christian), Théâtre Poème, Bruxelles, juin 1988.
 - *La Femme et l'Autiste*, mise en scène d'OLIVIER (Stéphane), Transquinquennal, Raffinerie du Plan K, Bruxelles, mars 1996.
 - *Aux prises avec la vie courante*, mise en scène d'OLIVIER (Stéphane), Transquinquennal, Théâtre Varia, Bruxelles, janvier 1997, Festival des francophonies, Limoges, septembre 1997, Maison de la culture de Tournai, février 1998, Maison de la culture Famenne-Ardenne, Marche-en-Famenne, février 1998 et Cirque Divers, Liège, février 1998.
 - *Célébration d'un mariage improbable et illimité*, mise en scène de DERREY (Sébastien), Théâtre de l'Échangeur, Bagnolet, avril-mai 2006.
 - *Est*, mise en scène d'OLIVIER (Stéphane), Transquinquennal, Monty, Anvers, février-mars 2001, La Ferme du Buisson, Marne-la-Vallée, mai 2001, Monty, Anvers, février 2006 et Centre Wallonie-Bruxelles, Paris, mars 2007.
 - *Convives*, mise en scène du Transquinquennal, Festival international des francophonies en Limousin, Limoges, septembre 2007, Varia, Bruxelles, novembre 2007, L'Équinoxe, Châteauroux, février 2008, Théâtre de Namur, février 2009, Théâtre de la Place, Liège, octobre 2009 et Théâtre des Bernardines, Marseille, mars 2011.
 - *La Guerra degli angeli*, Teatro Mercadante, 2010.
 - Avec VARRASSO (Pietro), *Pinocchio le Bruissant*, mise en scène de VARRASSO (Pietro), Théâtre de la Place, Liège, septembre 2011, Le Manège, Mons, octobre 2011, Varia, Bruxelles, avril 2012 et Théâtre de Namur, mai 2012.
- 1.11. Œuvre graphique publiée**
- Frontispice de IZOARD (Jacques) et MUTLU (Selçuk), *Les Girafes du sud*, Paris, Éditions de la Différence, 2003.
- 1.12. Entretiens**
- LAROCHE (Hadrien), « Un garçon boucher », dans *Les Inrockuptibles*, mai 1991, n° 29, p. 124-128.
 - CARBONE (Bruno), FOULLONEAU (Jean-Pierre), JARICOT (Pauline) et PERSON (Xavier), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », photographie de Fred JAGUENEAU, Poitiers / La Rochelle, Office du livre en Poitou-Charentes / Bibliothèque municipale de La Rochelle, 1995.
 - DELAS (Daniel) et HORDÉ (Tristan), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », dans *Le Français d'aujourd'hui*, n° 81, Paris, 1^{er} trimestre 1988, p. 120-125.
 - DELMEZ (Françoise), « Août 1991 », dans *Écritures. Revue de littérature contemporaine*, Liège, octobre 1991, n° 1, p. 33-43.
 - DEMOULIN (Laurent), « Maigret et le chocolat aux noisettes. Entretien avec Eugène Savitzkaya », dans DEMOULIN (Laurent) (dir.), *Cahier de l'Herne Georges Simenon*, Paris, L'Herne, 2013, p. 245-247.
 - DEL ZOPPO (Anaïs), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », site Culture de l'Université de Liège, août 2011 <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_578464/interview-d-eugene-savitzkaya?part>.
 - DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », Liège, 96.04.30 », disponible en ligne <<http://ler.lettras.up.pt/uploads/ficheiros/5760.pdf>>.
 - GAUDEMAR (de) (Antoine), « Le jardin d'Eugène », dans *Libération*, 2 avril 1992, p. 19-21.
 - GHYSEN (Francine), « Eugène Savitzkaya, prix Point de mire 1993 », dans *Mensuel littéraire et poétique*, n° 212, mai 1993, p. 4.
 - GUIBERT (Hervé) « Une rencontre avec Eugène Savitzkaya », dans *Minuit*, n° 49, mai 1982, p. 5-12.
 - GUICHARD (Thierry), « Le Métronome du plaisir », photos d'Olivier ROLLER, dans *Le*

- Matricule des Anges*, n° 67, octobre 2005, p. 20-23.
- HERMAN (Astrid), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », dans *Indications*, n° 5, novembre-décembre 2005, p. 36-38.
 - HORDÉ (Tristan), « Eugène Savitzkaya, entretien, poème », dans *Recueil*, n° 20, Champ Vallon, 1991, partiellement disponible en ligne <<http://litteraturedepartout.hautetfort.com/archive/2011/06/15/eugene-savitzkaya-entretien.html>>.
 - MAURY (Pierre), « Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance », dans *Le Soir*, 2 juin 1984.
 - ROZE (Judith), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », dans *Page*, avril 2003, disponible en ligne <http://www.leseditionsdeminit.fr/titres/2003/exquise_louise.htm>.
 - RUTTEN (Francis) et RUS (Martijn), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », dans *Rapports – Het Franse Boek*, n° 53, 1983, p. 189-194.
 - SAUTEL (Nadine), « La lumière intime de l'enfance. Entretien avec Savitzkaya », dans *Le Magazine littéraire*, n° 420, mai 2003, p. 72-73.
 - VIRONE (Carmelo), « Les bâtisseurs d'Afrique », dans *La Mèche*, n° 2, février 1980.
 - VIRONE (Carmelo), « Eugène Savitzkaya. Prix Point de mire 1993 », dans *Le Mensuel littéraire et poétique*, n° 212, mai 1993.
 - Entretien dans *Prétexte*, n° 8, Paris, Prétexte éditeur, janvier-mars 1995.
 - Production WIP, RTBF Liège et Image Vidéo, 1984.
 - ANDRÉ (Marie), *Narcisse aux chiens* [film], Latitudes Productions RTBF/CPB/Productions culturelles ARTE, Belgique, Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles (CBA), 1997.
 - ANDRÉ (Marie), *La Folie originelle* [lecture sur CD], Atelier de création sonore Radiophonique, Liège-Bruxelles, 2003-2004. [La pièce est lue par Aniceto Exposito López, Babis Kandilaptis, Nathalie De Corte, Maria Beuken, Selçuk Mutlu, Serge Czapla, Éric Doppagne, Spomenka Dzumhur, Nicoletta Mascilli, Jean-Pierre Dobbels et Emira Dretar. Le livret qui accompagne le CD contient une présentation par Marie André, quatre poèmes de Selçuk Mutlu et des photographies.]
 - COUTURIER (Jean), *Célébration d'un mariage improbable et illimité*, Atelier de création poétique, Paris, France Culture, émission du 16 mars 2003.
 - BURGER (Rodolphe), « Unlimited mariage I » et « Unlimited mariage II », sur le CD *Meteor Show*, Dernière Bande production / Naïve, 2004 [deux chansons dont le texte est tiré de *Célébration d'un mariage improbable et illimité*].
 - VEINSTEIN (Alain), « Entretiens avec Eugène Savitzkaya à propos de *Fou trop poli* », dans *Du jour au lendemain*, Paris, France Culture, émission du jeudi 17 novembre 2005.

3. Critiques

2. Références audio et vidéo

- GÉNICOT (Thierry), « Faillite ou les travaux de Hans Weber Evorian », dramatique radio, Production RTBF, 1979. [Ce texte est édité pour la première fois dans le présent volume.]
- DE HAES (Frans) et VON SIVERS (Alexandre), *Six poètes*, vol. 1-2, Bruxelles, Éditions Décembre, 1980.
- WIDART (Nicole), *Ultima II. Post scriptum à La Disparition de maman*, vidéo de 17 minutes interprétée par Carine Banse, Sandrine Coremans, Eugène Savitzkaya, Raphaëlle Thyse et Carmelo Virone,

3.1. Études et parties d'ouvrage

- ALPHANT (Marianne), « Eugène Savitzkaya, *Mentir* », dans *La Nouvelle Revue française*, n° 300, janvier 1978, p. 117-119.
- ASSELIN (Isabelle), « Le roman fragmenté. L'exemple d'Eugène Savitzkaya », dans LANGLET (Irène) (dir.), *Le Recueil littéraire. Pratique et théorie d'une forme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 153-164.
- BAJOMÉE (Danielle), « Les chambres noires d'Elvis. Pour une lecture d'*Un jeune homme trop gros* d'Eugène Savitzkaya »,

- dans GILLAIN (Nathalie) et PIRET (Pierre) (dir.), *Textyles*, n° 43, *L'écriture au prisme de la photographie*, Bruxelles, Le Cri, 2013, p. 97-107.
- BERGÉ (Geneviève) et NOULLEZ (Lucien), « Eugène Savitzkaya, *Sang de chien* », dans *Indications*, n° 3, 1989.
 - BERGÉ (Geneviève), « *Célébration d'un mariage improbable et illimité* d'Eugène Savitzkaya », dans *Indications*, vol. 59, n° 5, novembre-décembre 2002, p. 59-61.
 - CLAVEL (André), « Galop vertical », dans *Critique*, n° 370, mars 1978.
 - CONNON (Daisy), *Subjects Not-at-home : Forms of the Uncanny in the Contemporary French Novel. Emmanuel Carrère, Marie NDiaye, Eugène Savitzkaya*, Amsterdam / New York, Rodopi, coll. Faux titre, 2010.
 - CORTALEM (Jean-Luc), « *Bufo bufo bufo* d'Eugène Savitzkaya », dans *Europe*, n° 686-687, juin-juillet 1986, p. 207-208.
 - CROWLEY (Patrick), « Transgression and Exploration of the Writing Self in the Novels of Savitzkaya », dans DUFFY (Larry) et TUDOR (Adrian) (éd.), *Les liens interdits. Transgression and French Literature*, The University of Hull Press, 1998, p. 264-280.
 - CROWLEY (Patrick), « Savitzkaya's *Un Jeune homme trop gros*. Elvis in the Looking Glass », dans *Journal of the Institute of Romance Studies*, n° 7, 1999, p. 217-226.
 - DE DECKER (Jacques), « Eugène Savitzkaya », dans *Les Années critiques. Les Septantrionnaux*, Bruxelles, Ercée, 1990, p. 132-133 [reprise d'articles du *Soir* de 1976 à 1978].
 - DELMEZ (Françoise), « Un autre (de même) (Eugène Savitzkaya) », dans *Écritures, revue de littérature contemporaine* (Liège), octobre 1991, n° 1, p. 22-32.
 - DEMOULIN (Laurent), « Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins », dans BAETENS (Jan) et VIART (Dominique) (dir.), *La Revue des Lettres Modernes*, n° 1425-1430, *Écritures contemporaines 2, États du roman contemporain*, Lettres Modernes Minard, Paris/Caen, 1999, p. 41-56.
 - DEMOULIN (Laurent), « Bestiaire et métamorphoses d'Eugène Savitzkaya », dans *Ponts*, n° 2, Milan, Cisalpino, 2002, p. 69-80.
 - DEMOULIN (Laurent), « La beauté cachée du lait. Enfance et boisson chez Eugène Savitzkaya », dans ARON (Paul) (dir.), *Textyles*, n° 23, *Les mots de la faim : les écrivains et la nourriture*, Bruxelles, Le Cri, 2003, p. 69-77, disponible en ligne <<http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles2/demoulin.pdf>>.
 - DEMOULIN (Laurent) et DEMOULIN (Christian), « L'enfant dieu selon Savitzkaya », dans *La Clinique lacanienne*, n° 10, *Les nouveaux rapports à l'enfant*, Érès, 2006, p. 35-51, disponible en ligne <<http://www.cairn.info/revue-lac-clinique-lacanienne-2006-1-p-35.htm>>.
 - DEMOULIN (Laurent), « Écheveau des tropismes. Eugène Savitzkaya et la littérature à Liège dans les années 1980 », dans *Art&Fact*, n° 31, *Les années 1980 à Liège. Art et culture*, 2012, p. 66-81.
 - DEMOULIN (Laurent) et SINDACO (Sarah), « Postface », dans SAVITZKAYA (Eugène), *Sang de chien ; Les morts sentent bon*, op. cit., p. 233-260.
 - DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « La sérénité trompeuse au jour le jour dans *En vie* d'Eugène Savitzkaya », dans *Intercâmbio*, n° 7, Porto, IEFUP, 1996, p. 293-310.
 - DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « Entre allusions et obsessions. Deux exemples de démarche du roman belge face au religieux : *Sans témoins* de Jean Claude Bologne et *En vie* d'Eugène Savitzkaya », dans *Intercâmbio*, n° 8, Porto, IEFUP, 1997, p. 107-117.
 - DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « Les stratégies "puérides" de l'autofiction chez Conrad Detrez et Eugène Savitzkaya : *Ludo* et *La Traversée de l'Afrique* », dans *Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas*, Porto, xx, n° 1, 2003, p. 273-295.
 - DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « *Un jeune homme trop gros* (1978) : Eugène Savitzkaya postmoderne avant sa lettre ? », dans *Études en hommage à Antonio Ferreira de Brito*, Porto, Université de Porto, 2004, disponible en ligne <letras.up.pt/uploads/ficheiros/4369.pdf>.
 - DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « Innocence et cruauté. Approche anthropologique

- de la poétique d'Eugène Savitzkaya », dans *Intercâmbio, Revista eletrônica de Estudos Franceses da UFPA*, n° 2, 2° série, p. 367-382, disponible en ligne <ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8713.pdf>.
- DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « La fiction narrative française contemporaine et la figure tutélaire de Samuel Beckett », dans CARVALHO HOME (Rui) et CARVALHO (Paulo) (dir.), *Plural Beckett Pluriel. Centenary essays / Essais d'un centenaire*, Porto, FLUP-ILC Margarida Losa, 2008, p. 133-140.
 - DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « Habiter l'enfance. Approche de l'habitat dans les premiers récits d'Eugène Savitzkaya », dans *Polissema*, n° 10, 2010, p. 131-141.
 - DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « Guibert, lecteur amoureux et "frère d'écriture" d'Eugène Savitzkaya », dans *@analyses* [revue en ligne], *Dossiers Hervé Guibert*, avril 2012, disponible en ligne <<http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1951>>.
 - DOMINGUES DE ALMEIDA (José), « L'écart autofictionnel dans l'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya : approche synoptique (1976-1992) », dans HAVERCROFT (Barbara) et SHERINGHAM (Michael), *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, n° 4, *Fiction de soi*, 2102, disponible en ligne : <www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/.../617>.
 - ÉDELINE (Francis), « Deux promeneurs en rues obscures », dans *Le Journal des poètes*, n° 3, mars 1976.
 - FEBEL (Gisela), « Écrire l'intensité de la vie ou le roman en excès. L'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya », dans LOPE (Hans-Joachim), NEUSCHÄFER (Anne) et QUAGHEBEUR (Marc) (éd.), *Les Lettres belges au présent. Actes du Congrès des romanistes allemands (Université d'Osnabrück, 1999)*, Peter Lang, 2001, p. 281-297.
 - FRÉDÉRIC (Madeleine), « Narration, description, évocation dans le roman français contemporain », dans GODIN (Jean Cléo) (éd.), *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque ?*, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 2001, p. 179-193.
 - GRIVEL (Charles), « Le jeu pelvien », dans *Rapports*, n° 49, 1979, p. 147-149, réédité dans *Critique*, n° 36, mai 1980, p. 491-497.
 - GRIVEL (Charles), « Le roman sans fiction. Eugène Savitzkaya, *En vie* », dans SCHULZ-BUSCHAUS (Ulrich) et STIERN (Karlheinz) (dir.), *Projekte des Romans nach der Moderne*, coll. Romanistisches Kolloquium, n° 8, München, Fink, 1997, p. 65-87.
 - GUIBERT (Hervé), « Lettre à un frère d'écriture », dans *Minuit*, n° 49, mai 1982, p. 2-5.
 - HERMAN (Astrid), « Foutre poli » et « Petit florilège complémentaire », dans *Indications*, n° 5, novembre-décembre 2005, p. 39-41.
 - IZOARD (Jacques), « Savitzkaya entre la blessure et le squelette », dans *Le Journal des poètes*, n° 10, octobre 1974.
 - IZOARD (Jacques), « L'enragé volubile ou la terrible douceur », dans *Verticales 12*, n° 21-22, 4^e trimestre 1974.
 - IZOARD (Jacques), [compte rendu de *La Traversée de l'Afrique*], dans *Mensuel 25*, n° 33-34-35, septembre-octobre-novembre 1979.
 - IZOARD (Jacques), « Au cœur de nos enfances », dans *Les Nouvelles littéraires*, n° 2838, 27 mai - 2 juin 1982, p. 42.
 - IZOARD (Jacques), « Le nouveau roman de Savitzkaya, *Sang de chien* : un voyage exemplaire », dans *La Wallonie*, vendredi 7 avril 1989.
 - IZOARD (Jacques), « Savitzkaya en mouvement », dans *Indications*, n° 5, novembre-décembre 2005, p. 32-35.
 - JOIRET (Michel), « *L'Empire* » et « *Mongolie, plaine sale* » [notices], dans FRICKX (Robert) et TROUSSON (Raymond) (dir.), *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres*, tome 2, *La Poésie*, Gembloux, Duculot, 1988, p. 174.
 - LEGROS (Jean-Claude), « *L'Empire*. Eugène Savitzkaya à l'Atelier de l'Agneau », dans *Le Journal des poètes*, n° 3, 1976.
 - LINDON (Mathieu), « Préface », dans SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure*, op. cit., p. 5-9.

- LINDON (Mathieu), « Avant-propos », dans SAVITZKAYA (Eugène), *Propre à rien*, *op. cit.*, p. 5-7.
- OUELLET (Pierre), « La prosopopée exaltée, la célébration de la parole chez Eugène Savitzkaya », dans VIART (Dominique) (éd.), *Marge du Dialogue. Revue des sciences humaines*, n° 273, Lille, 2004, p. 65-81.
- OUTERS (Jean-Luc), « Quatre romanciers des années quatre-vingt », dans *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*, études rassemblées par Renée Linkhorn. New York / Washington / Baltimore / San Francisco / Bern / Frankfurt / Berlin / Vienna, Paris, Peter Lang, coll. Belgian Francophone Library, n° 4, 1995, p. 377-384.
- PARENT (Sabrina), « La déconstruction romanesque dans *Marin mon cœur* d'Eugène Savitzkaya », dans ANOLL (Lidia) et SEGARRA (Marta), *Voix de la francophonie*, Barcelone, Presses universitaires de Barcelone, 1999, p. 91-101.
- PARENT (Sabrina), « *Marin mon cœur* et *En vie* d'Eugène Savitzkaya : de l'insignifiant à l'événement », dans PARENT (Sabrina), *Poétique de l'événement. Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Reda*, Paris, Garnier, 2011, p. 217-243.
- QUINSAT (Gilles), « Eugène Savitzkaya, *La Traversée de l'Afrique* », dans *La Nouvelle Revue française*, n° 326, 1^{er} mars 1980, p. 115-117.
- QUINSAT (Gilles), « Eugène Savitzkaya, *La Disparition de maman* », dans *La Nouvelle Revue française*, n° 356, septembre 1982, p. 131-133.
- RICHARD (Jean-Pierre), « Présentation d'un chaos, Eugène Savitzkaya », dans *Littératures*, n° 92, décembre 1993, p. 3-15.
- RICHARD (Jean-Pierre), « Présentation d'un chaos, Eugène Savitzkaya », dans *Le Montage littéraire*, Paris, Larousse, 1993.
- RICHARD (Jean-Pierre), « Chaos et C^{ic} », dans *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996, p. 93-115.
- ROEGIERS (Patrick), « Savitzkaya, Eugène », dans *Le Mal du pays. Autobiographie de la Belgique*, Paris, Seuil, coll. Points, p. 392-395.
- RUFAT (Hélène), « Sur les chemins enchantés de Savitzkaya », dans ANOLL (Lidia) et SEGARRA (Marta), dans *Voix de la francophonie*, Barcelone, Presses universitaires de Barcelone, 1999, p. 113-120.
- SCEPI (Henri), « Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine », dans *Critique*, n° 49, 1993, p. 140-166.
- SCEPI (Henri), « Eugène Savitzkaya, une poétique du continu », dans *Critique*, n° 51, 1995, p. 399-416.
- SCEPI (Henri), « Eugène Savitzkaya, la mesure du poème », dans *Nouveau Recueil*, n° 56, septembre-novembre 2000, p. 151-158.
- SIBONA (Bruno), « Eugène, en cette fin de millénaire », dans FRÉMIOT (Anne) (dir.), « *Fin de siècle ?* », Nottingham, England, Department of French, University of Nottingham, 1998, p. 75-85.
- SINDACO (Sarah) avec DEMOULIN (Laurent), « Postface », dans SAVITZKAYA (Eugène), *Sang de chien ; Les morts sentent bon*, *op. cit.*, p. 233-260.
- STREEL (Patrick), *Dossier L. Savitzkaya*, Service du livre luxembourgeois, 1988.
- VANDERMEULEN (Marie-Thérèse), « Eugène Savitzkaya, *Fou civil* », dans *Indications*, vol. 57, n° 1, 2000, p. 51-53.
- VANDERMEULEN (Marie-Thérèse), « Eugène Savitzkaya, *Exquise Louise* », dans *Indications*, vol. 60, n° 3, 2003, p. 51-53.
- VIART (Dominique), VERCIER (Bruno), « Le roman fantaisiste », dans *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, deuxième édition augmentée, Paris, Bords, 2008, p. 394-395.
- VIRONE (Carmelo), « Lecture », dans SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale ; L'Empire ; Rue obscure*, *op. cit.*, p. 163-189.

3.2. Articles de presse

- ALDEN (Jeremy), « Wear and Tears », dans *Times Literary Supplement*, n° 4827, 6 octobre 1995, p. 27.
- ARNAUT (Daniel), « Dedans dehors », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 110, 15 novembre 1999-15 janvier 2000, p. 59.

- ARNAUT (Daniel), « Le festin originel », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 123, 15 mai-15 septembre 2002, p. 65.
- ARNAUT (Daniel), « Louise arrive », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 128, 15 mai-30 septembre 2003, p. 75.
- AUTRAND (Dominique), « Dans la forêt sombre et luxuriante », dans *La Quinzaine littéraire*, n° 372, 1^{er} juin 1982, p. 7-8.
- BADIR (Sémir), « Cœur de père », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 78, 15 mai-15 septembre 1993, p. 8-9.
- BAUDE (Jeannine), « Sang de chien par Eugène Savitzkaya », dans *Sud*, n° 87-88, 1990, p. 218-220.
- BELLOUR (Raymond), « Avez-vous lu Eugène Savitzkaya ? », dans *Le Magazine littéraire*, n° 266, juin 1989, p. 65.
- BERGEN (Véronique), « Savitzkaya ou l'écriture de toutes les naissances », dans *Le Mensuel littéraire et poétique*, n° 230, avril 1995, p. 10.
- BISHOP (Michaël), « Eugène Savitzkaya, *Les Couleurs de boucherie* », dans *French Review* (Baltimore), vol. 56, n° 3, février 1983, p. 515-516.
- BONNEFOY (Claude), « Un jeune homme trop gros d'Eugène Savitzkaya », dans *Les Nouvelles littéraires*, n° 2654, 28 septembre 1978, p. 23.
- BOSQUET (Alain) [au sujet des *Lieux de la douleur*], dans *Combat*, août 1973 [il s'agit du premier article écrit sur Eugène Savitzkaya].
- BOSQUET (Alain), « Qui parle ? », dans *Le Monde des livres*, 20 mai 1977.
- BRASSARD (M.), « Eugène Savitzkaya lauréat du prix Canada-Communauté française de Belgique », dans *Rencontre*, n° 5-6, 2-3 mai 1987.
- CECATTY (de) (René), « Eugène Savitzkaya. De la nausée au plaisir », dans *Le Monde des livres*, 7 avril 1989, p. XIV.
- CECATTY (de) (René), « Sagesse de l'intimité », dans *Le Monde des livres*, 3 mars 1995, p. IV.
- CHEVILLARD (Éric), « Frères d'écriture », dans *Le Monde des livres*, 26 avril 2013, p. 8.
- CLAVEL (André), « Les bricoles de la vie », dans *L'Express*, 16 mars 1995, p. 64.
- COTTON (Ghislain), « Les travaux et les jours », dans *Le Vif / L'Express*, 24 mars 1995, p. 103.
- CURRERI (Luciano), « *Pinocchio le bruissant* de Savitzkaya et Varasso », site Culture de l'Université de Liège, septembre 2011, <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_617819/pinocchio-le-bruissant-de-p-varasso-et-e-savitzkaya>.
- DE DECKER (Jacques), « La poésie ou le rappel à l'homme », dans *Le Soir*, 1^{er} septembre 1996.
- DEFLORENNE (Xavier), « Clefs barbares », dans *Java*, n° 18-19, printemps 1999, p. 22-27.
- DELAUNOIS (Alain), « Jérôme Bosch, Eugène Savitzkaya », dans *La Cité*, 22 décembre 1994, p. 49.
- DELAUNOIS (Alain), « Marin va de bon cœur », dans *La Cité*, 28 avril 1994, p. 5.
- DELHASSE (Guy), « Côté cour, côté jardin, il y a toujours des mots », dans *La Wallonie*, 4 juillet 1986, p. 4-7.
- DELHASSE (Guy), « Eugène Savitzkaya dans la cour des grands ! », dans *La Wallonie*, 26 avril 1997, p. 7.
- DEMOULIN (Laurent), « L'enfant a cinquante ans », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 140, janvier 2006, p. 77.
- DEMOULIN (Laurent), « Enfin ! », site Culture de l'Université de Liège, novembre 2010 <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_285811/enfin?section=cdu_5042>.
- DERIVIÈRE (Philippe), « Un nouvel art d'habiter le monde », dans *Lire*, octobre 1999, disponible en ligne <<http://www.lire.fr/portrait.asp?idC=33904&idR=201&idTC=5&idG=>>>.
- DETREZ (Conrad), « *Mentir* », dans *La Relève*, 4 mars 1977, p. 9-10.
- DETREZ (Conrad), « Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros* », dans *Le Magazine littéraire*, n° 141, octobre 1978, p. 50.
- DIEMONT (Deborah), « *Rules of Solitude*. Poetry by Eugène Savitzkaya », dans *New Pages Book Review*, disponible en ligne <<http://www.newpages.com/bookreviews/archive/reviews/rulesofsolitude.htm>>.
- DI MANNO (Yves), « Un cube blanc », dans *Java*, n° 18-19, printemps 1999, p. 28-30.

- FANO (Daniel), « Les mille premiers jours d'un père », dans *Le Ligueur*, n° 3, juillet-août 1992.
- FAYARD (Guillaume), « Eugène Savitzkaya, *Fou trop poli*. En nous il vibre », dans *Peau neuve.net* disponible en ligne <http://www.peauneuve.net/article.php3?id_article=104>.
- FRANCLIN (Catherine), « Eugène Savitzkaya. *Mentir* », dans *Art Press*, mai 1977.
- GABARD-PERRET (Jean-Pierre), « Eugène Savitzkaya. *La Disparition de maman* », dans *Esprit*, n° 6, juin 1982, p. 231-232.
- GAUDEMAR (de) (Antoine), « L'état de ma chair », dans *Libération*, 20 avril 1989, p. 29.
- GAUDEMAR (de) (Antoine), « Le séisme Savitzkaya », dans *Libération*, 21 février 1992, p. 23.
- GAUDEMAR (de) (Antoine), « Savitzkaya du sol au plafond », dans *Libération*, 9 février 1995.
- GUICHARD (Thierry), « Le fou terrestre », dans *Le Matricule des Anges*, octobre 2005, n° 67, p. 14-17.
- GUICHARD (Thierry), « Le charcutier mythologue », dans *Le Matricule des Anges*, octobre 2005, n° 67, p. 18-19.
- GUICHARD (Thierry), « Notes autour des livres d'Eugène Savitzkaya pour préparer le dossier du numéro 67 », dans *Le Matricule des anges*, octobre 2005, disponible en ligne <http://www.lmda.net/din2/n_aut.php?Ad=762>.
- GUISET (Liliane), « Loin du show-biz... L'écrivain belge : passeport obligatoire ? », dans *C4*, mars 1994, p. 10.
- HARANG (Jean-Baptiste), « Jérôme et Eugène », dans *Libération*, 15 décembre 1994, p. 14.
- HAUBRUGE (Pascale), « Mots et images, deux écritures se rencontrent », dans *Le Soir*, 6-7 mars 1993.
- HORGUELIN (Thierry), « Trois portraits d'écrivains [Cliff, Moreau, Savitzkaya] », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 98, 15 mai-15 septembre 1997, p. 16-17.
- HUBIN (Christian), « Le temps de l'agneau », dans *Marginales*, n° 169, janvier-février 1976, p. 50-53.
- IGBOEMKA (Adeze), « Le père silencieux, la métaphore paternelle chez Eugène Savitzkaya », dans *Neophilologus*, vol. 85, n° 4, octobre 2001, p. 519-527.
- IZOARD (Jacques), « Le nouveau roman de Savitzkaya, *Sang de chien* : un voyage exemplaire », dans *La Wallonie*, 7 avril 1989.
- IZOARD (Jacques), [Compte rendu de *La Traversée de l'Afrique*], *Mensuel* 25, n° 33-34-35, septembre-octobre-novembre 1979.
- LA FÈRE (Anne-Marie), « Décembre, janvier, février, trois fois un livre d'Eugène Savitzkaya. Plus un prix de l'Académie ! », dans *Notre Temps*, n° 75, 1^{er} avril 1976.
- LA GENARDIÈRE (de) (Philippe), « L'invitation à jouer », dans *La Quinzaine littéraire*, n° 416, 1^{er} mai 1984, p. 8.
- LAPOUGE (Gilles), « Biographie d'un mythe », dans *La Quinzaine littéraire*, n° 289, 1^{er} novembre 1978, p. 6 ;
- LAÏ (Tamara), « Eugène Savitzkaya. Guest Solenoïdes, 2002-2004 », disponible en ligne <http://www.imal.org/tamara_lai/SOLENOIDES/guest-solens.htm>.
- LAUDE (André), « Elvis, c'est moi », dans *Le Monde des livres*, 6 octobre 1978, p. 23.
- LAUDE (André), « Eugène Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros* », dans *Le Monde*, octobre 1978, disponible en ligne <http://www.leseditionsdeminuit.fr/titres/2003/homme_gros.htm>.
- LAURENTINE (Renée), « Eugène Savitzkaya, *Célébration d'un mariage improbable et illimité*, disponible en ligne <http://ecritsvains.com/critique/lire_en_fete2003/lire_en_fete6.html>.
- LEMAIRE (Gérard-Georges), « Eugène Savitzkaya », dans *Le Magazine littéraire*, n° 140, septembre 1978.
- LINDON (Mathieu), « La perversité, si simple et si douce », dans *Minuit*, n° 49, mai 1982, p. 12-15.
- LINKHORN (Renée), « Eugène Savitzkaya, *Célébration d'un mariage improbable et illimité* », dans *French Review*, vol. 77, n° 1, octobre 2003, p. 207-209.
- LORET (Éric), « Fragments d'un désir amoureux », dans *Libération*, 17 avril 2013.
- LOUIS (Quentin), « Une fête hors-format », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 149,

- 1^{er} décembre 2007-31 janvier 2008, p. 82-83.
- MAGGIORI (Robert), « Inaccessible comme un grand moulin », dans *Libération*, 2 août 1993, p. 28-29.
 - MAESTRI (Vannina), « L'origine », dans *Java*, n° 18-19, printemps 1999, p. 13.
 - MARY (François), « Eugène Savitzkaya, Sang de chien », dans *La Nouvelle Revue française*, n° 438-439, juillet-août 1989, p. 196-197.
 - MASSON (Isabelle), « Cinq bonnes raisons de visiter l'exposition *Propagation Propagule* », dans *Victoire*, 1^{er} mars 2008.
 - MAURY (Pierre), « Savitzkaya à la folie », dans *La Cité*, 18 avril 1991.
 - MAURY (Pierre), « Une enfance babillée », dans *Le Soir*, 1^{er} avril 1992.
 - MAURY (Pierre), « Liège et ses écrivains, ville plus littéraire qu'une autre ? », dans *Le Soir*, 6-7 mars 1993.
 - MAURY (Pierre), « Chaque jour est une naissance », dans *Le Soir*, 1^{er} février 1995.
 - MILLOIS (Jean-Christophe), « Eugène Savitzkaya. L'écriture en vie », dans *Prétexte*, n° 8, disponible en ligne : <retexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/critique/articles_fr/articles/sacitzkaya_l-ecriture-en-vie.htm>.
 - MONIQUET (Pierre), « *Les Couleurs de boucherie* d'Eugène Savitzkaya », dans *La Vie wallonne*, n° 55, 1981, p. 97-98.
 - NICOLINO (Sylvain), « *Marin mon cœur* d'Eugène Savitzkaya », dans *La Femelle du requin*, n° 14, été 2000, disponible en ligne : <http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/nicolino/marinmoncoeur/marinmoncoeur.htm>.
 - NURIDSANY (Michel), « Eugène Savitzkaya, un ange blessé », dans *Le Figaro*, 19 octobre 1979.
 - NURIDSANY (Michel), « Merveilleux Savitzkaya », dans *Le Figaro*, 6 avril 1984, p. 25.
 - NURIDSANY (Michel), « Les métamorphoses de Savitzkaya », dans *Le Carnet et les Instants*, 15 mars-15 mai 1992, p. 42.
 - PÉTILLON (Monique), « Les monstres de Savitzkaya », dans *Le Monde des livres*, 22 février 1991, p. 19.
 - PÉTILLON (Monique), « Rêve autour de Bosch », dans *Le Monde*, 9 décembre 1994.
 - PÉTILLON (Monique), « Métamorphoses animales à la Jérôme Bosch », dans *Le Monde des livres*, 20 décembre 1996.
 - PHANAL (Isabelle), « Une écriture à géométrie variable », dans *Java*, n° 18-19, printemps 1999, p. 14-18.
 - PINEAUD (Didier), « Les sens du vent », dans *Lettres françaises*, n° 10, juin 1991, p. 12.
 - PINHAS (Luc), « Un corps à corps avec le texte », dans *La Quinzaine littéraire*, n° 337, 1^{er} décembre 1980, p. 8.
 - PONCET (Dominique), « *Un jeune homme trop gros* d'Eugène Savitzkaya », dans *Actuels*, n° 9-10, automne-hiver 1979, p. 132-135.
 - QUINTANE (Nathalie), « *Fou trop poli* d'Eugène Savitzkaya », disponible en ligne <http://www.sitaudis.com/Parutions/fou-trop-poli-d-eugene-savitzkaya.php>.
 - RIVIÈRE (François), « La Belgique côté jardin », dans *Nouvelles littéraires*, n° 2654, 28 septembre 1978, p. 4.
 - ROBERT (Laurent), « Des catastrophes », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 124, 15 septembre-15 novembre 2002, p. 83.
 - ROUX (Laurent), « Êtres, chairs, sang. Parcours de l'œuvre d'Eugène Savitzkaya », dans *La Femelle du requin*, n° 14, été 2000, disponible en ligne : http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/roux/etrescherssang/etrescherssang.htm.
 - ROSSIGNOL (Cathy), « L'en vie », dans *La Femelle du requin*, n° 14, été 2000, disponible en ligne <http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/rossignol/lenvie/lenvie.htm>.
 - SCHOENAERTS (A.-M.), « Eugène Savitzkaya, jeune auteur liégeois », dans *Les Chiroux*, octobre 1982.
 - SIVAN (Jacques), « Savitzkaya à toute vitesse », dans *Java*, n° 18-19, printemps 1999, p. 31-36.
 - SOJCHER (Jacques), « La contagion poétique », dans *Les Nouvelles littéraires*, n° 2557, 4-11 novembre 1976.
 - TAYLOR (John), « Savitzkaya's Quest for "Life" », dans *Symposium*, n° 58, 2004, p. 237-247.
 - VANDORMAEL (Thomas), « Dans le fond du vers : portrait d'Eugène Savitzkaya », site Culture de l'Université de Liège,

- septembre 2011 <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_617822/dans-le-fond-du-vers-portrait-d-eugene-savitzkaya>.
- VANDORMAEL (Thomas), « *Mentir. Une énonciation de l'absence* », site Culture de l'Université de Liège, septembre 2011, <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_617824/mentir-une-enonciation-de-l-absence>.
 - VANDORMAEL (Thomas), « *Savitzkaya : Propre à rien* », site Culture de l'Université de Liège, septembre 2011 <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_618015/savitzkaya-propre-a-rien>.
 - VERDUSSEN (Monique), « À qui le Point de mire ? », dans *La Libre Belgique*, 15 janvier 1993.
 - VERDUSSEN (Monique), « Le Point de mire attribué à Eugène Savitzkaya ? », dans *La Libre Belgique*, 2 avril 1993.
 - VIRONE (Carmelo), « *Marin l'enchanté* », dans *La Wallonie*, 7 avril 1992.
 - VIRONE (Carmelo), « *Savitzkaya en Point de mire* », dans *La Wallonie*, 2 avril 1993.
 - VIRONE (Carmelo), « *Questions de dialogue* », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 83, 15 mai-15 septembre 1994, p. 8-9.
 - VIRONE (Carmelo), « *L'univers dans une casserole* », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 87, 15 mars-15 mai 1995, p. 50.
 - VIRONE (Carmelo), « *Qui te mangera ?* », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 96, 15 janvier-15 mars 1997, p. 54-55.
 - WYNANTS (Jean-Marie), « *L'insaisissable trait d'Eugène Savitzkaya* », dans *Le Soir*, jeudi 20 mars 2008.

3.3. Références Internet sans auteur

- « *Eugène Savitzkaya* », dans *Cent auteurs à l'écran. Zoom sur les écrivains belges de langues française*, disponible en ligne <http://www.lamediatheque.be/CENTAUTEURS/html/savitzkaya_eug_ne_.htm>.
- « *Les lauréats 2004, Eugène Savitzkaya* », dans *Les Découvreurs de poésie de la ville de Boulogne-sur-Mer*, 2004, disponible en ligne <http://www.ville-boulogne-sur-mer.fr/prix-decouvreurs/pages/documents_archives/laureats/eugene_savitzkaya/presentation.php?laureats=1>.
- « *Présentation d'Eugène Savitzkaya* », dans *Radio France Culture*, mars 2003, disponible en ligne <http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/acr/fichereport.php?report_id=40010042>.
- « *Transquiquenal, Est, Eugène Savitzkaya* », dans *Compagnie Transquiquennal*, disponible en ligne <http://www.transquiquennal.be/article.php3?id_article=26>.

3.4. Thèses et mémoires

- ARDUS (Fabienne), *Eugène Savitzkaya, Les morts sentent bon, la nouvelle écriture, paysage intérieur et transitivité*, thèse de littérature belge, Université de Southwestern [Louisiane], 1994.
- ASSELIN (Isabelle), *La Narration comme entreprise mémorielle chez Eugène Savitzkaya*, thèse de littérature francophone, Université Laval, 2002.
- CROWLEY (Patrick), *Hybrid Identities. Genre and Autobiographical Subject in the Works of Eugène Savitzkaya and Pierre Michon*, thèse de littérature française, Université de Londres, 2001.
- DOMINGUES DE ALMEIDA (José), *Beau désordre. Approche de l'écriture en vie dans l'œuvre « romanesque » d'Eugène Savitzkaya*, dissertação de mestrado [mémoire en littératures romanes modernes et contemporaines], Université de Porto, 1998.
- DOMINGUES DE ALMEIDA (José), *Auteurs inavoués, Belges inavouables. Fiction, autofiction et fiction de la Belgique dans l'œuvre romanesque de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte. Une triple mitoyenneté*, dissertação de doutoramento, [thèse de doctorat], Université de Porto, 2004.
- LECHAT (Évelyne), *Une voix entre prose et poésie. Analyse de l'écriture dans l'œuvre d'Eugène Savitzkaya*, mémoire de licence, Université de Liège, 1999.
- PARENT (Sabrina), *Approches stylistiques de Marin mon cœur d'Eugène Savitzkaya. Contribution à une étude des genres*, mémoire de licence, Université libre de Bruxelles, 1997.
- PEZZA (Franck), *Le Gâteau de Papouasie. Analyse thématique et anthropologique de*



l'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya, mémoire de licence, Université de Liège, 1987.

- VANDORMAEL (Thomas), *Métamorphose d'un sujet. Étude de la problématique de l'énonciation dans l'œuvre d'Eugène Savitzkaya*, mémoire de master, Université de Liège, 2010.
- VIRONE (Carmelo), *De Savitzkaya*, mémoire de Licence, Université de Liège, 1980.

3.5. Divers

- DEMOULIN (Laurent), « Célébration d'un divorce imprononçable et illimité », dans *Copies collées. Anthologie de parodies et de pastiches*, Bruxelles, Labor, coll. Espace nord, n° 200, 2004, p. 151-152 [parodie-pastiche de *Célébration d'un mariage improbable et illimité*].







La chronique des Archives et Musée de la Littérature Le Fonds Georgette Leblanc

Jeune sœur de Maurice Leblanc, le créateur d'Arsène Lupin, la cantatrice française Georgette Leblanc (1875-1941) s'est notamment produite au Théâtre Royal de la Monnaie où sa Carmen blonde eut un indéniable retentissement. C'est en 1895 qu'au cours d'une soirée chez Edmond Picard, elle rencontre Maurice Maeterlinck, le poète et dramaturge déjà célèbre des *Serres chaudes*, de *La Princesse Maleine* et de *Pelléas et Mélisande*. Le coup de foudre est réciproque. Elle sera sa compagne jusqu'en 1918, date à laquelle Maeterlinck lui préfère la jeune Renée Dahon, qu'il épouse un an plus tard.

Après cette séparation, elle part aux États-Unis. Elle reviendra, ensuite, en Normandie, le pays de son enfance, pour y achever sa vie. C'est là, dans le vieux phare de Tancarville où elle avait résidé avec ses amies Margaret Anderson¹ et Monique Serrure, que divers documents lui appartenant ont été retrouvés : manuscrits, carnets, notes, lettres, dessins, revues de presse, photos, programmes, etc... La plupart datent de l'époque de son séjour américain : elle venait de rompre avec Maeterlinck et s'efforçait de se reconstruire en écrivant ses *Mémoires* relatant leur vie commune².

1 Margaret Anderson était l'éditrice de la revue littéraire *The Little Review*.

2 LEBLANC (Georgette), *Souvenirs 1895-1918*, Paris, Grasset, 1931.

Ces archives présentent un intérêt multiple. Elles contiennent bien sûr un certain nombre d'informations et d'anecdotes sur Maurice Maeterlinck qui pourraient en justifier l'intérêt à elles seules. Mais elles offrent également, et l'on pourrait dire surtout, l'opportunité de mieux connaître la personnalité de celle qui fut pendant vingt-quatre années la compagne, l'inspiratrice, voire l'égérie de l'écrivain. Qui était cette femme profondément aimée, dont les longues discussions ont incontestablement nourri des œuvres telles que *Le Trésor des humbles*, ou *Aglavaine et Sélysette* ? Peut-on mieux comprendre un auteur en s'intéressant à la femme qu'il a aimée ? Autant de questions soulevées par cet ensemble à la fois historiquement précieux et émouvant.

Des carnets intimes : « beaucoup de vies marchent à petits pas, la mienne marche à longues enjambées »

Parmi les pièces les plus riches du Fonds, une dizaine de carnets de notes contenant des brouillons de lettres, des fragments de manuscrits, des pages de journal intime et des réflexions éparpillées [MLT 520-534]. Ce sont des outils extraordinaires pour faire revivre la personnalité de Georgette Leblanc. Par leur contenu intrinsèque, mais aussi par le fait que récits et réflexions s'y déclinent au jour le jour. Irrépressiblement, la consultation des carnets crée un sentiment d'intimité avec leur



auteur. On pénètre dans sa vie privée, dans ses pensées, peut-être secrètes.

L'écriture est enlevée, nerveuse, fougueuse sur une page, plus calme et posée sur la suivante. Les ratures plus ou moins franches, les hésitations, les doutes, les répétitions, les passages plusieurs fois réécrits semblent traduire immédiatement l'affect. L'humeur du moment transparait, mais aussi la pensée en train de se former, un peu comme dans une relation en face à face. En outre, redondances et hésitations suggèrent une part de non-dit et d'inconnu. De sorte que le tableau esquissé semble plus proche de la vérité qu'un texte parfaitement rédigé et poli.

Même si, vraisemblablement, les carnets n'ont pas été rédigés pour être lus par un tiers, il semble, lorsqu'on les feuillette, que Georgette Leblanc agissait comme si elle savait que quelqu'un pourrait se pencher un jour sur ses archives. L'attestent des pages arrachées ou certains passages raturés de telle manière qu'ils soient définitivement illisibles... Sur la page de garde d'un des carnets, on trouve ainsi la curieuse mention autographe « Notes de Georgette Leblanc (en conversation) » [MLT 534/1]. Ainsi, il se peut que, même dans les carnets, la vie soit inséparable de sa mise en scène...

Dans ses carnets, Georgette Leblanc s'attache, notamment, à dégager les raisons qui ont mené son couple à la rupture. Profondément sincère avec elle-même, elle analyse sans relâche ce qui s'est passé. Déterminée à tenir tête au chagrin, il lui faut comprendre les raisons de l'échec de la grande histoire d'amour de sa vie pour se reconstruire et trouver la force de reprendre sa voie.

Elle réalise, par exemple, que son amour et son respect pour le travail et l'œuvre de Maeterlinck, l'ont souvent conduite à s'effacer, sans même qu'il le lui demande : « Par une étrange ténacité de caractère qui ne peut plus et ne veut plus s'exprimer pour laisser toute la place à ce qu'elle admire, je m'étais effacée. » [MLT 534/2] S'imposer face au talent du poète était difficile, tant il lui semblait qu'il écrirait toujours mieux qu'elle : « Mon cher Maurice, pourquoi donc, veux-tu que j'écrive. Tu me diras toujours mieux et plus exactement que moi-même !... et qu'importe que cela viennent de toi ou

de moi... pourvu que la beauté naisse !... » [MLT 520] Pour ne pas l'importuner, elle avait pris l'habitude de résoudre les problèmes à ses dépens à elle : « Je constate que lorsque nous souffrons dans une séparation, moi je suis enchaînée par un contrat alors que lui n'est retenu par rien que ses habitudes puisqu'il pourrait aussi bien, avec un peu d'effort, travailler ailleurs. Ces quelques mots nets qui tranchent ou plutôt qui exposent le problème de façon à nécessiter une solution, je les retrouve dans mes papiers. Ils n'ont jamais été envoyés à lui. Cette abstention prouvait de quelle façon je solutionnais le problème à mes dépens, et pour être plus sûre de ne point l'importuner, je ne lui soumettais même pas. Exemple frappant du mélange le plus désastreux de mon caractère : lâcheté et générosité. » [MLT 523]

Pourtant, elle avait toujours été femme libre et insoumise. Dès son tout jeune âge, par exemple, elle s'était enfuie de la maison paternelle à Rouen pour monter à Paris et rencontrer Sarah Bernhardt, qu'elle admirait. De même, après la rupture avec Maeterlinck, elle refuse de se laisser enfermer dans le rôle de victime : « Et puis j'ai fait de moi trop longtemps la moitié d'un autre. J'ai su, au moment de la séparation, qu'une vie de femme-artiste, brisée au milieu, ne se raccommode pas facilement aux yeux du monde. Je savais qu'une vie de femme brisée en deux ne se raccommode pas aux yeux du public. Il préfère la victime, et en rejetant ce rôle stupide, j'ai su qu'il faudrait être mille fois supérieure que je n'étais dans la première partie, pour paraître à peu près la même dans la deuxième partie et à travers les drames. » [brouillon d'une lettre à Gabriele d'Annunzio – MLT 518]

Tout au long des carnets, c'est l'impression d'une grande force intérieure qui s'impose au lecteur, accompagnée d'une incontestable soif de vivre : « Beaucoup de vies marchent à petits pas, la mienne marche à longues enjambées », écrit-elle [MLT 529]. S'y traduit également la difficulté, pour une femme de l'époque, de s'affirmer, d'être soi : « Ma vie n'a jamais été aussi proche de moi. Elle est toute en gestation. Devant moi, de l'espace pour créer, pour être, pour exister, de n'importe quelle façon. La vie me demande

d'être. On m'a toujours demandé le contraire. Le destin m'a toujours mise dans une armoire et toutes les fois que j'ai fait quelque chose, j'ai dû d'abord défoncer l'armoire à coups de poings. Mais en même temps – à cause de tout cela peut-être une souffrance monte en moi ! La vérité c'est que les femmes vivent surtout dans les armoires ! Armoire constituée par l'amant. Armoire constituée par les enfants ou par le foyer ou même seulement par la famille ! » [MLT 530].

Et toujours, dans l'introspection, le refus du mensonge fait à soi-même : « Encore une fois mon esprit se cogne. À quoi ? Cette prison de l'esprit qui se cogne. Je me cogne à quoi ? À la pire des forces, une force pas vraie. Une chose soufflée qu'une épingle peut crever. Mais qu'aucune action, rien, rien ne peut entamer moralement. Une surface lisse où rien n'accroche. Vanité, vanité, la face même de la vanité. » [MLT 529]

Une autre partie des carnets relève du journal intime. Georgette Leblanc y relate, par exemple, son combat avec les représentants du *Sunday American*, un périodique appartenant à William Randolph Hearst (le magnat de la presse dont on a dit qu'Orson Welles s'inspirait dans le film *Citizen Kane*), duquel elle obtint un contrat pour la publication de ses souvenirs. Elle s'oppose farouchement aux modifications introduites dans son récit pour lui donner un caractère sensationnel et scandaleux : « Monsieur Green invente ça et là quelques lignes qui, à mon avis, sont inutiles – ex : une anecdote sur Anatole France etc... ou 4 pages pour expliquer que nous ne sommes pas mariés alors que cela est dit (et j'admets si l'on veut une phrase de plus pour insister) mais 4 pages ! qui sont complètement en dehors de mes idées et du caractère du livre. » [MLT 499/131]

Elle raconte également son arrivée à New York : la découverte de la ville, les problèmes de logement (un hôtel trop cher, un autre infesté de punaises), la décoration des appartements, les préoccupations relatives aux toilettes, les projets de concerts ou de récitals, les difficultés financières et aussi les sorties, les soirées, les fous-rires avec ses amis (Monique Serrure, Allen Tanner, l'éditrice Margaret Anderson, le pianiste Georges Antheil...).

Des mises en scènes de pièces de Maeterlinck : L'Oiseau bleu et Pelléas et Mélisande

Outre les carnets, d'autres documents plus anciens sont également fort intéressants. C'est le cas, par exemple, des quelques archives relatives à *L'Oiseau bleu* [MLT 509]. Elles évoquent la reprise à Paris, au Théâtre Réjane, de la mise en scène de Konstantin Stanislavsky, présentée pour la première fois à Moscou le 30 septembre 1908. Leopold Soulerjitsky avait été délégué à Paris par Stanislavsky pour travailler de concert avec Georgette Leblanc à cette reprise dont la première a vraisemblablement eu lieu le 2 mars 1911. Subsistent des projets de distribution et de costumes pour différentes scènes ; un tableau reprenant les noms des enfants-acteurs ; une lettre de Soulerjitsky à Georgette Leblanc à propos de la préparation de la mise en scène.

Au temps de sa liaison avec Maeterlinck, Georgette Leblanc avait également réalisé en 1910 la mise en scène d'une représentation privée unique de *Pelléas et Mélisande* dans le décor naturel de l'Abbaye de Saint-Wandrille, la résidence d'été du couple entre 1907 et la guerre. Un certain nombre de photos en témoignent [MLT 541]. Dans une longue lettre à son frère, elle rend compte de la représentation par le menu [MLT 499/137]. Les difficultés s'accumulèrent en effet : objets égarés, colis en retard, artistes malades... Elle raconte aussi qu'au moment de la représentation, une pluie d'orage ajouta une dimension épique au spectacle.

Des manuscrits, des articles et des dessins

Divers manuscrits permettent également de retracer l'évolution des écrits de Georgette Leblanc, notamment ses mémoires : *Souvenirs*³ et *La Machine à courage*⁴. Le tapuscrit d'une version primitive des *Souvenirs* intitulé *Histoire de ma vie* [MLT 536], contient ainsi plusieurs épisodes supprimés dans la version publiée. Épinglons également un poème d'amour dédié au couple Claire et Yvan Goll, calligraphié à l'encre de

3 *Ibidem*.

4 LEBLANC (Georgette), *La Machine à courage : souvenirs*, Paris, J. B. Janin, coll. Le Temps retrouvé, 1947.

Chine dans un élégant carnet noir [MLT 510] ainsi qu'un projet de pièce de théâtre inédite, *L'Halluciné* [MLT 513-517].

À son arrivée aux États-Unis, Georgette Leblanc a collaboré également à plusieurs journaux américains par des chroniques, souvent illustrées de ses propres dessins et caricatures⁵, qui traduisent, notamment, le regard distancé d'une Française sur le pays [MLT 500/1/1-10]. Dans un étonnant récit du voyage en voiture de six Américaines à travers l'Allemagne, en 1933, elle touche, par ailleurs, à l'Histoire : dénonçant l'antisémitisme qui sévit Outre-Rhin, elle parle des obsessions du régime (discipline, ordre et prudence) tout en racontant sa rencontre avec beaucoup d'Allemands pleins de bonté et de gentillesse ; elle dresse un portrait saisissant d'Hitler, un personnage à la fois colérique, hystérique, brutal et capable d'une grande maîtrise de soi... [MLT 500/1/012/1-2]

Photos et revue de presse

Une centaine de photos de Georgette Leblanc et/ou de Maurice Maeterlinck [MLT 541] méritent le détour, comme les deux lourds *press-books* relatant ses tournées et ses succès aux États-Unis [MLT 497-498].

De d'Annunzio à Marcel L'Herbier

Hormis Maeterlinck, plusieurs figures d'artistes se dessinent à travers le Fonds. Il en va ainsi de la correspondance entre Georgette Leblanc et le poète italien Gabriele d'Annunzio, dont elle fut, un temps, fort proche [MLT 549/2]. Ou des archives relatives à l'interprétation par la cantatrice du premier rôle, Claire Lescot, dans le film de Marcel L'Herbier, *L'Inhumaine* (1924), une œuvre clé de l'avant-garde cinématographique, un film

total qui a rassemblé de nombreux artistes de différentes disciplines : Fernand Léger pour les décors, Robert Mallet-Stevens pour la maison, Paul Poiret pour les costumes, Darius Milhaud pour la musique... Les morceaux de pellicules (avec filtres couleurs), les articles de presse, les témoignages et la robe de Paul Poiret que la cantatrice portait dans le film constituent des traces de grande valeur pour l'histoire du cinéma [MLT 535].

Un portrait d'exception

Un dernier extrait des carnets ouvrira notre conclusion : « Quand je suis avec quelqu'un je sens ses limites. Je les sens quelques fois plus que la partie dans laquelle il se meut car je me heurte à ses murs d'enceinte en éprouvant les besoins de suivre surtout le chemin de ronde pour le voir d'ensemble. » [MLT 533]

Georgette Leblanc s'interrogeait sur son rôle d'inspiratrice amoureuse de Maeterlinck en se demandant si elle n'était pas en quelque sorte instrumentalisée au service de l'œuvre que le poète poursuivait jusque dans la correspondance qu'il lui adressait [MLT 534/1]. Sans pouvoir affirmer que les traces éparses laissées par ces archives permettent de cerner dans sa totalité le chemin de ronde de sa vie, il apparaît tout au moins qu'elles nous rapprochent de la femme qui se cache derrière les héroïnes maeterlinckiennes qu'elle a interprétées (La Lumière de *L'Oiseau bleu*, Mélisande ou Monna Vanna) comme de celles qu'elle a probablement inspirées (Aglavaine, Ariane, Monna Vanna elle-même)... À travers ces documents, se dessine un portrait magnifique, celui d'une femme qui, au début du xx^e siècle, s'est débattue avec elle-même et avec les autres, pour s'affirmer telle qu'elle était, pour se réaliser pleinement.

5 Les croquis originaux, ainsi que d'autres dessins, sont conservés dans le Fonds [MLT 537-539].

Dominique DEWIND



Revue

Echinox

Le Centre de Recherches sur l'Imaginaire de l'Université de Cluj, qui publie la revue *Echinox*, n'est pas une institution isolée ; au contraire, c'est seulement l'une des plaques tournantes d'un réseau de laboratoires qui s'est aujourd'hui donné de nouveaux statuts sous le nom de « CRI2i / Centre de recherches internationales sur l'imaginaire » (voir le site <www.phantasma.ro>) ; ce réseau, qui s'étend de la Pologne au Brésil – la Belgique y est représentée par une unité de Louvain-la-Neuve –, publie par ailleurs un riche *Bulletin de liaison* qui en est à son n°12 (2013, 89 p., A4) et propose une synthèse annuelle des activités des institutions membres.

Le volume 33 d'*Echinox* revient sur le thème *Imaginaire et illusion*, avec des ensembles de contributions en français ou en anglais, consacrés tour à tour aux « Concepts », ou aux relations entre « Illusion et religion », « Illusion et littérature », « Illusion et désillusion » et « Illusion et médias ». L'ouverture du propos d'*Echinox* est très largement comparatiste, mais cela n'empêche pas qu'on trouve évoquées les lettres belges francophones. Une étude est notamment consacrée par Karen Ferreira-Meyers à la question de l'autofiction, qui explore en particulier les œuvres d'Amélie Nothomb et de Nina Bouraoui. Par ailleurs, Adina Irina étudie « La (con)quête de

l'identité dans la ville-dédale de Guy Vaes ». Les figures mythiques, les ouvertures sur le et sur la politique, l'anthropologie religieuse ou, tout simplement (si l'on peut dire), la question de l'image, qu'il s'agisse des temps médiévaux ou de la cyberculture, caractérisent les perspectives ouvertes par *Echinox*, qui ne connaît guère de frontière. Raison pour laquelle on en recommande la lecture. Les cahiers d'*Echinox*, qui accueillent aussi les comptes rendus, sont à présent disponibles aux Presses universitaires de Valenciennes (diffusion Les Belles Lettres). Abonnement (2 numéros : 50 euros). Renseignements : <corinbraga@yahoo.com>. Voir aussi les sites <www.lett.ubbcluj.ro/~phantasma et www.lett.ubbcluj.ro/~echinox>.

Francophonie vivante

La revue trimestrielle de l'Association Charles Plisnier affiche, en tête de son premier numéro pour 2013, le thème « Rouge ». Peut-être aura-t-on plus tard « Jaune », ou « Mauve » ? Le fait est que le qualificatif « rouge » permet à divers collaborateurs de proposer d'agréables périple en terres culturelles, suivant le double fil de l'imaginaire et du champ lexical. Ainsi, de Michel Voiturier qui explore l'histoire de la chanson française, et d'autres contributions qui font voyager le lecteur de *Cromwell* à *Carmen*. À l'origine, peut-être y avait-il une



circonstance littéraire : le prix Marguerite Van de Wiele attribué à la poétesse Françoise Lison-Leroy pour son premier roman *Les Pages rouges* ? Quoi qu'il en soit, à la tribune où l'on célébrait le déménagement de l'Association dans les locaux de la Maison de la Francité, ce prix lui a été remis, entre autres, par Isabelle Bielicki, elle-même auteur d'un roman intitulé *Les Steppes rouges*, dont il est question ailleurs dans ce numéro. À noter encore, une présentation de la situation linguistique en Suisse, avec les parallèles belges qui s'imposent, et diverses contributions parmi lesquelles un portrait de Nicole Hellyn, dont tout spécialiste des lettres belges connaît le travail photographique. On s'abonne à la Maison de la Francité, rue Joseph II, 18, 1040 Bruxelles ou chez <jean.pirlet@skynet.be>; rédaction <m.a.bernard@skynet.be>.

Yourcenar

La trente-troisième livraison du *Bulletin* de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes propose diverses études et comptes rendus, parmi lesquels on épinglera notamment un intéressant dossier proposé par Mireille Brémont à propos de la « lutte pour les droits de l'auteur » menée par Yourcenar. On sait que celle-ci a eu la réputation de contrôler autant que possible ce qu'on faisait de « son » œuvre, mais au-delà des aspects juridiques, la discussion laisse aussi apparaître une poétique avec ses exigences, non seulement à la scène, mais aussi dans l'édition. Cette livraison, qui propose aussi un « choix bibliographique 2012 », contient par ailleurs une étude de Martine Renouprez sur l'image du Japon, et plusieurs contributions à propos des *Archives du Nord*. Pour les abonnements et les anciens numéros, s'adresse à la SIEY, 2 rue Abbé Girard, F-63000 Clermont-Ferrand ; ou <remy.poignault1@orange.fr>.

Pierre HALEN
Université Paul Verlaine, Metz



Comptes rendus

DESSINGUÉ (Alexandre), *Le Polyphonisme du roman. Lecture bakhtinienne de Simenon*, Bruxelles, PIE Peter Lang, coll. Documents pour l'Histoire des Francophonies, n° 26, 2012, 247 p.

La pensée de Bakhtine occupe une place particulière dans l'univers des études littéraires. Tout le monde la connaît un peu, de manière détournée, à travers Kristeva, Todorov ou leurs nombreux commentateurs, comme s'il s'agissait d'un mythe intellectuel, que l'on croise çà et là, par exemple si l'on s'intéresse à l'intertextualité (alors qu'elle n'a rien à voir avec ce que désigne aujourd'hui ce dernier terme). Mais il est assez rare, somme toute, qu'elle serve de référence principale à une étude déterminée. De surcroît, ces derniers temps, elle a été violemment attaquée : sa paternité a été remise en cause par Jean-Pierre Bronckart et Cristian Botta (auteurs de *Bakhtine démasqué, histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Genève, Droz, 2011), ce qui a donné lieu à de très récentes mises au point (comme celle de Frédéric François, *Bakhtine tout nu*). Alexandre Dessingué, au moment de rédiger son étude bakhtinienne des romans de Simenon, n'a pas pu prendre connaissance de ces ouvrages récents – d'autant que son livre est issu d'une thèse défendue en 2005. Pourtant, sans entrer dans un débat dont je

ne maîtrise pas les tenants et les aboutissants (je ne lis guère le russe), il me semble que *Le Polyphonisme du roman* prouve, par son existence même, l'utilité de la pensée de Bakhtine (ou des penseurs russes, Bakhtine, Vološinov et Medvedev, que l'on réunit communément sous un seul nom). L'ouvrage de Dessingué est en effet à la fois ambitieux, instructif, clair, solidement charpenté et neuf. Le caractère « total » de la pensée de Bakhtine, qu'il soit réel ou mythique, permet d'envisager l'œuvre de Georges Simenon sous différents angles, en en faisant le tour, passant du point de vue de l'auteur à celui du texte et de celui du texte à celui du lecteur.

La notion qui sert de clé de voûte à Dessingué, le fameux dialogisme bakhtinien, est pourtant problématique. D'une part, comme le remarque Frédéric, il s'agit d'un « trop gros mot »¹, qui renvoie à nombre de phénomènes relationnels, textuels, linguistiques, psychologiques ou mentaux différents. D'autre part, à travers la sagace description que Dessingué, au début de son livre, propose des travaux de Bakhtine, la notion semble aporétique : d'une part, le dialogisme apparaît comme une invention de Dostoïevski (en opposition au monologisme de Tolstoï), d'autre part, il s'agit d'une

1 FRANÇOIS (Frédéric), *Bakhtine tout nu*, Limoges, Lambert-Lucas, 2012, p. 151.



caractéristique inhérente à la Vérité (p. 53), à l'homme (p. 231-232) et au langage (p. 190). Selon cette seconde option, le dialogisme de Dostoïevski semble naturel et c'est le monologisme de Tolstoï qui paraît une invention surhumaine, à la limite du concevable. Dès lors, il n'est pas étonnant d'apprendre que Simenon soit un écrivain polyphonique. Mais – ne boudons pas notre plaisir, fût-il intellectuel – cette contradiction n'est que partielle : l'ensemble de l'ouvrage de Dessingué se nourrit uniquement de la vision restreinte et technique du dialogisme, entendu comme « un réseau interactif de voix et de consciences plus ou moins indépendantes » (p. 45).

Or, d'un point de vue théorique, les romans de Simenon permettent d'illustrer de manière simple et extrêmement convaincante les concepts bakhtiniens expliqués par Dessingué. Parfois même, les propos de l'écrivain rencontrent de façon étonnante ceux du théoricien. Ainsi, par exemple, le thème simenonien du « passage de la ligne » entre-t-il en résonance avec le chronotope du seuil. La pensée complexe et plurielle de Bakhtine, qu'Alexandre Dessingué compare volontiers à celle de Ricœur, se trouve donc mise en lumière par la pratique de Simenon. Mais l'inverse est-il vrai ? Les théories du Russe permettent-elles de découvrir de nouveaux aspects du romancier liégeois ? Cette question appelle une réponse différente pour chacune des trois parties du livre.

Les chapitres réservés à la « polyphonie auctoriale », c'est-à-dire, somme toute, aux divisions du sujet Simenon, m'ont paru les moins novateurs d'un point de vue simenonien : il s'agit surtout de brasser un savoir biographique existant – même si certaines remarques au sujet de la bivocalité ironique des *Mémoires de Maigret* s'avèrent très pertinentes².

La troisième partie, consacrée à la polyphonie réceptive, c'est-à-dire aux réactions du lecteur telles qu'elles sont

postulées par le texte est, me semble-t-il, beaucoup plus originale et contient davantage d'apports pour les études simenoniennes. Alexandre Dessingué analyse de façon très systématique la place laissée par le texte au lecteur. Selon les différents types de romans, ce dernier est amené ainsi à succomber à l'illusion réaliste ou à s'identifier au personnage principal, ou à éprouver à son égard de la sympathie, voire de l'empathie, ou encore à prendre une distance critique. Il peut faire preuve d'« adressivité » ou de « responsivité active ». Davantage basée sur les travaux de Vincent Jouve que sur ceux de Bakhtine, cette partie, pour être finement menée, est cependant discutable dans ses conclusions. Celles-ci font des romans de Simenon des textes « scriptibles » selon la terminologie de Barthes (p. 227), ce qui peut paraître excessif : s'il ménage en effet des « silences » et des « ruptures » dans la narration, Simenon n'est pas comparable au Philippe Sollers de *Drame*. Il est plus prudent, tout de même, de le ranger dans la catégorie barthésienne du « lisible », même s'il s'agit de lisibilité poreuse, laissant en effet le dernier mot au lecteur et refusant de tirer une leçon du récit.

La partie centrale, vouée à la « polyphonie structurelle », c'est-à-dire au texte narratif, m'a paru à la fois la plus riche et la plus convaincante. Elle permet à Alexandre Dessingué de mettre en perspective la cohérence et la variété de l'œuvre de Simenon à travers une partie de son corpus (les romans de la période Fayard, c'est-à-dire de ses débuts) : « l'harmonie de l'univers romanesque passe par une certaine diversité des destinées, mais une diversité qui cherche à aller *dans le même sens* et pose au fond la même question » (p. 131). Cette question est « simple et compliquée à la fois. Elle est simple et assez "archétypique" car elle se situe essentiellement sur le terrain de la nature humaine, trop fragile et trop instable pour pouvoir faire face à la dureté de la vie. Elle est complexe car la réponse n'est pas une réponse en soi, mais le creuset d'une réflexion qui incombe à chaque lecteur, dès lors libre d'accepter ou de refuser la proposition qui se présente à lui. » (p. 113) En d'autres termes, si Simenon se demande sans cesse « Qui est

2 La bivocalité « exprime le fait qu'à l'intérieur du mot du personnage résonne toujours de manière plus ou moins réfractée l'intention/le mot de l'auteur » (p. 149).

l'homme ? », il ne répond à cette question qu'en consignait les interrogations de ses différents personnages au sujet de leur propre identité (voir p. 154). Alexandre Dessingué étudie dans cette partie plusieurs aspects du texte : l'autonomie relative des différents types de personnages par rapport au narrateur et à l'auteur, l'usage du discours indirect libre, la « porosité générique » entre les romans « durs » et les *Maigret*, l'inachèvement narratif de nombre d'intrigues, le chronotope du seuil, le rôle pluriel de Maigret (parfois dépositaire d'une vérité, parfois simple oreille attentive au récit d'autrui), l'usage de l'imparfait, les particularités des *incipit*, la proximité du roman simenonien avec le roman de l'absurde de Sartre et surtout de Camus... Alexandre Dessingué, qui connaît la littérature secondaire consacrée à son auteur, dialogue volontiers avec ses prédécesseurs, notamment avec Jacques Dubois au sujet du « réalisme minimaliste » (p. 136) de Simenon. À propos des descriptions, il note qu'elles sont rarement faites de détails inutiles et qu'elles laissent vite place au mouvement, ce qui l'amène à remettre en cause l'image d'un Simenon « impressionniste », telle qu'elle a été défendue, entre autres, par Bernard Alavoine (p. 145). D'autres aspects de cet ouvrage riche et clairement formulé mériteraient sans aucun doute d'être mis en lumière. Il nous reste à y renvoyer le lecteur.

Laurent DEMOULIN
Université de Liège

GLAUDE (Benoît), « Aire libre », *Art libre ? / Étude de la narration dans le champ de la bande dessinée franco-belge contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Éd. Academia L'Harmattan, coll. Texte-Image, 2011, 150 p.

Avec « *Aire libre* », *Art libre ?*, Benoît Glaude propose une étude originale de la narration dans la bande dessinée franco-belge contemporaine. Il met en lien le type de narration choisie dans chaque BD avec le positionnement de cette dernière dans le champ institutionnel. L'hypothèse de Benoît Glaude est énoncée dès l'introduction : l'auteur de bande dessinée modifie sa narration selon

la collection qui le publie. Le livre se divise en deux parties, correspondant aux deux perspectives du chercheur : approche interne (sémiotique) et externe (sociologique). Dans les deux parties, il construit sa méthodologie, puis analyse un corpus se composant de cinq fragments issus de cinq BD, toutes publiées entre 2002 et 2004, par des auteurs liés à la collection Aire libre de chez Dupuis.

Une courte introduction permet à l'auteur de définir le cadre de sa recherche. Est ainsi précisé que la *narration* est entendue au sens large de « raconter », ou encore que son champ d'étude se limite à la BD franco-belge, dont il dessine les contours. De plus, Benoît Glaude pose d'emblée une distinction entre trois pôles institutionnels, à savoir la production restreinte (l'avant-garde — qui cherche le capital symbolique), la production large (capital économique) et la production neutre (capital symbolique et économique). Afin de pouvoir observer la modification de la narration des auteurs selon la collection qui les publie, Benoît Glaude choisit trois œuvres de la collection Aire libre, qu'il place dans la production neutre, ainsi que deux œuvres supplémentaires des mêmes auteurs, respectivement tirées des deux autres pôles du champ en question. Par exemple, le corpus comprend deux œuvres de Blutch : *Vitesse moderne* (réalisée avec Ruby), édité dans la collection Aire libre, ainsi que *Total Jazz. Histoires musicales*, édité au Seuil.

La première partie constitue l'approche interne, à savoir l'analyse sémiotique des œuvres. Le premier chapitre s'applique à développer la méthodologie. L'auteur part du principe habituel selon lequel l'image est prépondérante dans la construction du sens et de la narration, mais ne s'y limite pas. Ainsi, il détaille les concepts permettant d'étudier tour à tour l'image, l'espace-texte (les caractéristiques du phylactère) et le texte. Ses influences majeures sont issues de l'étude du texte (Barthes, Genette...), de la théorie de la bande dessinée (Groensteen, Tilleuil...) mais aussi de l'étude du cinéma (Malraux). Il met au point une méthode sur mesure en regroupant divers concepts de ces différents champs, tels que — à titre d'exemples — le sens de la lecture de l'image, ou la forme et le positionnement du phylactère. La partie sur le

texte est de loin la plus développée et s'articule autour des trois fonctions du dialogue de Malraux (exposition, caractérisation, action).

Le deuxième chapitre consiste en une analyse du corpus. L'auteur évalue pour chaque œuvre le *degré de modernisme* du système narratif déployé (classique ou novateur), sans oublier le sens de la nuance : une œuvre pourra par exemple être jugée moderne sur l'esthétique et « classique » au niveau des dialogues.

La deuxième partie, plus courte, met en œuvre une analyse sociologique relativement traditionnelle. Dans le premier chapitre, sur la méthodologie, l'auteur revient sur les caractéristiques du champ institutionnel de la BD, il détaille les trois pôles exposés lors de l'introduction. Chaque pôle permet de déduire des traits formels des œuvres s'y trouvant. Ainsi la production large visant le capital économique évacuera tout propos idéologique prêtant à la controverse et suivra les *codes dominants* de la narration, et ainsi de suite. Le deuxième chapitre passe en revue ces trois pôles et y place les différentes œuvres du corpus.

L'auteur compile, dans la conclusion, les résultats de ses deux analyses et confirme son hypothèse de départ : le système narratif à l'œuvre dans les albums de BD change selon la position institutionnelle de la collection qui la publie. La narration est donc expliquée par les intentions de l'auteur mais aussi par des aspects sociologiques. Il en va ainsi de la collection Aire libre, qui contrairement aux prétentions de son éditeur « ne relève pas d'un hypothétique "Art libre", indépendant des codes en vigueur » (p. 137), mais s'inscrit dans le pôle de production neutre, Dupuis (qui édite habituellement de la production élargie) cherchant une nouvelle image adulte.

En conclusion, on regrettera, surtout pour les néophytes de la théorie de la bande dessinée, l'explication tardive de certains concepts utilisés dès le début de l'ouvrage, tel que celui de *modernité narrative*. D'autre part, certaines notions mériteraient probablement une problématisation plus poussée, telle que la *lecture participative* — censée ici être simplement « activée » par les œuvres préférant l'esthétisme au détriment de la lisibilité.

Cet ouvrage présente toutefois de nombreuses qualités : les parties méthodologiques s'appuient sur des références solides, le tout est très bien organisé et découpé en parties claires et la pertinence des résultats intéressera celles et ceux qui étudient la BD mais aussi plus largement la narration et ses rapports avec la position sociologique des acteurs ayant une influence sur les œuvres.

Pierre-Yves HUREL
Université de Liège

GODFROID (François), *Aspects marginaux de la contrefaçon en Belgique*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature française, 2012, 478 p.

On aurait bien voulu annoncer le prix de vente de cet épais ouvrage, mais l'Académie réserve des surprises : ni achevé d'imprimer, ni prix de vente ; sans doute est-il destiné à servir de cadeau. L'auteur a donné jadis chez le même éditeur une monumentale documentation sur le phénomène de la contrefaçon dans *Aspects inconnus et méconnus de la contrefaçon en Belgique* (1998). Il récidive aujourd'hui en présentant une série d'études qui complètent ce premier ouvrage. Mais de l'un à l'autre, l'ambition continue de se borner à un inventaire plus ou moins complet de curiosités bibliophiliques. En vérité, l'auteur n'analyse rien, il transcrit des références, certes de manière précise, mais au hasard de ses découvertes et sans ordre aucun. Le premier chapitre est ainsi organisé « par ordre croissant d'originalité ». En vérité, on ne sait quel est le but poursuivi, l'ouvrage ne comportant même pas de table des noms cités qui permettrait de retrouver facilement les éditions d'un auteur précis. Certains renseignements sont précieux : telles les nombreuses contrefaçons des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, ou le succès des recueils de chansons de Béranger. C'est là qu'on attendrait un commentaire, des approfondissements, des liens avec l'histoire de ces textes. En vain.

Le compilateur a eu l'heureuse idée de léguer une grande partie de sa collection au Musée de Mariemont, mais le présent ouvrage n'en donne même pas le catalogue. À compte

d'auteur, on pardonnerait cette plaisanterie, mais de la part d'un éditeur censé mettre sur le marché des ouvrages scientifiques, on reste sans voix !

Paul ARON
Université Libre de Bruxelles

PARENT (Sabrina), *Poétiques de l'événement. Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda, Paris, Classiques Garnier, coll. Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, n°20, 2012, 493 p.*

C'est assurément un ouvrage à la fois ambitieux et important que Sabrina Parent a fait paraître à l'enseigne des éditions Classiques Garnier et qui, tout en présentant un aspect théorique global et généraliste, contient cinq études de cas, la troisième étant consacrée à l'écrivain belge Eugène Savitzkaya.

Cette ambition se mesure à la fois au contenu de l'étude et à la démarche théorique qui la sous-tend. Avant de décrire celui-ci et celle-là, soulignons le fait qu'ambition n'équivaut nullement ici à prétention : le ton adopté par Sabrina Parent demeure toujours élégamment modeste et le propos clair, lumineux, pédagogique, même lorsqu'il emprunte les sentiers les plus ardues de la philosophie, de la poétique ou de la théorie littéraire ou les dédales raffinés de la poésie contemporaine.

Le contenu envisagé est ambitieux, disions-nous. C'est que ce livre, à travers la notion d'événement, s'attaque avec courage à des questions primordiales : le rapport de la littérature avec la connaissance et avec l'histoire, la différence entre la poésie et la prose, la construction du sens et l'éthique, le quotidien et la guerre, la vie et la mort, les idéologies et le langage, la catharsis et les émotions, la modernité et la postmodernité... Pareille énumération pourrait faire un peu peur : il convient de préciser que ces sujets ne sont jamais abordés ici à l'emporte-pièce, au débotté d'une philosophie de comptoir, mais, au contraire, toujours à travers une érudition théorique du meilleur aloi.

Cette dernière remarque nous conduit déjà à la question de la méthode envisagée.

Il faut noter à cet égard que l'ouvrage est divisé en deux parties selon un schéma classique : la première est purement théorique et la seconde est consacrée au commentaire de cinq écrivains, trois romanciers des éditions de Minuit, Claude Simon, Jean Rouaud et Eugène Savitzkaya, et deux poètes, Jean Follain et Jacques Réda, dont plusieurs textes sont reproduits et analysés en détail avec finesse et rigueur. La partie théorique a pour but d'explorer la notion d'événement sous tous les angles en se nourrissant d'un grand nombre d'approches : approche philosophique d'Aristote et de Ricœur, approche lexicale, sociologique, phénoménologique et à la lumière de la philosophie analytique anglo-saxonne. Sabrina Parent prend la précaution d'expliquer qu'elle ne vise pas à l'exhaustivité et qu'elle ne présente, dans cette première partie, que les idées qui lui seront utiles par la suite. Il nous semble – et cela sera le seul reproche que nous lui adresserons – que certains développements sont peu exploités dans la seconde partie (par exemple au sujet de la philosophie analytique), à moins qu'ils ne le soient si tardivement que le pauvre lecteur en ait déjà oublié le vocabulaire au moment où il surgit. Peut-être aurait-il fallu envisager un brassage plus intime des deux parties : les explications théoriques auraient pu prendre place au fur et à mesure de leur utilisation au lieu d'être regroupées en début de volume. Mais cela se discute, chaque disposition présentant avantages et inconvénients. Il n'en demeure pas moins que, quelles que soient ses compétences, le lecteur en apprend nécessairement beaucoup durant ces pages théoriques, qui sont, répétons-le, toujours très claires et très intéressantes.

Les chapitres d'analyses sont encore plus impressionnants quant à l'ampleur du travail de recherche et de réflexion fourni. Aux théories commentées dans la première partie s'ajoutent naturellement les réflexions philosophiques de Jean-François Lyotard, d'Alain Badiou, d'Hannah Arendt, les théories littéraires de Jean-Michel Adam, d'Umberto Eco ou de Gérard Genette, les pensées de Barthes ou de Blanchot, sans oublier les principaux commentateurs des écrivains envisagés comme Dominique Viart pour Claude Simon. L'attitude que Sabrina

Parent adopte face aux cinq auteurs de son corpus est double : en amont, son propos est structuré par les théories de l'événement qu'elle a expliquées durant la première partie et qui lui servent de grille d'interprétation pour entrer en contact avec les textes. Ainsi Ricoeur et Aristote lui offrent-ils sans doute ses outils les plus permanents. Mais, en aval, très vite, la tendance s'inverse, comme si c'étaient les textes étudiés qui prenaient le pas sur la structure d'analyse, imposant de nouvelles références critiques et de nouvelles démarches intellectuelles – souvent pour montrer, de toute façon, que l'écrivain échappe peu ou prou au rôle qui lui est imparti. Sans doute le « s » marquant le pluriel du mot « *Poétiques* » dans le titre de l'ouvrage trouve-t-il ici son explication : il ne s'agit pas de dégager une poétique de l'événement, ni de porter un regard particulier de poéticien sur un ensemble de textes, mais de laisser jaillir (ou de laisser sourdre, c'est selon) les diverses poétiques que le thème de l'événement suscite chez plusieurs écrivains.

Ce compte rendu n'est pas le lieu pour esquisser une typologie des commentateurs du fait littéraire. S'il l'était, nous pourrions relever deux tendances contradictoires : les uns usent de la théorie au service du texte littéraire et les autres font plier le texte littéraire aux exigences de la théorie – les *anti-logos* face aux participants du *logos*, selon la terminologie de Deleuze dans *Proust et les signes*. Aucune tendance n'est meilleure que l'autre, nous semble-t-il, chacune ayant les qualités de ses défauts et vice versa – mais il est sûr que Sabrina Parent, toute pétrie de philosophie qu'elle soit, appartient à la famille des *anti-logos*. Cependant, une remarque s'impose : les auteurs choisis (et particulièrement Savitzkaya) sont de nature à la pousser dans cette voie, car chacun d'eux privilégie peu ou prou l'écart au détriment de la norme, le brouillage des genres face au respect des conventions : il aurait d'ailleurs été intéressant, en contrepoint, d'inclure dans le corpus un écrivain qui aurait abordé l'événement (par exemple la guerre dont il est question chez tous les auteurs étudiés à l'exception de Savitzkaya) de façon traditionnelle. Sabrina Parent l'imagine d'ailleurs dans ses conclusions : « Quelques

réponses pourraient émerger si l'on comparait, par exemple, l'événement qu'est la guerre d'Espagne et ses transcriptions diverses et divergentes chez des écrivains comme Claude Simon, Georges Orwell ou André Malraux » (p. 446).

Nous aurions beaucoup à dire sur les analyses des textes de Follain et de Réda et sur l'intéressant parallèle que Sabrina Parent opère entre Claude Simon, qui, selon la théorie de Ricoeur, demeure fondamentalement « discordant », et Jean Rouaud, qui se montre finalement « concordant », même si c'est avec humour. Cependant, il convient ici surtout de rendre compte de la partie de l'ouvrage consacrée à Eugène Savitzkaya. Sabrina Parent s'attache non à toute l'œuvre, mais aux romans qui traitent à ses yeux de l'événement, c'est-à-dire à *Marin mon cœur* (1992) et à *En vie* (1995). Elle met en lumière la façon dont Savitzkaya donne du quotidien une vision poétique qui n'a rien à voir avec le cliché du train-train abrutissant, en transformant, par son regard, le fait le plus minime en événement. Pourtant, bien qu'il s'agisse de romans, Savitzkaya ne raconte pas : il décrit des actions – nuance qui paraît tout à fait juste et éclairante.

L'originalité de la démarche de Sabrina Parent tient par ailleurs dans la comparaison qu'elle établit entre l'auteur liégeois et Claude Simon, deux écrivains n'ayant, à notre connaissance, pas été souvent rapprochés. Toutefois, si la chercheuse postule que Savitzkaya a bénéficié de l'héritage du Nouveau Roman, elle souligne également sa singularité : alors que Claude Simon a écrit son œuvre en opposition au roman traditionnel, le père de *Marin mon cœur* semble jouir d'une totale liberté : il n'écrit pas pour briser le cadre rigide d'un roman figé, mais en considérant le roman, d'emblée, comme hors-cadre (ou sans cadre).

Dans ses conclusions, Sabrina Parent brasse son corpus et établit de multiples liens entre les auteurs étudiés, franchissant ainsi sans vergogne la frontière séparant le roman de la poésie – frontière si souvent remise en cause de façon théorique depuis les années 1970 mais, quant à la pratique, presque toujours spontanément respectée par les commentateurs du fait littéraire. Dans

ce contexte, Savitzkaya est comparé avec Rouaud (en tant qu'héritiers du Nouveau Roman), avec Réda (quant à leur commune façon de donner sens à des événements passant pour insignifiants) et avec Follain (au niveau du rapport à la matière). Cependant, à nouveau, même au milieu de ces écrivains non conventionnels, Savitzkaya apparaît comme un cas à part. Sabrina Parent note ainsi le grand espace de liberté créatrice dont il jouit : il est le seul auteur de son corpus à construire, par l'écriture, un monde autre. Ce monde, neuf et frais, conduit vers la mort, mais avec sérénité.

Laurent DEMOULIN
Université de Liège

PROVENZANO (François), *Historiographies périphériques. Enjeux et rhétorique de l'histoire littéraire en francophonie du Nord (Belgique, Suisse romande, Québec), Bruxelles, Académie Royale de Belgique, « Classe des Lettres », 2011, 223 p.*

L'histoire littéraire, on le sait depuis longtemps, n'est pas neutre : elle constitue à la fois un lieu de mémoire et un lieu de pouvoir. Tout y est affaire de classement, de hiérarchie, de canon. Elle institue le fait culturel en une sorte de nature transmise d'une génération à l'autre via l'école. Mais il y a longtemps aussi que la critique savante a entrepris de déconstruire les mécanismes propres aux manuels d'histoire littéraire, de mettre au jour leurs présupposés idéologiques et d'interroger leur valeur scientifique. L'ouvrage de François Provenzano, *Historiographies périphériques. Enjeux et rhétorique de l'histoire littéraire en francophonie du Nord (Belgique, Suisse romande, Québec)*, apporte une contribution tout à fait originale à cette entreprise de démystification. Il s'agit, à ma connaissance, de la première étude qui compare de façon aussi systématique et aussi rigoureuse les traditions historiographiques de la francophonie nordique, soit celles de la Belgique, de la Suisse romande et du Québec.

Très conscient des difficultés inhérentes à toute étude comparatiste, François Provenzano balise prudemment son propos afin de lui donner des contours théoriques précis. Il

s'appuie notamment sur les nombreux travaux issus du domaine de la sociologie littéraire, de l'analyse du discours et de l'histoire comparée. Il ébauche une histoire socio-discursive avec pour postulat central que le discours historiographique ne s'élabore jamais en vase clos, mais participe à tout un système axiologique et idéologique, à la « sémiotique sociale ». Celle-ci varie dans l'espace comme dans le temps et c'est pourquoi on peut parler d'une histoire des histoires littéraires, ponctuée par des phases ou des moments qui se retrouvent dans chacun des trois corpus. Si différents soient-ils à bien des égards, les trois contextes se ramènent en effet à une sorte de grand récit fondé sur des oppositions de même nature (entre l'affirmation nationale et l'autonomie de la littérature par exemple, ou entre la recherche de singularités formelles et l'assimilation aux codes esthétiques parisiens). François Provenzano parvient tout au long de son travail à conserver un équilibre subtil entre la visée synthétique de son objet (la méta-littérature) et la plongée dans des univers culturels chaque fois bien différents.

Il ne s'agit plus du tout, comme on le faisait il y a un demi-siècle, de faire découvrir des corpus nouveaux ou d'en établir la légitimité par rapport au canon français : les présentations sont faites, on peut passer aux choses sérieuses. L'ouvrage vise et atteint deux objectifs autrement plus stimulants : il montre d'abord de façon éclairante les points de convergence entre les trois aires culturelles étudiées, puis il fournit à l'historien littéraire, où qu'il soit, des outils méthodologiques et théoriques cohérents, liés à une approche sociale et rhétorique des textes littéraires. On lira à ce propos le chapitre initial qui fait le tour de façon efficace des travaux récents visant à renouveler le discours historiographique. D'un côté, les lectures « particularisantes » font ressortir les enjeux spécifiques des textes littéraires sans reprendre telles quelles les catégories de l'historiographie littéraire française ; de l'autre, les lectures « archéologiques » repèrent dans le passé les différents jalons qui voient s'élaborer une réflexion historiographique. C'est de ce côté que François Provenzano oriente sa propre enquête. Quatre phases (ou moments) marquent selon lui l'évolution de ce discours historiographique : une phase d'émergence

dominée par l'idéologie nationale, une phase de rupture au cours de laquelle l'autonomie de la littérature devient la valeur principale, une phase d'institutionnalisation qui tend à dépasser l'opposition périphérie/centre pour mieux saisir les forces en présence et, enfin, une phase beaucoup plus récente, appelée phase de déclasserment (ou de reclassement) et qui est traitée plus rapidement en conclusion de l'ouvrage.

Ces phases se retrouvent dans chacune des historiographies, mais avec toutes sortes de variantes et selon des périodicités très contrastées. Ainsi la phase d'émergence en Belgique s'achève très tôt, dès le mouvement de renouveau des années 1880, tandis qu'elle se prolonge jusque tard dans le xx^e siècle en Suisse et au Québec. En revanche, la phase de rupture s'étend sur plus d'un demi-siècle en Belgique tandis qu'elle « surgit » au Québec au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, pour rapidement passer le relais à la phase suivante. Ces décalages ne sont-ils que les modulations d'une même structure ? À un certain niveau d'abstraction, certes. Chacune des littératures examinées par François Provenzano se définit par rapport aux canons de la modernité, par rapport à Paris et par rapport à des enjeux locaux ou nationaux. C'est le propre d'une étude comparatiste comme la sienne d'insister sur les parentés entre les corpus, c'est-à-dire sur ce qui justifie précisément la comparaison.

On peut se demander toutefois s'il n'aurait pas été intéressant de marquer davantage les différences, parfois profondes, entre les points de vue convoqués, notamment au moment de la phase dite de rupture. Le mot a-t-il le même sens ou la même valeur en Belgique, en Suisse et au Québec ? Rien n'est moins sûr. François Provenzano choisit d'illustrer la rupture, au Québec, par l'exemple du critique Berthelot Brunet, auteur d'une *Histoire de la littérature canadienne-française* (1946) qui prend ses distances par rapport à l'historiographie cléricalo-nationaliste (incarquée par Monseigneur Camille Roy). Or, il faut savoir que le petit livre de Brunet, écrit en moins de trois semaines, occupe une place très marginale dans le milieu littéraire canadien-français et n'a eu aucun impact dans l'historiographie littéraire locale. Aux yeux de la critique traditionnelle, c'est

l'œuvre fantaisiste d'un esprit bohème ; aux yeux de la critique moderniste ou universitaire, c'est une œuvre impressionniste, peu sérieuse, écrite par un écrivain polygraphe. D'aucune façon, on ne peut la rattacher à quelque avant-garde que ce soit, si bien que le mot « rupture » paraît excessif et même quelque peu trompeur dans la mesure où Brunet sait bien qu'il n'y a pas vraiment d'autonomie de la littérature dans son pays. Au xix^e siècle, insiste-t-il au contraire, ce sont les journalistes qui y furent les meilleurs écrivains. L'art pour l'art n'a donc pas la même connotation en Europe et en Amérique (il a longtemps été, selon la formule de l'écrivain québécois Jacques Ferron, « au-dessus de nos moyens »). De ce point de vue, la Belgique et la Suisse ont davantage en commun et partagent un certain culte (ou refus) de la tradition en allant puiser dans le répertoire local des œuvres qu'ils projettent sur l'horizon de la grande tradition française et européenne.

Avec l'institutionnalisation, la convergence entre les méthodes historiques s'accroît nettement. L'historiographie littéraire devient le fait de spécialistes, d'universitaires soucieux d'objectiver leur démarche, et donc de l'explicitier, de la justifier sur le plan méthodologique et théorique. Désormais, l'histoire littéraire ne se connaît que trop bien et met au jour la grande alternative qui définit son rapport au centre parisien (autonomie de la périphérie vs « francodoxie »). Impossible d'échapper à cette alternative, et les nouvelles historiographies ne prétendent pas fournir de solutions originales, mais recyclent celles qui existent tout en s'efforçant d'atteindre à une sorte d'équilibre ou de stabilité, voire de consensus. On met en valeur les spécificités des formes, mais en ajustant le propos afin de le rendre plus universel. Le régional n'est plus régionaliste, mais s'ajuste au canon dénationalisé de la modernité et donc à la « francodoxie ». En Belgique, la référence à cet égard est la monumentale *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique* (1958), sous la direction de Gustave Charlier et de Joseph Hanse. Au Québec, l'ouvrage d'Auguste Viatte, *Histoire littéraire de l'Amérique française* (1954), n'a pas le même poids symbolique, mais il témoigne d'une francodoxie aisément transposable aux autres littératures francophones (Viatte,

d'origine suisse, sera l'un des fondateurs du comparatisme dans les études francophones avec son *Histoire comparée des littératures francophones* publiée en 1980). La Suisse semble toutefois un peu en retrait de cette phase d'institutionnalisation, tardant à mettre en branle un processus de réflexion historiographique comparable à celui qui prend forme en Belgique et au Québec. On réédite ainsi en 1990 le vieil ouvrage de Virgile Rossel, *Histoire littéraire de la Suisse*, publié un siècle plus tôt, et des études comme celle de Manfred Gsteiger, *La Nouvelle littérature romande* (1974), viseraient surtout à légitimer le corpus romand aux yeux du public français.

Qu'en est-il aujourd'hui ? Le paysage se caractérise, affirme François Provenzano, par « la dévaluation de la forme historiographique telle qu'appliquée à la littérature » (p. 191). C'est qu'en se spécialisant toujours un peu plus les historiens de la littérature fragmentent leur objet et le privent d'une force globalisante. Le récit historique devient suspect, « déclassé », remplacé par des approches plus descriptives, moins axées sur l'interprétation. Deux paradigmes s'imposent selon lui dans l'épistémologie contemporaine et prennent le relais du récit historique : la sociologie de la vie littéraire (inspirée en grande partie par Bourdieu) et le comparatisme. De tels décloisonnements ne sont nullement spécifiques aux périphéries, comme le montrent divers travaux historiographiques récents en France, où l'on redéfinit les frontières entre les méthodes, entre les corpus et entre ce qui est littéraire et ne l'est pas. En ce sens, les historiographies périphériques constituent aussi des modèles pour l'étude du littéraire, où que ce soit, de sorte qu'une enquête comme celle de François Provenzano ne s'adresse pas qu'aux spécialistes des littératures belge, suisse romande ou québécoise : elle permet de mieux saisir les enjeux actuels de l'historiographie littéraire en général, si tant est, comme le note lucidement l'auteur en terminant, que les « mots "historiographie" et "littéraire" aient encore un sens dans le nouveau régime épistémologique qui se dessine » (p. 197).

Michel BIRON
Université Mc Gill, Montréal

SAMAMA (Guy) (dir.), *Approches. Questions sur l'homme, questions sur Dieu*, n° 152, Henry Bauchau. Inédits, correspondances, hommages, décembre 2012, 337 p. ; p. 33-273.

Ce numéro spécial de la revue *Approches* fait évidemment écho au décès d'Henry Bauchau, survenu le 21 septembre 2012, à quelques mois du centenaire de la naissance de l'écrivain. Comme le titre l'indique, il s'agit essentiellement d'un numéro d'hommage, dont il ne fallait pas attendre, *a priori*, des avancées critiques considérables : ce n'était pas le propos. Plutôt, témoins et amis se sont coalisés pour rassembler qui des souvenirs, qui des lettres inédites reçues ou envoyées, d'autres un éloge à caractère plus général, ou encore une suite de poèmes. Si plusieurs contributions sont des évocations anecdotiques, souvent émues autant qu'émouvantes, ou des témoignages personnels, toutes mettent en évidence la générosité presque obstinée d'un homme qui arrivait à donner à chacun de ses interlocuteurs le sentiment qu'il lui accordait l'écoute de l'amitié, qu'il s'agisse de celui qui a la meilleure idée de lui-même, de celui qui arrive en doutant, en mendiant l'écoute, ou encore de celui qui se présentait en ami, compagnon de promenade et de dialogue. Difficile ici de séparer les aspects humains (parfois thérapeutiques) des aspects littéraires : c'est tout un pour Bauchau, on le sait. On mesure aussi le décalage générationnel des relations qu'avait l'écrivain dans les dernières années de sa vie : peu de ses contemporains contribuent à ce volume, et l'apport posthume de Philippe Jaccottet ne manifeste d'ailleurs au fond qu'une sorte de réserve ; la correspondance avec Jean Paulhan, une lettre à André Molitor éclairent quelque peu, elles aussi, ces relations d'autrefois. Mais pour l'essentiel ce sont de beaucoup plus jeunes auteurs s'empresant ici ; cela s'explique par le large et profond retentissement de l'œuvre à partir d'*Edipe sur la route*, roman publié en 1990, à l'âge de 77 ans donc, sur la jeune génération de l'époque. Enfin, à lire notamment les témoignages des jeunes femmes qui furent ses assistantes dans les dernières années, tandis qu'il poursuivait opiniâtrement son œuvre, on réalise dans quelles conditions concrètes Henry Bauchau a composé ses derniers livres,

qu'il s'agisse de la mise au point de projets entamés autrefois ou de poèmes nouveaux.

Dans cet ensemble forcément inégal parce que très varié, j'épinglerai pour ma part surtout la correspondance adressée à François Devenne, dont des extraits significatifs sont ici repris : ils comportent un grand nombre de passages très significatifs du point de vue de la poétique. On lira, à la suite, le témoignage de Chantal Deltenre, non moins éloquent à propos du rôle d'aîné amical qu'assumait Henry Bauchau.

En fait de critique de l'œuvre, deux contributions surtout me paraissent à noter : celle de Régis Lefort, à partir ici aussi d'échanges épistolaires et amicaux à propos de la poésie et de la création ; celle d'Olivier Ammour-Mayeur, la seule à développer un peu plus largement une hypothèse de lecture, dans une correspondance ici reproduite. Ajoutons aussi les contributions dues à des metteurs en scène et autres hommes de théâtre ou d'opéra : il était juste que cette partie-là de l'œuvre, qui s'est elle aussi développée dans les dernières années, ne soit pas oubliée.

Pierre HALEN

Université Paul Verlaine, Metz

SERVAES (Paul), *Émile Verhaeren. Vlaams dichter voor Europa*, Paul Servaes en uitgeverij EPO, 2013, 1075 p.

En 2016, on commémorera le décès, en gare de Rouen, du poète, dramaturge et critique d'art Émile Verhaeren. Il nous aura donc fallu attendre presque cent ans pour voir paraître la première biographie en néerlandais de ce chanteur francophone de la Flandre, grand poète européen par-dessus le marché. Faut-il en conclure qu'aujourd'hui seulement la Flandre est prête à embrasser ce poète issu de son peuple et nourri de son patrimoine culturel ? Longtemps, une certaine Flandre ne lui a pas pardonné d'avoir écrit en français. C'est en partie pour réfuter cette accusation que Paul Servaes, ancien conservateur du Musée Émile Verhaeren à Sint-Amands, s'est lancé dans son entreprise.

On ne s'étonnera donc pas de voir le biographe insister sur les rapports qu'a entretenus Verhaeren avec ses confrères

néerlandophones, en Flandre et aux Pays-Bas. Ces rapports n'étaient sans doute pas totalement désintéressés : le poète a toujours été soucieux de promouvoir la vente de ses recueils. Mais il y avait plus. Dès 1894, Verhaeren a répondu avec enthousiasme à l'initiative du Hollandais Jan Toorop, le peintre symboliste le plus en vue à l'époque, pour lancer une revue internationale d'art. Il s'agissait de créer une plate-forme pour ce qu'il y avait de plus dynamique dans les diverses littératures et cultures d'Europe. Elle devait s'appeler *Artium Hortus*, le Jardin des Arts (chapitre 7). Verhaeren s'est engagé à contacter des collaborateurs potentiels un peu partout en Europe. La revue devait paraître deux fois l'an, en quatre langues, richement illustrée, et offrir des pages de prose et de poésie fournies par les écrivains les plus prometteurs parmi les diverses cultures européennes. Paul Servaes est le premier à retracer l'histoire de ce projet et à fournir de larges extraits de la correspondance relative à cette entreprise. On découvre ainsi les contacts que Verhaeren a établis à cet effet avec des collègues flamands tels August Vermeylen, fondateur de la revue *Van Nu en Straks*, et l'architecte Henry van de Velde, avec des écrivains hollandais tels Lodewijk Van Deyssel, Jan Greshoff et autres. Bien sûr, Verhaeren s'est adressé également aux noms les plus prestigieux en France, en Allemagne et ailleurs, pour obtenir des promesses de collaboration. Finalement, faute des fonds nécessaires, la revue ne paraîtra pas. Mais vingt ans plus tard, en 1913, Verhaeren s'efforcera une fois de plus de lancer une feuille européenne – le titre proposé était alors *Correspondance littéraire* – dans l'espoir de conjuguer toutes les forces vives contre le militantisme naissant. L'initiative était soutenue par Romain Rolland, Léon Bazalgette, Rainer Maria Rilke et Stefan Zweig. À ce propos, Rolland nota dans son journal : « Ce qui me paraît notre devoir essentiel, c'est de fonder, moralement, intellectuellement, l'unité européenne. » Plus tard, Rolland se souviendra : « Et nul n'était plus ardent à défendre ces idées que notre Verhaeren. » En vain, on le sait.

Il est donc clair que l'ouverture à l'Europe ne s'est jamais démentie chez Verhaeren dès sa première réaction enthousiaste à l'initiative du Hollandais Jan Toorop. Notre biographe documente cet élan vers une culture

européenne tout au long de son ouvrage et c'est là un de ses mérites essentiels. Ainsi, Paul Servaes nous renseigne amplement sur les liens d'amitié innombrables qu'a entretenus Verhaeren à travers l'Europe : avec des auteurs comme les Autrichien Stefan Zweig et Rainer Maria Rilke, le Russe Valéri Brioussov, l'Italien Marinetti, l'Espagnol Dario de Regoyos, l'Anglais Osman Edwards, la Suédoise Ellen Key, le Hollandais Frederik Van Eeden, les Flamands Van de Woestijne, Stijn Streuvels, Cyriel Buysse etc., noms auxquels il faudrait encore ajouter ses multiples amis en Belgique francophone et en France, tout comme ses nombreux traducteurs, éditeurs et metteurs en scène. Si l'on y ajoute que Servaes ne néglige à aucun moment l'intérêt passionné que portait Verhaeren aux peintres et sculpteurs de son époque, on comprend que sa biographie parvient à évoquer tout un pan de la culture européenne des années 1900. Non par des considérations de haut vol relevant de l'histoire de l'art, mais par une multitude de petits faits vrais : les correspondances, les visites de part et d'autre, les voyages entrepris entre amis, les actions conjointes pour soutenir tel collègue poursuivi pour outrage aux bonnes mœurs ou tel projet socialiste ou vaguement anarchiste.

Notons en passant que les extraits des correspondances sont donnés dans la langue originale, sauf si une traduction en néerlandais est disponible. Heureusement, pas mal de collègues de Verhaeren maniaient le français, tant bien que mal.

Le goût de Paul Servaes pour l'authenticité se voit encore dans sa décision de citer les vers de Verhaeren selon leur édition originale. On connaît les arguments pour et contre, et on sait que l'édition *Émile Verhaeren. Poésie complète*, assurée par Michel Otten aux Archives du Futur, donne l'édition définitive, approuvée par le poète. Mais on comprendra aisément pourquoi notre biographe a préféré la version des premières éditions. De l'avis général, les corrections incessantes de Verhaeren ont entraîné « un déficit expressif »³. Apparemment, le poète lui-même s'en rendait compte. En octobre 1900,

il écrit dans la notice servant d'introduction à une exposition de Rodin : « L'art doit exprimer une émotion et une pensée. Si ce que le public appelle ébauche les exprime en toute leur force, c'est l'ébauche et non pas la statue parachevée et impeccablement figée et refroidie qui demeure l'œuvre complète. [...] Ce qu'il y a de plus haut en art, ce n'est point l'achèvement et l'isolement d'une œuvre, mais son jaillissement même du cerveau et son lien avec la nature totale. » Verhaeren estimait-il que ce principe valait pour la sculpture, non pour la poésie ? Cela nous étonnerait.

Quoi qu'il en soit, Servaes estime à juste titre que les premières versions expriment mieux l'originalité du poète : son imagination fouguese et son rythme impétueux. Il estime en outre que ces premières versions sont « plus flamandes ». Soit. Mais il nous semble que Servaes va trop loin lorsqu'il déclare que Verhaeren a choyé sa vie durant un style propre, « non pour épater mais pour témoigner durablement de son identité flamande » (notre traduction). Verhaeren n'a jamais connu assez bien le néerlandais pour en être imprégné au point que sa langue maternelle, le français, en fût colorée. Enfant, Verhaeren a parlé le dialecte local durant les dix premières années de sa vie et encore en dehors du cercle familial c'est le français seul « qui jaillissait de son cerveau ». S'il comprenait et lisait le néerlandais, il n'a pas écrit une seule ligne en cette langue. Son français était-il parfois tourmenté ? Sans doute, mais non par allégeance flamande : il ne manquait pas à cette époque d'écrivains français cherchant à épater le public par un langage bizarre, sinon abscons.

De même, nous ne suivons pas le biographe lorsqu'il déclare : « Cette œuvre [de Verhaeren] relève de la littérature flamande, partie intégrante de la littérature néerlandaise, la littérature de Flandre et des Pays-Bas. » (notre traduction) Qu'elle relève du patrimoine culturel flamand, oui sans doute, autant que l'œuvre en latin d'Érasme. Mais qui dit littérature néerlandaise, française, ou anglaise, dit littérature en néerlandais, en français, ou en anglais. Ne compliquons pas inutilement une problématique déjà suffisamment ardue. Il faut admettre pourtant que même les historiens chevronnés de la littérature ne disposent pas de schémas

3 MARX (Jacques), dans VERHAEREN (Émile), *Poésie complète*, tome 2, 1997, p. 42.

rendant compte des diverses appartenances qu'affectionnaient ces « doubles natures » que furent Charles De Coster, Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Émile Verhaeren, Michel de Ghelderode et autres. Et n'oublions pas qu'un poète comme Karel Van de Woestijne était lui aussi une « double nature » : son œuvre ne se comprend pas sans l'influence massive de Charles Baudelaire.

Le grand mérite de Paul Servaes est d'avoir écrit un récit souvent captivant où alternent sans cesse les faits et les événements de la vie de Verhaeren, ses déménagements incessants, ses voyages, l'analyse de ses œuvres, les commentaires de ses correspondants, ses visites aux artistes et à leurs expositions, ses démêlés avec les metteurs en scène, etc. Parfois tout de même, le récit ralentit et frôle la prolixité. L'exhaustivité est mauvaise conseillère : on aurait aimé une sélection plus exigeante parmi la multitude des faits et gestes du poète. Fallait-il consacrer par exemple tant de pages à des auteurs mineurs du Petit-Brabant tels que Jan Hammenecker, Reninca, Bert Peleman ou Dirk de Witte ? Qu'ils aient admiré leur grand modèle, sans doute, mais on ne peut pas prétendre y voir la preuve de l'impact de Verhaeren sur la littérature en néerlandais. Fallait-il maintenir dans le corpus de l'ouvrage la mention de toutes les traductions des divers recueils et des poèmes séparés ? N'aurait-il pas été plus pratique pour le lecteur de les trouver groupées en annexe ?

N'empêche, paradoxalement, c'est grâce à cette exhaustivité que cette biographie sera considérée dorénavant comme l'ouvrage de référence sur Émile Verhaeren, toutes langues confondues. En effet, le lecteur y trouve une information biographique très enrichie par rapport à celle de ses prédécesseurs. Et pour cause : Paul Servaes a été le premier à recueillir systématiquement les articles et ouvrages de chercheurs néerlandophones. En outre, il s'est imposé le devoir de vérifier chaque fois sur pièces les assertions de ses prédécesseurs. On n'en finirait pas d'énumérer le nombre de détails que Paul Servaes a su corriger.

Le biographe fournit aussi un exposé succinct et objectif des analyses et points de vue de ses prédécesseurs sur les divers recueils et pièces de théâtre. Il prend rarement position

lui-même : il entend rester biographe. Par exemple, s'il détaille les diverses opinions sur le rôle de Marthe dans la soi-disant résurrection du poète lors des *Apparus dans mes chemins*, ou celles sur l'influence décisive de Verhaeren sur Karel Van de Woestijne, il tranche rarement. Bien au contraire, après chacun des quatorze chapitres, il ajoute quelques pages intitulées « De twijfels van de biograaf » (Les doutes du biographe). Malgré ses dons de fin limier, Paul Servaes doit reconnaître que certaines assertions ne peuvent pas être vérifiées dans l'état actuel de nos connaissances. Qu'en est-il, par exemple, de la scène de « séduction » de Maria Van Rysselberghe à Knokke ? Quelles ont été les circonstances exactes de l'accident en gare de Rouen ? Qui a décidé de l'enterrement civil de Verhaeren : Marthe Massin, l'épouse, André Gide ou Maria Van Rysselberghe ? Stefan Zweig aurait-il volé quelques manuscrits dans un tiroir lors d'une de ses visites au Caillou-qui-bique ? Et serait-ce là la raison pour laquelle Marthe a refusé obstinément de renouer, après la guerre, les liens d'amitié avec cet ami à toute épreuve ? René Vandevor, l'exécuteur testamentaire, aurait-il détruit les lettres qui auraient pu nous éclairer sur ces questions ?

Enfin, comme nous l'avons montré, le lecteur trouve dans cette biographie une approche nouvelle de Verhaeren, une lecture qui tient compte de la double nature du poète : écrivain français farouchement fidèle à sa terre natale, la Flandre. Lors d'une conférence à Moscou, en 1913, il déclara : « Nous ne pouvons pas plus nous passer de notre terre que l'arbre ne peut se passer de ses racines. » Les chercheurs ont sans doute sous-estimé jusqu'aujourd'hui l'intensité des rapports de Verhaeren avec ses collègues flamands et hollandais. Du coup, il leur a échappé tout un pan de son engagement européen. Pourtant, si Verhaeren survit aujourd'hui, c'est bien à cause de la dimension européenne de son œuvre : ses leçons d'optimisme et de courage, sa foi dans l'avenir sont plus que jamais d'actualité !

Vic NACHTERGAELE
KULeuven Kulak, Courtrai



Index

- Adam (Jean-Michel) 191
Alavoine (Bernard) 189
Albarracin (Laurent) 5, 9-11,
12, 17, 139
Alden (Jeremy) 174
Alphant (Marianne) 171
Ammour-Mayeur (Olivier)
196
Anderson (Margaret) 181,
183
André (Marie) 132, 135, 171
Anoll (Lidia) 174
Antheil (Georges) 183
Aragon (Louis) 24
Ardus (Fabienne) 178
Arendt (Hannah) 191
Aristote 191, 192
Arnaut (Daniel) 146, 175
Aron (Paul) 172, 191
Asselin (Isabelle) 171, 178
Autrand (Dominique) 175
- Bacon (Francis) 88
Badiou (Alain) 191
Badir (Sémir) 58, 63, 64, 175
Baetens (Jan) 107, 172
Bajomée (Danielle) 138, 171
Bakhtine (Mikhaïl) 187, 188
Banse (Carine) 171
Baronheid (Marc) 24
Barthes (Roland) 8, 188, 189,
191
- Bataille (Georges) 13, 88, 89,
91, 92, 94
Bauchau (Henry) 195, 196
Baude (Jeannine) 175
Baudelaire (Charles) 198
Bazalgette (Léon) 196
Beckett (Samuel) 89, 141,
173
Beguin (Aloys) 169
Bellour (Raymond) 175
Benjamin (Walter) 67
Béranger (Pierre-Jean de)
190
Bergé (Geneviève) 172
Bergen (Véronique) 175
Bernet-Rollande (Denis) 169,
170
Bernhardt (Sarah) 182
Bertrand (Rémi) 65
Beuken (Maria) 171
Bielski (Isabelle) 186
Biron (Michel) 195
Bishop (Michaël) 175
Blanchot (Maurice) 13, 98,
102, 103, 191
Blutch, pseud. de Christian
Hincker: voir Hincker
(Christian)
Bobin (Christian) 67
Bologne (Jean Claude) 172
Bon (François) 67
Bonney (Claude) 175
- Bordes (Philippe) 166
Bornain (Alain) 169
Bosch (Jérôme) 9, 116, 122,
123, 139, 166, 177
Bosquet (Alain) 175
Bothorel (Nicole) 61, 63
Botta (Cristian) 187
Bouraoui (Nina) 185
Bourdieu (Pierre) 195
Bracaval (Bertrand) 166
Brant (Sebastian) 124
Brassard (M.) 175
Brémont (Mireille) 186
Breton (André) 24
Briousov (Valéri) 197
Brito (Antonio Ferreira de)
138
Bronckart (Jean-Pierre) 187
Brumioul-Vanina (Suzanne)
168
Brunet (Berthelot) 194
Burger (Rodolphe) 135, 148,
171
Burton (Jean-Dominique)
166
Buysse (Cyriel) 197
- Caenberghs (Jacqueline) 169
Camus (Albert) 189
Carbone (Bruno) 90, 170
Carrère (Emmanuel) 69, 172
Carvalho (Paulo) 173



- Carvalho Homem (Rui) 173
 Cecatty (René de) 175
 Céline (Louis-Ferdinand),
 pseud. de Louis-
 Ferdinand Destouches:
 voir Destouches (Louis-
 Ferdinand)
 Certeau (Michel de) 123
 Charlier (Gustave) 194
 Chevillard (Éric) 175
 Christiaens (Alexandre) 169
 Clavel (André) 172, 175
 Cleenewerck de Crayencour
 (Marguerite) 186
 Cliff (William) 167
 Compère (Gaston) 166
 Comte-Sponville (André) 119
 Conche (Marcel) 118, 119
 Cannon (Daisy) 69, 172
 Conrad (Joseph) 5, 12, 77-79,
 81, 83
 Coppin (Christian) 170
 Coremans (Sandrine) 171
 Cortalem (Jean-Luc) 172
 Cotton (Ghislain) 175
 Couturier (Jean) 135, 171
 Crémieux (Rosinne) 101
 Crowley (Patrick) 5, 9, 13,
 87, 89, 94, 145, 172, 178
 Curreri (Luciano) 175
 Czapla (Serge) 166, 171

 d'Annunzio (Gabriele) 182,
 184
 Dahon (Renée) 181
 De Corte (Nathalie) 166, 167,
 169, 171
 De Coster (Charles) 198
 de Coster (Jet) 169
 De Decker (Jacques) 172, 175
 De Haes (Frans) 7, 171
 de Witte (Dirk) 198
 Deflorenne (Xavier) 175
 Del Zoppo (Anaïs) 39-41,
 133, 134, 170
 Delas (Daniel) 170
 Delaunois (Alain) 175
 Delcour (Manon) 5, 9, 12, 13,
 67, 139, 142
 Delerm (Philippe) 65, 67
 Deleuze (Gilles) 12, 13, 70-
 76, 88, 192

 Delhasse (Guy) 175
 Delmez (Françoise) 63-65,
 97, 170, 172
 Deltre (Chantal) 196
 Demoulin (Christian) 53,
 115, 172
 Demoulin (Laurent) 5-7, 34,
 53, 59, 77, 107, 115, 131,
 137, 165, 166, 170, 172,
 174, 175, 179, 189, 193
 Derivière (Philippe) 175
 Derrey (Sébastien) 134, 170
 Derrida (Jacques) 93
 Desnos (Robert) 24
 Dessingué (Alexandre) 187-
 189
 Destouches (Louis-
 Ferdinand) 59
 Detrez (Conrad) 172, 175, 178
 Devenne (François) 196
 Devolder (Roland) 123
 Dewind (Dominique) 184
 Di Manno (Yves) 175
 Diaktine (René) 101
 Didi-Huberman (Georges) 89
 Diemont (Deborah) 175
 Diogène 147
 Dobbels (Jean-Pierre) 171
 Domingues de Almeida
 (José) 5, 9, 10, 12, 55,
 59, 67, 77, 136, 138, 144,
 170, 172, 173, 178
 Doppagne (Éric) 166, 171
 Dorsel (Monique) 169
 Dostoïevski (Fedor) 187, 188
 Dretar (Emira) 171
 Dubois (Jacques) 189
 Ducasse (Isidore) 133
 Duffy (Larry) 172
 Dzumhur (Spomenka) 171

 Echenoz (Jean) 67
 Eco (Umberto) 77, 191
 Édeline (Francis) 173
 Edwards (Osman) 197
 Éluard (Paul) 24
 Ensor (James) 123
 Érasme 123, 124, 197
 Espitallier (Jean-Michel) 168
 Evrard (Franck) 67, 78
 Exposito-Lopez (Aniceto)
 166, 169, 171

 Falaise (Henri) 17
 Fano (Daniel) 176
 Favier (Philippe) 169
 Fayard (Guillaume) 176
 Febel (Gisela) 58, 69, 141,
 166, 173
 Ferreira-Meyers (Karen) 185
 Ferron (Jacques) 194
 Follain (Jean) 141, 174,
 191-193
 Foucault (Michel) 13, 87,
 88, 123
 Foulloneau (Jean-Pierre) 90,
 170
 Francblin (Catherine) 176
 France (Anatole) 183
 François (Frédéric) 187
 Frédéric (Madeleine) 173
 Frémiot (Anne) 174
 Freud (Sigmund) 106, 115
 Frickx (Robert) 173

 Gabard-Perret (Jean-Pierre) 176
 Gaudemar (Antoine de) 57,
 90, 170, 176
 Genette (Gérard) 189, 191
 Génicot (Thierry) 153, 171
 Ghelderode (Michel de),
 pseud. d'Adémar
 Adolphe Louis Martens:
 voir Martens (Adémar
 Adolphe Louis)
 Ghysen (Francine) 59, 62,
 64, 170
 Gide (André) 198
 Gillain (Nathalie) 138, 172
 Glaude (Benoît) 189
 Gleize (Jean-Marie) 141, 142
 Godfroid (François) 190
 Godin (Jean Cléo) 173
 Goetz (Benoît) 68, 69, 71, 74
 Goll (Claire) 183
 Goll (Yvan) 183
 Green (André) 106
 Greshoff (Jan) 196
 Grivel (Charles) 173
 Groensteen (Thierry) 189
 Gsteiger (Manfred) 195
 Guaino (Henri) 83
 Guattari (Félix) 12, 70-76
 Guibert (Hervé) 57, 90, 143,
 144, 166, 170, 173

- Guichard (Thierry) 170, 176
 Guillaudon (Stéphane) 6, 9, 13, 109, 139, 146
 Guiset (Liliane) 176
 Guyotat (Pierre) 42
- Halen (Pierre) 186, 196
 Hammenecker (Jan) 198
 Hanse (Joseph) 194
 Harang (Jean-Baptiste) 176
 Haubruge (Pascale) 176
 Havercroft (Barbara) 173
 Hearst (William Randolph) 183
 Hegarty (Paul) 89
 Hellyn (Nicole) 186
 Henry (Michel) 119, 120
 Herman (Astrid) 171, 173
 Hick (Jean) 167
 Hincker (Christian) 189
 Hitler (Adolf) 184
 Hofstede (Rokus) 169
 Hollier (Denis) 88
 Hordé (Tristan) 112, 170, 171
 Horguelin (Thierry) 176
 Hubin (Christian) 176
 Hurel (Pierre-Yves) 190
- Igboemeka (Adeze) 176
 Irina (Adina) 185
 Izoard (Jacques) 5-8, 10, 11, 23-34, 109, 135, 150, 165-170, 173, 176
- Jaccottet (Philippe) 195
 Jacqmin (François) 7, 8, 166, 167
 Jagueneau (Fred) 90, 170
 Jakubowska (Halinka) 166
 Janssens (André) 166, 167
 Jaricot (Pauline) 90, 170
 Joiret (Michel) 173
 Jouve (Vincent) 188
 Juin (Hubert), pseud.
 d'Hubert Loescher : voir
 Loescher (Hubert)
- Kandilaptis (Babis) 166, 167, 169, 171
 Key (Ellen) 197
 Kozakis (Nicolas) 166, 167, 169
 Kristeva (Julia) 187
- L'Herbier (Marcel) 184
 La Fère (Anne-Marie) 176
 La Genardière (Philippe de) 176
 Lacoste (Jean) 67
 Lafon (Michel) 24
 Lai (Tamara) 176
 Langlet (Irène) 171
 Lapouge (Gilles) 176
 Laroche (Daniel) 5, 9, 11, 13, 34, 45, 142, 147
 Laroche (Hadrien) 170
 Laude (André) 176
 Laurentine (Renée) 176
 Lautréamont (Comte de), pseud. d'Isidore Ducasse : voir Ducasse (Isidore)
 Lauwers (Renée) 198
 Le Bras (Alain) 166, 168, 169
 Le Goffic (Pierre) 114
 Leblanc (Georgette) 181-184
 Leblanc (Maurice) 181
 Lechat (Évelyne) 178
 Lefort (Régis) 196
 Léger (Fernand) 184
 Legros (Jean-Claude) 173
 Lemaire (Gérard-Georges) 176
 Lemonnier (Camille) 198
 Lescot (Claire) 184
 Lévêque (Claude) 166
 Lindon (Irène) 135
 Lindon (Jérôme) 135, 153
 Lindon (Mathieu) 45, 55, 60, 109, 165, 166, 173, 174, 176
 Linkhorn (Renée) 174, 176
 Lison-Leroy (Françoise) 186
 Loescher (Hubert) 24
 Logist (Karel) 135
 Lombardo (Gian) 169
 Lope (Hans-Joachim) 69, 173
 Loret (Éric) 176
 Louis (Quentin) 176
 Lyotard (Jean-François) 91, 191
- Maestri (Vannina) 177
 Maeterlinck (Maurice) 181-184, 198
- Maggiori (Robert) 177
 Makrigiorgos (Christos) 133, 134, 150
 Mallet-Stevens (Robert) 184
 Malraux (André) 189, 190, 192
 Mangematin (Michel) 74
 Marinetti (Filippo Tommaso) 197
 Marrati (Paola) 72
 Martens (Adémar Adolphe Louis) 198
 Marx (Jacques) 197
 Mary (François) 177
 Mascilli (Nicoletta) 171
 Massart (Brigitte) 169
 Massin (Marthe) 198
 Masson (Isabelle) 177
 Maury (Pierre) 171, 177
 Medvedev (P. J.) 187
 Memmi (Albert) 84
 Michaux (Henri) 121
 Michon (Pierre) 178
 Milhaud (Darius) 184
 Millois (Jean-Christophe) 177
 Molitor (André) 195
 Moniquet (Pierre) 177
 Möron (Werner) 150
 Mutlu (Selçuk) 166, 167, 170, 171
- Nachtergaele (Vic) 198
 Nancy (Jean-Luc) 76
 NDiaye (Marie) 69, 172
 Neuschäffer (Anne) 69, 173
 Nicolino (Sylvain) 177
 Nietzsche (Friedrich) 43, 113, 115
 Nothomb (Amélie) 185
 Noullez (Lucien) 172
 Nuridsany (Michel) 177
 Nys-Mazure (Colette) 67
- Olivier (Stéphane) 170
 Orwell (Georges) 192
 Otten (Michel) 197
 Ouellet (Pierre) 174
 Outers (Jean-Luc) 174
- Parent (Sabrina) 5, 6, 9, 12, 77, 141, 145, 165, 174, 178, 191-193

- Paulhan (Jean) 195
 Paz (Octavio) 24
 Peeters (Benoît) 24
 Peleman (Bert) 198
 Perec (Georges) 59
 Pérignac (Jean Luc) 150
 Person (Xavier) 90, 170
 Pessin (Marc) 166
 Pétilion (Monique) 177
 Pezza (Franck) 56, 57, 178
 Phanal (Isabelle) 177
 Picard (Edmond) 181
 Pineaud (Didier) 177
 Pinget (Robert) 57
 Pinhas (Luc) 177
 Piret (Pierre) 138, 172
 Pirote (Jean-Claude) 178
 Pizzuti (Pietro) 166
 Plisnier (Charles) 185
 Poirret (Paul) 184
 Poitevin (Éric) 167
 Poncet (Dominique) 177
 Ponge (Francis) 133
 Presley (Elvis) 93, 138
 Proust (Marcel) 192
 Provenzano (François) 193-195
 Purnelle (Gérald) 5, 10, 11, 23, 24, 26, 165

 Quaghebeur (Marc) 64, 69, 173
 Queneau (Raymond) 59
 Quinsat (Gilles) 77, 174
 Quintane (Natahlie) 177

 Rabelais (François) 42
 Racine (Jean) 8
 Réda (Jacques) 141, 174, 191-193
 Regoyos (Dario de) 197
 Reninca, pseud. de Renée Lauwers: voir Lauwers (Renée)
 Renouprez (Martine) 186
 Renwart (Marc) 167
 Ricardou (Jean) 55, 57, 61
 Richard (Jean-Pierre) 42, 43, 77, 127, 174
 Riceur (Paul) 188, 191, 192
 Rilke (Rainer Maria) 196, 197

 Rimbaud (Arthur) 43, 44, 129
 Rivière (François) 177
 Robbe-Grillet (Alain) 57
 Robert (Laurent) 177
 Roche (Denis) 141, 142
 Rodin (Auguste) 197
 Roegiers (Patrick) 174
 Rolin (Jean) 67
 Rolland (Romain) 196
 Roller (Olivier) 170
 Rossel (Virgile) 195
 Rossignol (Cathy) 177
 Rothenberg (Jérôme) 168
 Rouaud (Jean) 141, 174, 191-193
 Roubaud (Jacques) 24
 Roux (Laurent) 177
 Roy (Camille, Mgr) 194
 Roze (Judith) 171
 Ruby 189
 Rufat (Hélène) 174
 Rus (Martijn) 171
 Rutten (Francis) 171

 Samama (Guy) 195
 Sami-Ali (Mahmoud) 69
 Sanguineti (Edoardo) 24
 Sarkozy (Nicolas) 83
 Sartre (Jean-Paul) 189
 Sautel (Nadine) 171
 Sauvagnargues (Anne) 72, 73, 75
 Savitzkaya (Eugène) 5-179, 191-193
 Scepi (Henri) 6, 7, 9, 14, 58, 59, 68, 69, 73, 112, 121, 145, 146, 174
 Schehadé (Georges) 17
 Schoenaerts (A.-M.) 177
 Schulz-Buschaus (Ulrich) 173
 Segarra (Marta) 174
 Serrure (Monique) 181, 183
 Servaes (Paul) 196-198
 Sheringham (Michael) 173
 Sibona (Bruno) 174
 Simonon (Georges) 187-189
 Simon (Claude) 63, 141, 174, 191, 192
 Sindaco (Sarah) 34, 137, 166, 172, 174
 Sivan (Jacques) 177

 Sivers (Alexandre von) 171
 Skármeta (Esteban) 169
 Sojcher (Jacques) 167, 177
 Sollers (Philippe) 188
 Soulerjitsky (Leopold) 183
 Soupault (Philippe) 24
 Stanislavsky (Konstantin) 183
 Stiern (Karlheinz) 173
 Streel (Patrick) 174
 Streuvels (Stijn) 197
 Sue (Eugène) 190
 Sullivan (Pierre) 101

 Tanner (Allen) 183
 Tarkos (Christophe) 141
 Taylor (John) 120, 177
 Thoreau (Henry David) 121
 Thyse (Raphaëlle) 171
 Tiedemann (Rolf) 67
 Tilleuil (Jean-Louis) 189
 Todorov (Tzvetan) 187
 Tolstoï (Léon) 187, 188
 Tomlinson (Charles) 24
 Toorop (Jan) 196
 Trousson (Raymond) 173
 Tudor (Adrian) 172

 Vaes (Guy) 7, 167, 185
 van de Velde (Henry) 196
 Van de Woestijne (Karel) 197, 198
 Van Deyssel (Lodewijk) 196
 Van Eeden (Frederik) 197
 Van Rysselberghe (Maria) 198
 Vandermeulen (Marie-Thérèse) 174
 Vandevoir (René) 198
 Vandormael (Thomas) 6, 9, 10, 13, 97, 142, 145, 177-179
 Varlez (Robert) 166
 Varrasso (Pietro) 170, 175
 Veinstein (Alain) 171
 Velikovic (Vladimir) 165
 Vercier (Bruno) 67, 78, 174
 Verdussen (Monique) 178
 Verhaeren (Émile) 196-198
 Verhaeren (Marthe), nom d'ép. de Marthe Massin : voir Massin (Marthe)
 Vermeylen (August) 196



- Viard (Dominique) 67, 78,
107, 172, 174, 191
Viatte (Auguste) 194
Virone (Carmelo) 5, 6, 9-11,
33-35, 37, 45, 55, 109,
133, 138, 141, 165, 171,
174, 178, 179
Visney (Eva) 170
Voiturier (Michel) 185
Vološinov (Valentin) 187
Welles (Orson) 183
Widart (Nicole) 171
Wordsworth (William) 115
Wynants (Jean-Marie) 178
Younès (Chris) 74
Yourcenar (Marguerite),
pseud. de Marguerite
Cleenerwerck de
Crayencour: voir
Cleenerwerck de
Crayencour (Marguerite)
Zourabichvili (François) 71,
75, 76
Zweig (Stefan) 196-198





Achévé d'imprimer en Belgique,
septembre 2013.

