

Le dispositif *Célébration / Nouba*

Laurent DEMOULIN

Université de Liège

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 épидictique 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 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

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

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.

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 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 inédite ⁶, 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.

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.

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.

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 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 *Narcisse aux chiens*, le film de Marie André¹⁴ : 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 ».

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=1.

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.

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

« 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 linéaire¹⁵. 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, publient le texte (presque) dans sa version originale, accompagné du CD décrit ci-dessus¹⁶.

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 / Nouba* dans un ensemble plus vaste. Il s’agit donc seulement d’une proposition de classement, que j’ai déjà soumise 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 recourent 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	/	textes

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.

l'enfant		
----------	--	--

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	/	/	/	<i>JHtG</i> (1978),	<i>EV</i> (1995), <i>Fc</i>

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.

sens clair				MmC (1992), EL (2003)	(1999), FtP (2005)
------------	--	--	--	--------------------------	-----------------------

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

D'abord, à nouveau, ce tableau indique que les deux critères se recoupent, 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.

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, 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

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 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.

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 éparses 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 :

[...] 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. 7 ²²)

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

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 »).

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).

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 ? » (CMII, 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, 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. 85 ²⁴)).

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 exemple ²⁵. 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 Roche ²⁷ : Carmelo Virone considère même

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 ».

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)

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 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 dédaguère 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 immanquablement 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.

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

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.

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.

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 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

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 (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.

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 : 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-derrière [...] (*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

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 ».

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.

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 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 Arnaud, 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 issue de « Janvier », une nouvelle parue dans la revue *Minuit* 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.

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 Guillardon 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.

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.

Cependant, 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 cadre⁴⁰. 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 crépusculaire⁴¹. 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 deux époux se sont échangés – motif assez rare dans l'œuvre⁴². 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 » (CMII, 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,

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 ? »

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).

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 ?