

L'expérience-limite de *La Disparition de maman* :

« Comme si mourir durait »

Thomas Vandormael

La confection de ce roman repose sur un désir ultime, un besoin insolvable 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. Une entreprise cependant risquée, qui induit une mise à l'épreuve autant qu'une mise en mouvement chez celui qui la propose 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

Etape cruciale, roman pivot, ce texte met en exergue rien moins que *l'inépuisable* du langage. Une expérience de la totalité, foisonnante, plurielle et, paradoxalement, éclatée. Il s'agit là d'une forme de but à atteindre, celui de « parler de tout » par le roman et grâce à lui. Un but qui devra toujours rester en train de s'accomplir : 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 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 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 à son paroxysme. Le sens s'annule tant sont multiples les directions vers lesquelles il est envoyé, les événements résistent à toute tentative de pouvoir les situer les uns par rapport aux autres : les temporalités s'entrechoquent et se confondent dans l'ouverture vers l'exploration effrénée de tous les possibles, mais semblent toujours pouvoir être ramenées à l'inéluctable condition de l'être qu'est celle du mourir. 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 à la crinière de l'une ou l'autre des innombrables virgules, il 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, celui-ci 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'androgynie, 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)

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

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

Cette instabilité sexuelle est encore renforcée par une autre duplicité : ni enfant ni adulte, et en même temps les deux à la fois, le caractère protéiforme du *Je* narrateur atteste de 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)

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 engendrent le fait 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 : la récurrence du lieu du 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 permettre au narrateur la force de l'évocation de 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, come 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 cette nécessité de l'intimité champêtre, aura à éprouver la mort³, à l'image de la « petite sœur » du narrateur qui, juste avant d'être brûlée dans le grenier, disparaissait « 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 car il 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?

³ De l'enfance, peut-être.

Après tout, les premiers mots du premier texte publié par Savitzkaya annonçaient déjà ce lieu primordial qui permet d'exprimer cette dualité constitutive de l'ensemble de son œuvre, entrechoquant le jeu et la nature au rythme de saccades qui sont aussi des secousses, sans destination, rejetant l'être d'avant en arrière pour le suspendre dans une temporalité qui n'a de limite que celles que forme la collectivité familiale qui use de ce jeu:

Avec notre balançoire. (MPS, p. 13⁴)

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 (*Mentir* en est une belle illustration). 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 ici 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 qui le possède au sentiment d'une condition précaire : l'impuissance face à 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 l'ensemble 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 futur⁵) et la barbarie d'un primat du corps dans la relation au monde.

⁴ Editions Labor

⁵ A 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 Isantbul » ; « banquier » ; collectionneur de « perles creuses et de mâchoires de requins » ; « soldat » (DM, p. 37)

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 qui sans cesse rappelle 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 car 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 entre le monde et celui-ci. 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 aux crasses, 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. (Jacques Izoard l'avait écrit : « Tout se passe dans la Bouche »⁶.) 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.⁷

Parce qu'il oriente l'interrogation sur l'origine, l'organe de la bouche permet de mieux saisir la mise en place de l'expression de la frayeur de la mort en tant que blessures et destruction du corps, notamment à travers cet extrait, dont le premier syntagme, qui réfère 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 que 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. 26)

⁶ IZOARD (Jacques) et MUTLU (Selçuk), *Les girafes du sud*, Paris, La Différence, 2003, p. 26.

⁷ DIAKTINE (René), « Clé d'or et porte interdite. Essai Psychanalytique sur quelques contes » dans CREMIEUX (Rosinne) et SULLIVAN (Pierre) (dir.), *La psychiatrie de l'enfant*, Vol. XLII, Paris, PUF, 2000, p. 369.

L'accumulation de la logorrhée renforce cet écrasement de la faiblesse d'un corps 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 »⁸, 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 fin d'une mort impossible à mourir*⁹ » (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 l'intuition du fait que l'être est emporté par le temps dans 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 un 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 n'aboutit jamais tout à fait à son accomplissement :

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)

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

⁸ BLANCHOT (Maurice), *Le pas au-delà*, p. 151.

⁹ BLANCHOT (Maurice), *L'entretien infini*, p. 310.

pertinente serait celle d'un temps *en suspens*, qui vaudrait non seulement pour le rapport à la mort, mais aussi pour la majorité de 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 celui 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 le style de la logorrhée de la phrase qui semble ne jamais pouvoir 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 *totalemment*, 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 troupeaux 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)

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 compte par ce en quoi il mène à quelque chose : quelque chose qu'on ignore (on ne dit rien de ce qu'il 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 fournir, 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 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 »¹⁰. 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

À la fois élan vers la campagne la plus dense et lieu partagé avec les autres habitants de la maison à laquelle il est joint, le jardin constitue un lieu d'énonciation privilégié : lieu d'un paradis perdu, c'est aussi l'espace de la sauvagerie innocente de l'enfance, gâchée depuis, et qui donne naissance à une parole vouée à retrouver celle-ci (« mon enfance perdue est mon seul avenir, mon seul but véritable et cohérent »¹¹). Dès lors, ce foisonnement du langage et de l'imaginaire traduirait peut-être une tentative effrénée remplie de désespoir et de désillusion de l'homme qui tente coûte que coûte de ne pas 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 de sa littérature, 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 :

¹⁰ GREEN (André), *Le temps éclaté*, Paris, Minuit, 1997, p. 157.

¹¹ SAVITZKAYA (Eugène), « L'écriture en Spirale », dans *Revue Estuaire*, n°20, Québec, 1981, p. 103-104.

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)

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 l'adversité de la mort de l'enfance. Cependant, il semble que le texte existe justement par l'incapacité à assumer 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 plus que « les premiers textes semblent même s'originer dans un ventre maternel »¹².

¹² DEMOULIN (Laurent), « Eugène Savitzkaya, à la croisée des chemins » dans BAETENS (Jean) et VIART (Dominique), *Ecritures contemporaines 2. Etats du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, 1999, p. 43.