

Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Année académique 2009- 2010

Métamorphoses d'un sujet  
Etude de la problématique de l'énonciation dans l'œuvre  
d'Eugène Savitzkaya

Mémoire présenté par Thomas VANDORMAEL  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître en langues et littératures françaises et romanes, à finalité approfondie  
Promoteur : M. Laurent Demoulin





Mes voyages sont mes souvenirs d'enfance  
(Eugène Savitzkaya)



Merci...

...à M. Laurent Demoulin, pour la confiance que vous m'avez accordée en acceptant de chapeauter ce travail de fin d'études, pour la patience dont vous avez fait preuve face à mes tergiversations fréquentes, pour les précieux conseils que vous m'avez donnés, mais aussi, et surtout, pour l'enthousiasme, la ferveur, l'amour et l'humour -ah l'humour!- avec lesquels vous avez considéré cette aventure et qui furent, pour mon plus grand plaisir, identiques à ceux avec lesquels, durant cinq années, vous avez enseigné la littérature à la bande d'étudiants dont je fais partie.

...à Melle Danielle Bajomée, pour votre gentillesse et votre courtoisie à chaque demande de renseignement, pour le charisme avec lequel vos nombreux cours nous ont été dispensés et pour l'intérêt qu'ils ont suscité en moi notamment quant à la veine philosophique de la critique littéraire, pour m'avoir fait découvrir ces quelques génies sans lesquels jamais je n'aurais choisi ce type de sujet (Bachelard, Richard, Blanchot, Leiris, Savitzkaya lui-même).

...à M. Gérald Purnelle, pour la sympathie que vous témoignez à vos étudiants et dont j'ai pu faire l'expérience, pour le lien solide que vous avez noué avec ceux-ci lors du cours de *Métrique* voilà déjà deux ans et qui a indirectement débouché sur un cours d'*Histoire de la poésie belge* qui m'a permis d'aborder la poésie de cet auteur en connaissance de cause, pour les quelques trajets à pied que vous m'avez épargnés, de la rue Pierreuse à la gare des Guillemins et dont l'un aurait justement dû être parcouru en compagnie d'Eugène Savitzkaya.

...à Primaëlle Vertenoël, Nicolas Javaux, Lionel Sturnack, Pierre Jassogne et Thibault Simons, pour avoir partagé cette expérience avec moi, pour avoir animé plusieurs conversations en compagnie de cet écrivain fantasque, le plus souvent autour de quelques bouteilles de verre brun, pour les fructueux échanges de réflexions qui tournent en eau de boudin et dont vous avez le secret, pour ces années passées à vos côtés.

...à Eugène Savitzkaya, pour l'estime et la considération dont il a fait preuve à mon égard, pour les oeuvres innombrables qu'il m'a recommandées, pour ses encouragements à sortir des sentiers battus, pour les tournées qu'il a offertes au Delft, pour sa littérature.

...à ma mère, qui a éveillé ma sensibilité, et m'a un jour parlé de lui.



## **PREAMBULE**

Il ne faut surtout pas analyser une œuvre. L'analyse est mortifère et funèbre. Nous n'avons pas à établir un constat d'écriture morte. Il faut, au contraire, préserver farouchement les saisons, les couleurs, les battements de cœur, et ne pas traquer les espoirs et les désespoirs.

(Jacques Izoard, « En mouvement »)





Il m'a souvent été répété qu'il est délicat d'envisager l'étude approfondie de textes dont je pourrais me sentir proche d'une façon ou d'une autre, selon le laps de temps qui me sépare de leur publication ou bien selon l'émotion avec laquelle je les appréhende. Qui sait ? Peut-être que le goût l'emporte toujours, et que la passion pour le fait littéraire ne tient finalement qu'à ce fil qui nous relie au risque: celui de chercher dans le vide, celui de se tromper. Le choix de mes études supérieures s'est opéré en fonction de ma sensibilité et non par rapport à un quelconque but à atteindre. Celui des cours qui m'étaient proposés au sein de cette formation a été réalisé de la même façon, avec la même confiance et le même attrait, peut-être parce que les professeurs qui y ont été autant de modèles pour moi procédaient également de la sorte dans leur attitude face à l'incroyable littérature qu'ils enseignent avec tant d'amour. Il était donc inévitable, afin de leur rendre hommage et de me rester fidèle, de clôturer ces études par un travail d'écriture dont le sujet attise en moi mieux que jamais cette sensibilité aujourd'hui aiguisée par ce qu'ils m'ont transmis.



## **ÉCRIRE APRES BECKETT?**

Il faut continuer, c'est tout ce que je sais, ils vont s'arrêter, je connais ça (...) dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer.

(Samuel Beckett, *L'Innommable*)



Le « roman contemporain », souvent abstrait, déconstruit, éclaté, que Domenach, par exemple, place sous le signe de la dégénérescence, de la régression, d'une décadence révélatrice du malaise dans la civilisation d'aujourd'hui<sup>1</sup>, pose question. Je serai pour ma part plus optimiste vis-à-vis des actualisations du genre romanesque dont je suis le témoin, et tenterai en toute humilité de dégager les traits saillants propres à cette « nouvelle » littérature, considérant que les éléments novateurs trop souvent perçus comme des indices de « platitude » révèlent une importante et féconde interrogation sur notre temps, interrogation dont la littérature, par essence, ne peut se séparer.

Plus précisément, c'est la question de l'énonciation qui retiendra majoritairement mon attention, car celle-ci, telle qu'elle est abordée dans le roman contemporain ne va pas de soi. Il y a sans aucun doute plusieurs facteurs en cause, dont le premier tient certainement du fait de la difficulté à dire notre époque, la réalité actuelle et la place qu'on (ne) peut/doit (pas) s'y octroyer, à l'heure où l'attention à soi n'a jamais été aussi forte. Mais surtout, le champ littéraire finit toujours par rattraper les auteurs et définir leur positionnement au sein de celui-ci ; or, il ne faudrait pas oublier que la période qui nous occupe a été précédée par une autre, au cours de laquelle l'écriture a, je crois, atteint une bonne partie de ses limites, auxquelles il faut maintenant en substituer d'autres.

En effet, toute une mouvance, dont Beckett est l'un des meilleurs représentants, a fait aboutir la littérature à une sorte de point de non-retour. La saturation du langage de sa logorrhée, la déconstruction syntaxique, l'angoisse face à l'absurde... ont mené à un épuisement, puis un évidement - voire une annihilation - du sujet. Le *Je* romanesque est mort entre les pages de *L'innommable*, et avec lui la narration qui en naissait ou qui lui donnait naissance. Le narrateur - car c'est ainsi qu'on l'a traditionnellement appelé, mais on est maintenant en droit de s'interroger sur la possibilité de continuer à lui donner un nom<sup>2</sup> - a progressivement été réduit à une chose qui parle, un corps fait de langage, un organe à la fois encore vivant et déjà mort, inerte, peut-être au même titre que l'œil de *La Jalousie*.

Il n'est donc pas simple d'encore écrire après cet aboutissement vraisemblablement indépassable. L'hypothèse générale que je m'attacherai à développer au fil de ces pages que

---

<sup>1</sup> Cf. DOMENACH (J.-M.), *Le Crépuscule de la culture française ?*, Paris, Plon, 1995.

<sup>2</sup> C'est sans doute à cela, aussi, que le titre fait allusion.

je consacre et dédie à Eugène Savitzkaya, digne fils de l'auteur de *Molloy*<sup>3</sup> consiste à voir en lui l'un des rares écrivains « post-Beckett » à parvenir à proposer un dépassement dialectique à la fois *face* à l'impasse littéraire provoquée par Beckett (et consorts) et *en tenant compte de celle-ci*. Dépassement selon moi réalisé à travers un renouvellement pertinent de l'écriture du sujet. Il s'agira donc de montrer et exprimer tout d'abord, mieux que les preuves de subjectivité, la façon dont s'opère non pas la *(re)subjectivité* mais la *(re)subjectivation*<sup>4</sup> de l'énonciation romanesque, que je conçois pour ma part et pour l'époque qui a vu naître Eugène Savitzkaya en tant que romancier, comme un processus toujours *en train de s'accomplir*, et ensuite les enjeux qui gouvernent la question du sujet chez Savitzkaya, mais aussi celles du « Qui suis-je ? », du « Que suis-je? », du « Qui es-tu? »<sup>5</sup>, sans doute au cœur de toute littérature.

Pour cette raison, l'étude de l'énonciation ne peut à mon sens être dissociée de celles du sujet et du *Je*, cela afin d'envisager la possibilité de dégager, en filigrane, une sorte d'ontologie du sujet Savitzkayen. J'ai dès lors préféré ne pas me confiner à une théorie littéraire unique et fixe, estimant que, dans l'absolu, chaque livre devrait répondre à une théorie propre à lui-même et non l'inverse. J'ai au contraire tenté de puiser de manière pertinente parmi quelques bases et concepts solides issus de critiques différents mais aussi, et surtout, parmi les réflexions et les développements de penseurs et d'intellectuels, en grande partie les philosophes et en particulier Maurice Blanchot. Ce type de démarche, quoique risqué, s'est peut-être installé inconsciemment dans mon appréhension de ces textes après avoir lu cette conclusion de Jacques Izoard à propos de son ami Eugène: « son œuvre échappe à toute approche analytique et universitaire »<sup>6</sup>.

J'ai ainsi choisi de consacrer cette étude aux textes à la fois les plus représentatifs de cette sorte d'ontologie dont l'énonciation est l'élément fondateur, et les plus importants dans l'évolution de celle-ci, comme s'ils en constituaient chacun un tournant (plutôt qu'une étape, car il n'y a pas ici d'apogée à laquelle il faut arriver) décisif. Ce travail se composera donc

---

<sup>3</sup> « Et parmi les écrivains, qui vous a influencé ? »/ « Beckett bien sûr. J'aime son écriture radicale qui ne s'accroche à aucune théorie ni à la moindre croyance. C'est un inventeur, un générateur de langage. J'aimerais continuer dans ce sens. » : propos recueillis par HERMAN (Astrid), « Entretien avec Eugène Savitzkaya » dans *Indications*, 62<sup>e</sup> série n°5, Bruxelles, Thierry Leroy éditeur, 2005, p. 37.

<sup>4</sup> La distinction entre ces deux notions m'a été suggérée par la lecture de DELRUELLE (Edouard), *Métamorphoses du sujet*, Bruxelles, Éditions De Boek Université, 2004, p. 163-164.

<sup>5</sup> Cf. SAVITZKAYA (Eugène), *Nouba*, Bruxelles, Yellow now, 2007.

<sup>6</sup> IZOARD (Jacques), « Eugène Savitzkaya : En mouvement » dans *Indications*, 62<sup>e</sup> série N°5, Bruxelles, Thierry Leroy Editeur, 2005, p. 32.

de quatre parties, en plus de cette introduction, relatives à *Mentir*, *La disparition de maman* et la majeure partie de la production poétique, qui servira en quelque sorte de parenthèse explicative et féconde pour la compréhension du passage à la troisième partie, *Marin mon cœur*, à laquelle suivra une conclusion globale qui permettra une vue d'ensemble. Ma perspective se veut ainsi plus ou moins chronologique, postulant que chacun de ces textes cristallise plus ou moins les traits saillants des changements connus par l'écriture de Savitzkaya dans la majeure partie des autres livres intégrant les différentes périodes que les textes choisis représentent.





# I

## *MENTIR*

### **Une énonciation de l'absence**

Je me sentais  
peu fondé à dire « il n'y a rien ».

(François Jacqmin, *Le Livre de la neige*)



## 1.1. *L'impossible certitude*

Dès ses premiers textes (essentiellement des poèmes, auxquels je reviendrai plus tard), Savitzkaya a placé son écriture sous le signe de la déconstruction, de la contestation, de la négation. En effet, le langage, la syntaxe, le sens y sont malmenés, poussés à l'extrême, reniés avec virulence. La langue poétique ne sert pas simplement à *dire* la réalité, elle y participe et la crée au même titre que les corps, tout en l'assenant des coups imparables que sont les détournements des structures conventionnelles qui contestent toute orientation du sens possible puisqu'elles s'attachent, comme le note Carmelo Virone, à nier la langue et « à produire de l'illisible »<sup>7</sup>.

Logorrhée, primat de la matérialité, déni du sens, ces premiers écrits sont importants, car ils permettent de déceler un trait fondamental de l'esthétique savitzkayenne, tant au niveau stylistique (à travers la syntaxe, les appositions, les allitérations...) que métaphysique: aucune certitude ne peut être établie. Ni le langage ni la vérité ne peuvent faire l'objet d'aucune fixation. Ainsi, les identités - on ne peut pas encore parler de « sujet » - ne sont jamais figées, elles flottent de manière instable au sein d'une temporalité complètement éclatée et insaisissable, selon un rythme dense et haletant incongru aux conventions humaines du temps. Il semble qu'elles se contrecarrent les unes les autres et pourtant jamais elles ne s'opposent définitivement ; loin de se soustraire, elles s'ajoutent, comme les mots qui les suggèrent et selon un rapport d'équivalence. Ainsi, comme le note Laurent Demoulin, dans les poèmes de Savitzkaya, « une chose est toujours elle-même et autre chose »<sup>8</sup>. Rien n'y est (dé)fini. L'univers n'a rien d'unifié. Encore moins de cohérent. Il est ici sous-tendu par la toute puissance d'un imaginaire chaotique qui s'apparente à celui d'un nourrisson face au monde imprévisible qu'il découvre, encore vierge de toute tentative - si frivole soit-elle - d'intelligibilité: une forme de primitivisme, de rapport premier, instinctif, authentique aux choses dans ce qu'elles présentent de plus matériel, de plus organique :

Je suis ton fils par : les clavicules libres qui battent dans le vent, les reins isolés au centre des œufs, des combats inégaux, la chèvre montée sur des pieds et des perches. Quand tu urineras dans mon cœur avec la force des vieilles bêtes, le fléau des cobras,

---

<sup>7</sup> VIRONE (Carmelo), « Lecture », dans SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale, L'Empire et Rue obscure*, Bruxelles, Labor, 1993, p. 163.

<sup>8</sup> DEMOULIN (Laurent), « Bestiaire et métamorphoses d'Eugène Savitzkaya », dans *Ponts* n°2, Milan, Cisalpino, 2001, p. 71.

l'anaconda immobile fera sauter mes rideaux rouges et opaques, tuera une à une mes volailles. L'urine ou le sperme à travers les poumons.<sup>9</sup>

Le choix du genre du roman opéré par Savitzkaya ne constitue pas, tant s'en faut, une rupture avec la poésie. Non seulement parce qu'il continuera toujours d'en écrire (*Bufo Bufo Bufo*, *Cochon farci*, *Jérôme Bosch...*), mais aussi parce que la prose de ses romans est poétique avant toute chose. Et l'objectif semble être le même: tenter de déconstruire, tant la langue que le sens, et la littérature elle-même.

En effet, le titre *Mentir*, allié à l'indication paratextuelle « roman », suggère une dénonciation: celle du caractère profondément *faussé* de l'écriture romanesque, où, selon Eugène Savitzkaya, « tout est permis »<sup>10</sup>. Le prédiscursif<sup>11</sup> montre la volonté de poursuivre l'ère du soupçon.

Comment l'interpréter ? Tout d'abord, on peut considérer que raconter, c'est toujours mentir, car on choisit un événement plutôt qu'un autre, on oublie des détails, on réduit. Ecrire un roman (stipulé tel sur la couverture), c'est donc doublement mentir car ce qui est raconté suppose la fiction. On est donc toujours en deça (réduire) ou au-delà (inventer) de la vérité. Mieux encore, écrire, c'est choisir un style, une esthétique, un mot plutôt qu'un autre, une formulation plutôt qu'une autre : c'est donc transformer la réalité par le prisme du *Je* écrivain. Pour le dire simplement : le rendu tel quel, strictement objectif, de la réalité en tant que vérité, n'a pas (ou plus ?) lieu d'être pour l'écrivain.

Cette originalité prédiscursive mérite qu'on s'attarde sur l'effet qu'elle produit chez un lecteur potentiel. Le titre déroute la façon dont celui-ci est en mesure d'appréhender le texte. S'agissant d'un roman, le lecteur sait qu'on lui ment, et se prête au jeu. On pourrait en rester là, et c'est déjà pas mal. Il peut aussi imaginer, comme moi, les quelques réflexions qui viennent d'être proposées. Mais, mieux encore, une relation de connivence nouvelle entre l'auteur et son lecteur s'instaure. Le lecteur deviendrait ici le complice de l'auteur qui partage son secret, son mensonge. Le texte devrait ainsi être pris comme celui émanant d'un

---

<sup>9</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *Mongole, plaine sale, L'Empire et Rue obscure*, Bruxelles, Labor, 1993, p. 20.

<sup>10</sup> ALMEDIA (José Domingues de), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », consulté sur <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5760.pdf> (portail de la faculté de lettres de l'université de Porto)

<sup>11</sup> cf. MAINGUENEAU (Dominique), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Collin, 2004, p. 206.

locuteur qui *raconte qu'il ment*. Car en ce mensonge, peut-être trouverons-nous une porte d'entrée laissée entr'ouverte par un *Je* prêt à renaître.

En effet, dès les premières pages, le prédiscursif se révèle également métadiscursif puisque l'écriture semble incontestablement dévoiler le mensonge, à travers le procédé radical et annihilant de la rature. Sitôt un élément est posé sitôt il est mis en doute, dénié, détruit.

L'incipit est éloquent :

Ces fleurs ne sont pas pour moi, dit-elle, 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, surtout ces pivoines trop rouges, ces pivoines trop blanches surtout, ne sont pas pour moi, ne seront jamais plus dans mes bras, entre mes doigts ou dans mes cheveux comme des morceaux de couleur, des morceaux éparpillés de couleur vive, dit-elle doucement sans regarder personne, sans me regarder pleurer ou me pendre ou me coucher sur place dans les rosiers, sans voir son ombre posée ou déposée sur ces fleurs intouchées.<sup>12</sup>

Déjà les fleurs se révèlent inaccessibles, ensuite leur qualité, leurs couleurs se contredisent, enfin l'action et la position du *Je* perdent leur valeur. Un *Je* qui d'entrée de jeu n'existe pas, ou plus, pour le personnage qu'il raconte et qui, cependant, ne peut être qualifié d'« hétérodiégétique ».

De manière plus significative encore, des modalisateurs se chargent de mettre en branle et de questionner dans l'immédiateté ce qui vient d'être énoncé, fragilisant inévitablement la valeur du témoignage du *Je*:

La nuit, on disait qu'elle marchait et nous caressait les cheveux peut-être. Mais je ne l'ai jamais vue, je crois, faire ces gestes. *Peut-être*. Elle devait se promener à travers la maison et entrer dans les chambres pour nous caresser les cheveux. *Peut-être*.  
Je ne l'ai jamais su.<sup>13</sup> (Je souligne)

Ces modalisateurs du doute trouvent leur pendant syntaxique dans la forme interrogative, adressée par le *Je* à soi-même plus qu'au lecteur :

---

<sup>12</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *Mentir*, Paris, Minuit, 1977, p. 7.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 39.

J'ai vu ma mère. Était-ce ma mère dans le corridor, traversant la maison, une habitation sombre ou bien assombrie par le temps pluvieux ? Et sa jupe froissée sur les fesses, salie de chaux, blanchie sur les fesses ?<sup>14</sup>

Ainsi en va-t-il de toute une série de formules hypothétiques et de locutions modalisatrices qui infléchissent l'affirmation - et rendent ainsi toute possibilité de narration illusoire - sur le modèle de l'anaphore lexicale : la reprise (en tant que répétition détournée voire déniée) contient en elle l'annulation des propos. Le discours se construit suivant la contradiction et les discordances en même temps que sont contestées d'une part la valeur et l'authenticité de ce qui *pourrait* seulement être énoncé, et d'autre part les facultés du narrateur à transmettre cet énoncé, notamment pour des raisons physiques :

Elle dit qu'elle ne voit pas, que rien n'est plus visible. [...] Elle ne disait peut-être rien, peut-être peu de chose sans importance, peut-être quelque chose d'imprécis et de vague, ou bien quelque chose d'incompréhensible tant sa voix était basse et sourde, presque éteinte et que la pluie résonnait beaucoup contre les murs et les tuiles, ainsi qu'à l'intérieur de la maison.<sup>15</sup>

On voit se profiler ici la thèse soutenue par Dominique Viart selon laquelle l'écrivain contemporain fait généralement la part belle à un narrateur carencé, pour lequel « le savoir s'est fait incertain »<sup>16</sup>. Il prend notamment l'exemple des textes de Claude Simon, où la « fonction d'attestation » du narrateur est fortement problématisée, le texte étant soumis à une supputation explicite qui prend forme, par exemple, dans une poétique de « l'épanorthose » (les énoncés font l'objet de corrections ou d'ajustements) que Savitzkaya investit lui aussi dans ce texte.

Ainsi, les divers procédés mis en place par l'auteur attestent explicitement d'un refus de choisir qu'on peut sans doute mettre en parallèle avec le refus de la narration, qui demeure absente en dehors de quelques rares bribes de souvenirs. D'autant plus qu'elle est encore obturée par l'omniprésence de la répétition (des mêmes syntagmes, des mêmes gestes, des mêmes événements). Dans le domaine de la psychanalyse, Freud explique d'ailleurs que le fait d'« agir répétitivement est une manière de se remémorer qui prend la

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>16</sup> VIART (Dominique), « D'un monde vivant emporté dans l'abîme. Portrait du sujet fin de (XXe) siècle » dans HERMANT (Jon), ENGELS (Steven) et DEMEULENAERE (Alex) (dir.), *Littératures en contact*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2003, pp. 357-370.

place du souvenir »<sup>17</sup>. Là encore on décèle une preuve des incapacités dramatiques du narrateur à se résoudre à une assertion stable, sûre. C'est sans doute dans cette impossibilité de fixer les choses, dans cet espace entre l'écriture et l'impossibilité de dire, que se développe, selon moi, la scénographie savitzkayenne de *Mentir*.

Il semble ainsi que la narration se joue du lecteur, alors que, paradoxalement, le narrateur opte pour la neutralité, ne choisit pas, avoue ses carences au fur et à mesure que sa mémoire semble se révéler incomplète et ses sens non fiables. De plus, la mère est abordée avec une très grande distance, décrite selon un ton objectif qui s'attarde à des détails qu'on pourrait qualifier de métonymiques (le bleu de la robe, le concombre qu'elle mange, la photo qu'elle possédait) : aucun affect ni aucun échange véritable entre la mère et son fils ne semblent possibles. Aucune dérive non plus : dès qu'il s'épanche, se laisse aller à inventer, le narrateur se reprend et précise qu'il dépasse le rôle qui lui est assigné :

Elle descendit du train, dans cette gare. C'était une femme plutôt maigre vêtue d'une longue jupe claire et d'une veste grise. Elle souriait. Elle marchait vite vers sa maison. Mais j'exagère.<sup>18</sup>

Ou bien il va jusqu'à assigner ce qu'il énonce à une autre instance, qui est la plus neutre possible, précisant toutefois le doute que cette délégation implique. En l'occurrence, le pronom « on » :

La nuit, on disait qu'elle marchait et nous caressait les cheveux peut-être.<sup>19</sup>

Cette volonté de neutralité narrative possède par ailleurs son pendant et son appui dans le texte. D'abord par la dominance de la couleur grise tout au long des fragments. Ensuite par le fait que l'univers mis en scène oscille sans cesse entre deux éléments, notamment dans le jeu entre la clarté et l'assombrissement à l'intérieur de la maison, par exemple. Enfin, par la forme même du fragment, qui « porte le neutre car il se dérobe à l'affirmation comme à la négation, et recèle une question ou un questionnement, sous la forme, non d'une réponse, mais d'un retrait à l'égard de tout ce qui viendrait, en cette réponse, répondre »<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> GREEN (André), *Le temps éclaté*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 93.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>20</sup> BLANCHOT (Maurice), *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 450.



On remarque ainsi une forme de distanciation entre le narrateur et son propos, qui trouve son paroxysme dans le fait que tout questionnement est laissé en suspens, que toute information fait l'objet d'une auto-contestation :

Elle marche vite sur cette photo où elle semble maigre et pâle. Non, elle ne marche pas vite. Elle ne sourit pas. Juste au-dessus de sa tête pend une enseigne portant l'inscription ARCA en lettres rouges ou jaunes et minuscules. Ce n'est peut-être pas ma mère qui marche ainsi vers sa maison.<sup>21</sup>

Autrement dit, la validité du discours du narrateur fait l'objet d'une évidente mise en doute : dès qu'une chose est *dite*, il nous est montré qu'elle ne peut être *affirmée*. De par son incertitude, le *Je* instaure un monde où existent à la fois la chose et la potentialité de la nier, à la fois l'événement et le non-lieu, l'existence et la non-existence.

## 1.2. *Narrateur et énonciateur : une dénudation féconde*

Afin de mieux comprendre la manière dont cette duplicité destructrice prend forme, il convient selon moi d'aborder en détail les notions d'énonciateur et de narrateur. La notion d'*énonciateur*<sup>22</sup> est instable, essentiellement à cause des relations ténues avec des notions voisines (comme celle de locuteur par exemple). Mais cette instabilité est également liée à la complexité de la subjectivité parlante, qui possède diverses facettes (sujet producteur physique de l'énoncé, sujet responsable de l'acte de langage, sujet source du point de vue exprimé dans l'énoncé, sujet point d'origine des repérages déictiques, sujet opposé à un autre sujet dans l'altérité fondatrice de l'échange linguistique). Le plus souvent, le terme énonciateur est employé soit pour désigner le référent du *Je*, le producteur de l'énoncé, donc comme un équivalent de « locuteur », soit pour désigner seulement l'instance qui soutient l'acte d'énonciation en train de se faire et qui n'a pas d'existence indépendamment de cet acte. Ainsi, dans un énoncé comme « je suis confus », doit-on distinguer entre l'énonciateur comme instance qui soutient cette énonciation et l'énonciateur comme individu désigné par le pronom « je ».<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> *Mentir*, p. 68.

<sup>22</sup> Je me réfère, pour la définition de cette notion à celle proposée par MAINGUENEAU (Dominique) dans *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009, pp. 55-56.

<sup>23</sup> *Ibid.*

En revanche, le *narrateur*<sup>24</sup> « organise les éléments dont il fait état, il les met en intrigue, ce qui revient à dire qu'il établit des liens (chronologiques ou logiques) et donc impose, au sens strict du terme, un "point de vue" sur ce qu'il raconte ». Mais il peut également « marquer plus ou moins sa présence : soit qu'il figure expressément dans la narration comme personnage, soit qu'il s'immisce, pour juger, pour pénétrer les consciences (omniscience), soit qu'il s'efface derrière le point de vue du ou des personnages qu'il adopte ».

La différence entre ces deux instances me permet en réalité de mettre en évidence la possibilité d'exprimer le sujet sur deux plans distincts (mais pas opposés). En effet, si l'on tente de faire correspondre les données textuelles du texte de *Mentir* avec ces deux définitions, le narrateur serait ce *Je* paradoxal qui s'auto-conteste à travers les éléments disparates qu'il nous livre avec incertitude, contradiction et extériorité ; et l'énonciateur serait celui qui ment, ou plutôt qui nous montre qu'il (nous) ment. La préoccupation et la recherche formelles sont de toute évidence au cœur de la confection de ce texte, lequel fait l'objet d'un processus de *dénudation* puisqu'il montre, par l'écriture même, que l'écriture est un mensonge. Or, il me semble que c'est en ce décalage minime entre neutralité et (dévoilement du) mensonge que s'ouvre au sujet la place nécessaire pour (re)prendre une place à la fois nouvelle et tributaire du fait de sa « mort » beckettienne : autrement dit, pointer le mensonge prouverait la possibilité d'un *Je*.

Maurice Blanchot, dans *Le Pas au-delà*, écrit : « Mourir serait, chaque fois là où nous *parlons*, ce qui retient d'*affirmer*, de s'*affirmer*, comme de nier. »<sup>25</sup> C'est, on le voit, ce dont il s'agit dans ce livre-ci : pris au piège d'une perpétuelle dialectique, le narrateur n'assume réellement aucune de ses paroles, perd toute autorité du récit, « se retient d'affirmer » puisqu'il expose pour hésiter. Le sujet continue de mourir. Sauf que, comme je l'ai stipulé, il doit ici être perçu sous une forme dédoublée : la distinction entre les notions de narrateur et d'énonciateur est pertinente car la seconde rend compte de l'expression et de la présence d'un sujet qui, par le dévoilement du mensonge, *affirme* qu'il « se retient d'affirmer » (le contraire de mourir donc, si l'on retourne la phrase de Blanchot). Il montre son absence du doigt, en quelque sorte. Une présence par l'indication de l'absence, qui me pousse à penser que *Mentir* est peut-être à la fois l'achèvement de la déconstruction du sujet

---

<sup>24</sup> Cf. la définition qu'en ont donné MIMOUNI (Isabelle) et ROBERT (Lucie) à l'entrée « Narration » dans ARON (Paul) (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, pp. 407-408.

<sup>25</sup> BLANCHOT (Maurice), *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, p. 94.

radicalisée par Beckett, et l'avènement d'un nouveau sujet, par la déconstruction de cette déconstruction. Autrement dit, c'est justement à travers les formules modalisatrices (« peut-être », « ou...ou... »), qui montrent l'incapacité à affirmer à travers la répétition « détournée » des mêmes éléments (par exemple : « Elle sourit tout en marchant. [...] Sur la photo elle sourit. [...] Peut-être ne sourit-elle pas du tout. »<sup>26</sup>) qu'on trouve la trace d'un *Je*. Je pense simplement à Descartes. Pour oser dire « peut-être », il faut douter. Dans le doute, une chose n'y échappe pas : lui-même, ou plutôt le fait que je doute, que je pense, que je suis.

En somme, ce traitement du sujet procède d'une (re)naissance, plutôt que d'un « retour » comme le propose Viart<sup>27</sup>. La nuance ne doit pas être prise à la légère, car elle coïncide avec l'entreprise et l'esthétique Savitzkayennes. D'abord parce que la question de l'origine et celle de la naissance constituent la pierre de touche, à la fois déclencheur de l'écriture et projet qui la sous-tend, de l'œuvre de l'écrivain. Ensuite parce que le rapport particulier qui unit le personnage central au narrateur passe par l'événement de la naissance. Particulier car il fait l'objet d'une inversion importante : c'est ici le fils, en tant que locuteur, qui donne naissance à sa mère, l'unique personnage. La perspective est comme renversée par le truchement des identités toutes deux à la fois présentes et absentes, le fils en tant qu'instance créatrice, la mère en tant qu'anti-héroïne (non-héroïne serait peut-être plus judicieux).

Cette remarque pourrait sembler anodine étant donné que, finalement, elle vaut pour tout texte qui évoque la mère. Cette inversion fait toutefois l'objet d'un traitement particulier chez Savitzkay puisqu'elle confortée par le procédé de « polyphonie »<sup>28</sup> mis en place autour du *Je* narrateur : à de nombreuses reprises, la parole du narrateur et celle de sa mère s'interpénètrent et se confondent. Parfois, les phrases sont ponctuées d'un « dit-elle » indicateur, d'autres fois non, même si l'on devine par quelque indice que le discours énoncé est celui de la mère :

Comme ces fleurs qui ne cesseront plus de m'être étrangères, ennemies, comme la poussière sur les troncs d'arbres et les aisselles. La même poussière que partout ailleurs avec sa pellicule et sa fragilité tenace.

---

<sup>26</sup> *Mentir*, pp. 66-67.

<sup>27</sup> VIART (Dominique), *op. cit.*, p. 359.

<sup>28</sup> Cf. MAINGUENEAU (Dominique), *Les termes clés de l'analyse du discours*, pp. 99-100.

Pareille à ces fleurs.<sup>29</sup> (je souligne)

Savitzkaya ne recourt à aucune marque graphique, aucun guillemet ni tiret pour désigner le discours du personnage, comme s'il s'agissait, tout autant, de celui du narrateur, qui l'avaliserait, la mère aspirant peut-être à ne pas s'exprimer pleinement, à se taire, tout en parlant :

Ces fleurs énormes et repoussantes, ces végétaux, ces grosses plantes ne sont pas pour moi, dit-elle en écrasant de son pied gauche et nu un caca vert de poule, en portant une main à sa bouche, l'autre à son ventre, en portant une main sur l'autre main, en se croisant les doigts des deux mains, en portant la main droite à ses lèvres pour en enlever quelques pétales collés, à sa bouche pour la fermer ou bien pour empêcher une humeur d'en sortir, aussi pour s'empêcher de hurler.<sup>30</sup>

Silence de la parole, la « voix » de la mère poursuit la voie du soupçon et illustre en quelque sorte ce que Blanchot explique à propos du neutre : « comme si le Neutre ne parlait jamais qu'en écho, cependant perpétuant l'autre par la répétition que la différence, toujours comprise en l'autre, fut-ce sous la forme du mauvais infini, appelle sans cesse, balancement de tête d'un homme livré au branle éternel. »<sup>31</sup> À la façon du décalage entre l'énonciateur et le narrateur, la polyphonie (si on l'envisage comme problématique qui permet de rendre compte des cas où celui qui produit l'énoncé ne le prend pas en charge) rencontre ici une perturbation peu conventionnelle : en plus de se confondre avec celle de la mère, la « voix » du locuteur la conteste par sa mise en doute, discrédite sa propre valeur à travers les contradictions, les modalisations et les questionnements, et décharge certains de ses propos à une entité indéfinie, elle aussi marquée par l'absence, le « on », qui laisse évidemment planer le doute puisque l'impossibilité de déterminer ce à quoi il réfère :

La nuit, m'a-t-on dit, ma mère dans sa robe de chambre en interlock bleu passait très souvent dans nos chambres pour nous caresser les cheveux, nous toucher le front, la poitrine, nous couvrir sans faire le plus léger bruit, sans émettre le moindre son, sans se précipiter et heurter une chaise, le meuble de la radio.

On m'a dit.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> *Mentir*, p.11.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>31</sup> *Le Pas au-delà*, p. 108.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 39. Cet extrait montre que ses actions sont définies par le fait qu'elle ne laisse pas de trace, qu'elle ne change rien à l'existence, au cours des choses, au point d'en être presque oubliée. Elles se caractérisent non pas par le et-et mais par le ni-ni.

Il ne s'agit pourtant pas tant d'une confusion des voix que *d'une parole mal assimilée*. Au point qu'on n'ose plus non seulement déterminer qui parle mais de qui on parle : « ma mère ou une autre femme »<sup>33</sup>.

Faire naître, au sein d'un « roman »<sup>34</sup>, un personnage de la figure maternelle constitue somme toute un mensonge, d'abord parce que cette création engendre sa fictionnalisation, mais aussi parce que le lien qui peut exister entre un géniteur et l'être qu'il a créé est sans doute « au-delà » de toute tentative de dire. Essayer de le dire, c'est inévitablement aussi le trahir. Essayer de le dire, c'est *mentir*. Mentir car survient l'inévitable déformation caractéristique du dire (fiction, réduction, détournements), mais mentir aussi par le fait d'oser tenter de surmonter cette impossibilité de dire. Les reprises négatives, les contradictions, le doute, la contestation prennent finalement tout leur sens à travers la crise du dire, revue au jour de l'aveu et l'acceptation de l'éternelle carence inavouable de l'écrivain : celle de ne pas savoir. Ainsi, la contestation systématique permet d'aboutir à une affirmation ultime qui y résiste, comme l'a signalé Georges Bataille en ces termes : « Je ne sais qu'une seule chose : qu'un homme ne saura jamais rien »<sup>35</sup>. Le cogito de Descartes, qui pouvait sembler quelque peu anachronique pour l'analyse qui nous occupe, est en quelque sorte réactualisé : le non-savoir débouche sur un socle stable pour le sujet.

Or, c'est bien sous l'enseigne du mensonge que cette double relation inversée fils/mère - créateur/création, relation que je qualifierai volontiers d'« ineffable » ou d'« indicible », est abordée. Que peut-on en déduire ? Que le *Je* prend naissance là même où il prend conscience de son impossibilité de dire l'Autre. Impossibilité qu'on retrouve métaphoriquement dans cet extrait où le portrait photographique de la mère a été perdu dans un gouffre lui-même fait de plusieurs gouffres béant à l'intérieur de la maison :

Perdre une photo de soi, si peu de chose.

La perdre dans la maison, sa propre maison, parmi beaucoup d'objets divers, beaucoup de papiers surtout : notes quelconques, coupures de journaux ou journaux entiers, gris et sec, amoncelés, papiers le plus souvent gris et formant, dans certains coins de la maison, une véritable grisaille sèche et poussiéreuse, un véritable foin, un véritable gouffre avalant l'air et les objets égarés.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>34</sup> Comme l'indique le paratexte de la première de couverture.

<sup>35</sup> BATAILLE (Georges), *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954, p. 125.

Un gouffre géant, plusieurs petits gouffres dans la chambre, dans la maison, plusieurs tas habituels que l'on nourrit chaque jour, un marais, dit-elle.<sup>36</sup>

### 1.3. *Entre le rien et l'absence*

Cette idée de l'insaisissable nous indique la façon dont la mère se présente à la mémoire du narrateur à travers la narration et mérite d'être mise en parallèle avec la forme fragmentaire, livrant ce personnage par bribes, par échos, par cycles de répétitions toujours légèrement modifiées. Il en découle une forme de brouillage des temporalités peut-être comparable à celui que peut occasionner la (re)découverte d'une photo : dans l'observation de celle-ci, le sujet doit se résoudre à une médiation qui touche à la temporalité et à la réalité due au figement du temps occasionné par la prise de la photo, et au temps qui a passé depuis et qui a usé la réalité, procurant une dimension de fausseté à l'image<sup>37</sup>. Barthes explique cela par le concept de « ça-a-été »<sup>38</sup>, qui est le signe d'une forme de négation de l'être. La photo elle-même constitue un signe d'absence. L'auteur prolonge encore cet insaisissable : il arrive que le *Je* appréhende la mère rien que par le fait de se rappeler le détail d'une photo perdue (il s'agit là d'une sorte de souvenir au carré puisque le souvenir de la photo en tant qu'objet de papier évoque le souvenir de la scène qu'elle représente), dont le moment figé est toujours à la fois toujours déjà perdu et toujours présent à la mémoire, même par morceaux. La mère est ainsi à la fois présente et absente, traitée aussi bien au présent qu'au passé :

Ces fleurs ne sont pas pour moi, dit-elle,  
[...]  
Ces fleurs ne sont plus pour moi, disait-elle<sup>39</sup>

Aussi ne produit-elle pratiquement aucune action. Elle semble toujours immobile, prisonnière de son espace confiné au jardin et à la maison. Son seul pouvoir sur le reste du monde semble d'ailleurs être limité aux facultés plus ou moins passives liées à ses sens : « voir » plutôt que « regarder », « entendre » plutôt que « écouter ». Autrement dit, elle est

---

<sup>36</sup> *Mentir*, pp. 44-45.

<sup>37</sup> Hervé Guibert, auteur d'un livre de réflexion sur la photographie note par exemple : « le temps passe sur les photos comme un grimage, les emporte, les détourne ; fascinantes et obtuses, elles finissent pas dire autre choses qu'elles-mêmes. » cf. GUIBERT (Hervé), *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p. 141.

<sup>38</sup> Cf. BARTHES (Roland), *La chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 7.

absente car absente du monde qu'elle ne peut que percevoir de manière pure et simple, et non pénétrer ou changer :

Elle peut simplement voir le verger par la fenêtre, toute l'étendue du verger et du jardin qui le prolonge, jusqu'au champ à perte de vue, le verger, plus loin les fleurs, plus loin la haie, plus loin le champ tout jaune, tout gris et jonché de sacs noirs, de coquilles, de charpies de toutes sortes, plus loin les ennuyeux, toujours affairés, le cou tendu et la tête baissée dans la merde.

Elle peut voir les champs qui suivent. [...]

Elle peut entendre aussi. Mais très peu de choses, un sifflement ou deux avant le soir, pour finir, régulièrement sur le jardin, sur le verger, sur les bâtiments.<sup>40</sup>

Ainsi le narrateur nous la donne comme un personnage auquel il suffit d'être là, ou même *d'avoir été* là, de manière répétitive et sans certitude. *Là*, ou *ailleurs*. C'est-à-dire *nulle part*, peut-être : « où est ma mère ? »<sup>41</sup>.

C'est en fonction de ce rapport indéterminé entre la présence et l'absence qu'il faut décrypter l'approche visuelle adoptée par le narrateur envers son personnage, laquelle donne lieu à des images de la mère figées en apparence mais pourtant toujours remises en question, pour former des fragments qui constituent autant de moments clés dans la mémoire du narrateur :

Elle aime beaucoup, elle mange un morceau de concombre presque transparent et vert, transparent, à travers lequel on peut voir la lumière du soleil, les silhouettes des plantes posées sur l'appui de fenêtre à contre-jour ; toute une barrière légère de plantes, peut-être de géraniums. Et tout le décor, vert et frais. Bien que la lumière décline et que le déplacement du soleil se fasse plus rapide entre les fleurs, le morceau de concombre reste inaltéré, frais, translucide, presque transparent dans le faible éclairage, morceau lumineux, lui seul faisant partie intégrante de la lumière qui baigne la cuisine en ce moment de la journée où tous les autres objets perdent leurs qualités, leurs reflets, s'abîment dans l'ombre, ternes ou déjà invisibles, toute réverbération éteinte, comme recouverts de poussière.

Je peux la voir.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 26

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 70.

On constate d'abord que l'image qui nous semblait figée au départ évolue en négatif, se dégrade : la clarté solaire devient assombrissement. Mais, autre constat déroutant : on parle finalement bien plus du morceau de concombre que de la mère.

Les deux remarques tirées de cet extrait appuient et prolongent l'ensemble de ce qu'on a pu constater : d'une part jamais le narrateur ne pourra exposer de vérité ou d'authenticité définitive, d'autre part cette *absence* de vérité invoque l'absence de la mère. En d'autres termes, les souvenirs figés ne le sont plus en tous cas une fois entamé le processus d'écriture qui est ici celui de la remise en doute, du questionnement, de la rature, voire de la brisure entre ces différents moments via la forme fragmentaire - la mémoire se présente ainsi en charpies, comme les effets de la mère, comme la mère elle-même.

Beaucoup d'éléments poussent à conclure que le concret de ce personnage est fait de néant. Le *rien* y gouverne de manière symbolique :

Elle peut voir les champs qui suivent.

[...]

Rien à voir. Rien à regarder, si ce n'est cette étendue.<sup>43</sup>

Pour le narrateur, il n'y a qu'elle, mais absente, ou le souvenir d'elle, ou la conscience de son éloignement :

Il ne s'agit que d'elle, de ses rêves, de ses effets, de ses monceaux de charpies, de la salive que fait sa bouche lorsqu'elle travaille, lorsqu'elle ne travaille plus. Il s'agit également du moindre de ces gestes accomplis à l'intérieur de la maison [...]. Il ne s'agit peut-être pas du tout de ma mère, de son départ vers Calcutta où elle désirait aller, de la préparation de son départ. Elle nous quittait.<sup>44</sup>

L'emploi de l'imparfait plutôt que du passé simple au sein de cette dernière phrase indique une action lente, progressive dans son accomplissement, ou bien, peut-être, une action répétée alors que le sens du verbe « quitter » présuppose une rupture brute et directe dans une perspective du passé. L'absence, comme la présence, se dessinent étrangement, jamais complètes, toujours une partie de l'une versée dans l'autre pour, en définitive, *ne plus savoir*.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 81.



Au final, quel est le sujet fondamental du roman ? En récapitulant de manière quelque peu schématique, il peut s'agir : soit de la mère elle-même, en premier lieu ; soit de la façon avec laquelle le narrateur (re)voit et perçoit cette mère (perception à travers laquelle s'instaure un inévitable retour du *Je* - de par le lien maternel qui plus est) ; soit de l'*absence* de la mère (et non de *rien* : la nuance s'avère ici fondamentale et révélatrice par rapport à ce que je cherche à expliciter) ; soit de l'impossibilité de raconter l'Autre, la mère en l'occurrence. Le tout s'articule par ailleurs de manière telle qu'est engendrée une forme de confusion entre les deux instances du narrateur et de son personnage tant la relation qui les unit - dans leur histoire et dans le texte - est ténue.

Autrement dit, la « topique » de ce roman tient peut-être dans cet espace ténu entre le rien et l'absence de quelque chose d'une part et entre la mémoire, qui prouve l'absence de cette chose, et l'existence passée de cette chose d'autre part. Car, en effet, il est inconcevable à l'esprit humain qu'*il y ait rien*, que rien existe sans négation. Même lorsque le temps dégrade tout - car c'est encore de cela qu'il est question ici - il reste la mémoire, et quand même la mémoire fait défaut, il reste la photo, et quand la photo est perdue, il reste la poussière, ou la lumière, ou l'ombre, et de toutes façons, avant nous, notre mère existait déjà, et avant elle d'autres mères :

Quand ? Il y a de cela des années et des années. Il y a de cela plus de trente ans déjà. Ma mère ou une autre femme.<sup>45</sup>

Or, c'est sans doute là que peut s'exprimer à nouveau le sujet : dans le questionnement de la différence fébrile entre le rien et l'absence. Non pas dans la question du *Qu'est-ce que c'est ?* mais dans celle du *Il y a-t-il ?*. Au fil des nombreuses interrogations laissées en suspens, mais aussi de par le vide d'affirmation qui découle des contradictions et mises en doute d'une phrase à l'autre, Savitzkaya donne une parole qui semble toujours *inachevée*. Car « la parole qui questionne affirme qu'elle n'est qu'une partie »<sup>46</sup>. Autrement dit, selon Blanchot, dès qu'il y a question, il y a manque. Mais ce manque n'est absolument trouvé que dans la réponse (le « malheur de la question »<sup>47</sup>), qu'elle soit positive ou négative. Au contraire, le moment même de la question constitue « un instant transformé

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>46</sup> BLANCHOT (Maurice), *L'entretien infini*, p. 14.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 15.

en pure possibilité»<sup>48</sup>, et non un manque. En d'autres termes, le doute produit par l'impossibilité de dire l'Autre engendre au sein de l'énoncé une nouvelle dimension du *possible* inexistante dans l'affirmation pleine. Déjà *absence* mais pas encore *rien*, la question est la condition de possibilité du sujet. Pour chicaner, mieux que d'*absence*, je pense qu'on peut parler de *non-présence*, qui marque la trace du passé irrécupérable à travers l'idée du *ne plus*, plutôt que du *ne pas*.

Un double rapprochement, d'abord avec *L'adieu à la littérature* de William Marx, ensuite avec *Le Livre à venir* de Maurice Blanchot me semble ici pertinent. En effet, chacun de ces deux ouvrages propose à sa manière l'idée selon laquelle la littérature du vingtième siècle s'avérerait vouée au silence et à l'absence. Marx soulève le paradoxe selon lequel continuer à produire de la littérature c'est, d'une certaine manière, contribuer à sa fin et tout ce qui a été fait pour augmenter le prestige littéraire a irrémédiablement mené à sa chute<sup>49</sup>. Ainsi, ceux qui ont selon lui porté au plus haut le projet d'écriture tout en confirmant l'ère des adieux sont justement ceux qui n'ont rien écrit, ou ont délibérément décidé de ne plus écrire (tels Rimbaud, Vaché ou Balzen). Il voit dans ce refus l'idéale éthique littéraire qui justifie encore l'existence de la littérature en tant qu'elle n'a rapport qu'avec le silence. Car, comme le montre aussi Blanchot, la question du silence et des limites de la parole est devenue le problème central pour les écrivains d'après 1950. Le véritable objet littéraire est non pas (plus) *dans* mais *à travers* le langage, le silence et la contestation de la parole. L'écriture est devenue intransitive à cause de cette méfiance envers le langage qui provient de l'impossibilité de dire le réel par les mots, que Savitzkaya exprime de manière forte et éloquente avec l'écriture de ce premier roman. Finalement, ici naît vraisemblablement le plus grand mensonge : celui d'écrire en sachant bien que la plus digne des littératures tient tout entière dans l'aporie de créer le silence.

Blanchot conclut cependant sur une ouverture optimiste avec la dernière partie de son ouvrage au fil de laquelle il envisage ce vers quoi peut encore tendre la littérature. Si l'on suit son propos, elle doit investir la pluralité, la dissémination, la dialogique, l'éparpillement, afin de donner naissance à une parole qu'il qualifie de « dispersée », une parole « anonyme », une parole « d'autrui assimilée », bref, autant de manière de se déprendre de la parole personnelle. Et il me semble que c'est ce vers quoi tend l'écriture de

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>49</sup> MARX (William), *L'adieu à la littérature*, Paris, Minuit, 2005, pp. 145-166.

Savitzkaya au sein de ce roman, mais plus encore avec celui qui suivra dans mon analyse, alliant neutralité et pluralité avec le fragment, et une façon de dire l'autre par ce que dit (ou ne dit pas) sa propre mère (ou n'importe quelle mère) et l'impossibilité de dire l'amour qu'il éprouve pour elle.

## II

*LA DISPARITION DE MAMAN ; MAMOUZE ; MONGOLIE, PLAINE SALE ;  
L'EMPIRE ; BUFO BUFO BUFO ; COCHON FARCI*

### **La résignation littéraire, une fêlure dédoublée**

Tous les mots sont adultes. Seul l'espace où ils retentissent, espace infiniment vide comme un jardin où, bien après qu'ils ont disparu, continueraient de s'entendre les cris joyeux des enfants, les reconduit vers la mort perpétuelle où ils semblent naître toujours.

(Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*)



## 2. 1. La Disparition de maman

### 2.1.1. *Un but inaccessible, un échec inhérent*

Dans un souci de cohérence qu'il me faut adapter à celui du respect des limites qui me sont imparties, je délaisserai, à contrecœur, un certain nombre de romans que j'ai jugés moins probants par rapport à l'hypothèse que je souhaite démontrer au fil de ce travail. Il m'a donc fallu abandonner la possibilité d'approfondir un commentaire de ces deux textes que sont *Un jeune homme trop gros* et *La traversée de l'Afrique*, qui me sont pourtant chers, car j'aime Elvis Presley presque autant que la campagne hesbignonne, qui apparaît sans la moindre hésitation, à la lecture de Savitzkaya, à celui qui y a vécu un temps. Toutefois, je ne m'interdirai pas de puiser ou confirmer l'un ou l'autre élément de mon analyse au sein de ces romans tout aussi intéressants mais cependant moins probants que ceux qui sont ici abordés en profondeur.

C'est que le titre à lui tout seul pourrait confirmer la pertinence de mon choix. D'abord car il semble témoigner des mêmes préoccupations que *Mentir*, essentiellement tournées vers l'image de la mère; mais aussi parce qu'il évoque la notion de l'absence sur laquelle je viens de disserter. Cet élément prédiscursif, encore une fois lourd de signification, annonce que cette mère est justement destinée à disparaître ou a toujours déjà disparu, comme on le présentait à la lecture du premier roman.

Toutefois, la véritable raison de ce choix relève du fait que je suis convaincu que la confection de ce roman repose sur un désir ultime, un besoin insolvable d'explorer encore les limites de la littérature, suivant l'illusion rimbaldienne selon laquelle dans le langage se trouve le lieu où le monde, comme l'amour, comme l'origine, comme la nature de l'être vont pouvoir être réinventés, une tentative d'aboutir à une liberté supérieure qui se situe au-delà de tout clivage<sup>50</sup>. 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 doute un tournant fondamental dans l'œuvre de Savitzkaya. L'auteur ne me contredira sans doute pas, lui qui a déclaré:

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

---

<sup>50</sup> Qu'il soit lié au sexe, au temps, à l'espèce...

cheminement, comme assez important. C'est un livre que je ne pourrai jamais réécrire.<sup>51</sup>

Quelle étape cruciale a pu être franchie par l'écriture de ce livre? À mon sens, ce texte met en exergue rien moins que *l'inépuisable* du langage. Non plus seulement la possibilité déjà transcendante de pouvoir dire une chose et proposer l'éventualité de son contraire, mais 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 »<sup>52</sup> par le roman et grâce à lui. Un but doit toujours rester en train de s'accomplir, car tout au-delà du langage ne peut que demeurer en quelque sorte inaccessible, qu'il révèle cette éternelle aporie de la littérature qui restera toujours à côté de la vie, incapable de devenir la pureté qu'elle porte elle-même au plus haut degré. Se persuader du contraire relève de l'illusion (somme toute romantique). 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 »<sup>53</sup>, « l'œuvre est l'attente de l'œuvre »<sup>54</sup>), empreinte de l'échec qu'elle porte inéluctablement en elle, et qui engendre l'impossibilité de jamais finir:

La recherche serait donc de la même sorte que l'erreur. Errer, c'est tourner et retourner, s'abandonner à la magie du détour. L'égaré, celui qui est sorti de la garde du centre, tourne autour de lui-même, livré au centre et non plus gardé par lui.

Plus justement, il tourne autour..., verbe sans complément; il ne tourne pas autour de quelque chose, ni même de rien.<sup>55</sup>

Blanchot attache ainsi une plus grande importance au processus de production qu'au produit fini. C'est ce processus que l'écrivain doit mettre en valeur s'il souhaite encore écrire. Car l'essence de l'art c'est, tautologiquement, l'art lui-même; ou plutôt, « la possibilité même de la création artistique, l'interrogation sur le lieu d'où surgit l'art »<sup>56</sup>. Selon cette perspective autotélique et auto-interrogative, ce quatrième roman de Savitzkaya semble poursuivre la déconstruction de la littérature par elle-même vers toujours plus de

---

<sup>51</sup> DELMEZ (Françoise), « Entretien avec Eugène Savitzkaya » dans *Ecritures n°1. Fin de millénaire*, Liège-Bruxelles, Co-Edition Les Eperonniers-ULG, 1991, p. 41.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 243.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>55</sup> BLANCHOT (Maurice), *L'entretien infini*, p. 36.

<sup>56</sup> TODOROV (Tzvetan), « La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine » dans GENETTE (Gérard) (dir.), *Poétique X (38)*, Paris, Seuil, 1979, p. 134.

silence. Il doit ainsi être envisagé en fonction de cette « recherche » décrite par Blanchot, qui se caractérise par la volonté d'*indiquer* ce que le texte échoue à *dire* comme tel.

### 2.1.2. Une poétique du foisonnement

Pour y parvenir, l'auteur devra puiser en ce « sixième sens »<sup>57</sup> propre à l'artiste: celui de la forme, qui se déploie ici, en premier lieu, à travers une profusion langagière incessante. L'effet littéraire est lourd en conséquence: 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, 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, [...].<sup>58</sup> (Je souligne.)

Ce mythe de l'androgynie est par ailleurs présenté comme la forme idéale de l'être à venir, comme le précise cet extrait, déjà cité ci-dessus:

---

<sup>57</sup> La valeur scientifique de l'authenticité de cette formulation s'avère bien maigre puisqu'elle repose sur mon seul souvenir d'une discussion avec Eugène Savitzkaya au cours de laquelle il expliqua avec conviction que la sensibilité du poète vient en effet du développement et de l'aiguïssement d'un sens supplémentaire que la majorité des gens négligent : un pur sens de la forme.

<sup>58</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *La Disparition de maman*, Paris, Minuit, 1982, p. 82.



La famille dispersée, la maison en ruine, apparaîtra Raphaël, jeune homme et jeune fille, sauveur.<sup>59</sup>

Cette instabilité sexuelle est encore renforcée par une autre duplicité: ni enfant ni adulte, et en même temps à la fois enfant et adulte, le caractère protéiforme du *Je* narrateur atteste de la difficulté de la sortie de l'enfance, dont je m'attacherai à décrire les tensions. 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.<sup>60</sup>

Ou encore:

Nous manquons de jouets. Pour Noël nous voudrions des chariots en bois à grosses roues, des avions à pointe de nickel qui résiste aux plus hautes températures.<sup>61</sup>

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.<sup>62</sup>

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. Un *hors-temps* qui trouve par ailleurs une autre manifestation dans l'accumulation de répétitions (épanorthose). J'y reviendrai.

Enfin, bien entendu, la nature du narrateur est variable elle aussi, passant de l'homodiégétique en « je » à l'hétérodiégétique en « il »:

Inséparables, Evoé et Eloé dormaient malgré le grand danger dans la profonde forêt, tête contre tête, cheveux mêlés et mélangés à l'herbe, les pieds dans l'eau fleurie, tête contre tête dans la nuit sans limites [...].

Je suis Evoé et mes cils sont noirs. Je suis Eloé et mes cils sont noirs.<sup>63</sup>

Tout aussi bien propriétaire d'un jardin que personnage de conte, il explore les multiples facettes du *foisonnement* auquel il participe, alternant entre la réalité de

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 73-74.

l'environnement rural et familial direct et l'imagination qui en naît, croisant des ogres et d'autres créatures au milieu de ses frères et sœurs:

On aimait s'enfermer dans la fournaise. On attendait le monstre qui venait par les toits, toujours, qui passait par les toits.<sup>64</sup>

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 et ébranle notre hypothèse d'un retour du sujet, confirmant la participation de Savitzkaya à la continuité de l'entreprise destructrice dont le meilleur représentant est Beckett. Par la contestation du langage, il finit par s'auto-dégrader 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.<sup>65</sup>  
[...] j'avais agonisé, j'avais disparu.<sup>66</sup>

Comme le précise Laurent Demoulin, l'auteur « redouble ses attaques à l'intégrité du sujet »<sup>67</sup>.

Déceler un élément textuel facteur de stabilité m'est ainsi d'abord apparu relativement compromis. Pourtant, à la recherche d'une - peut-être illusoire - logique de la continuité, en m'appuyant sur les éléments qui m'ont semblé susciter un traitement comparable à celui exercé au sein des pages de *Mentir*, un point commun parmi d'autres s'est dégagé de manière plus apparente, en plus de la tendance à la mise en absence de la mère: 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 »<sup>68</sup>. À nouveau, le narrateur attache une importance essentielle à l'herbe de l'arrière maison, aux fleurs plantées par soi-même ou par un autre membre de la famille, au soleil qui y baigne ou

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>67</sup> 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. 45.

<sup>68</sup> *La Disparition de maman*, pp. 51-54.

y sévit. À nouveau, il arrive que le jardin se dérobe aux personnages, comme lorsque la mère de *Mentir* se voyait refuser les fleurs. Plusieurs d'entre eux n'y auront donc *jamais*<sup>69</sup> accès:

Tu passais et repassais devant le jardin clos, jeune fille affamée, porteuse d'eau, inlassablement, frottant tes talons sur la pierre, mangeant des baies, te désaltérant de ta propre salive, passant et repassant devant le soleil.<sup>70</sup>

Il est l'espace privilégié d'une forme de paradis où certains « enfants » seulement<sup>71</sup> sont tolérés. Plus important encore, la valeur du jardin semble maintenant permettre au narrateur la force de l'évocation de toute chose. L'élément contingent de la réalité quotidienne y côtoie la force 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.

Celui qui osera définitivement le quitter, et rompre avec cette nécessité de l'intimité rurale, c'est qu'il aura à éprouver la mort<sup>72</sup>, à l'image de la « petite sœur » du narrateur, brûlée dans le grenier:

En robe légère, elle avait disposé ses cheveux en couronne, y nouant des fleurs, y piquant des perles, bille de granit et baies de genévrier. Elle venait de disparaître du milieu du jardin, du centre de la maison, une tache noire sur ses lèvres, juste avant sa disparition, coupant d'un geste, une main tranchante, le fil qui la retenait.<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> La répétition de l'action évoque l'Eternel Retour.

<sup>70</sup> *La Disparition de maman*, p. 35.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>72</sup> De l'enfance, peut-être (cf. infra)

<sup>73</sup> *La Disparition de maman*, p. 33.

Il s'agit donc, selon moi, d'un élément fondamental dans l'esthétique savitzkayenne car il instaure une topographie<sup>74</sup> 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*<sup>75</sup>:

Qui fouette mes enfants dans mon propre jardin?

Après tout, les premiers mots du premier texte publié par Savitzkaya après la parution des *Lieux de la douleur* lauréat du concours Liège des jeunes poètes en 1972, annonçaient déjà ce lieu primordial qui permet d'exprimer cette dualité constitutive de l'ensemble de son oeuvre, 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. <sup>76</sup> (Je souligne)

### **2.1.3. Une ruralité corporelle, la dynamique du corps souffrant**

Le jardin est une belle illustration du contact entre l'homme et la nature à travers son environnement sédentaire. Prolongement de la maison, il 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 (cf. *Mentir*). 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<sup>77</sup> :

---

<sup>74</sup> La notion est empruntée à MAINGUENEAU (Dominique), cf. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, p. 196.

<sup>75</sup> La perspective familiale est omniprésente dans l'oeuvre de Savitzkaya. L'auteur lui attache une grande importance pas tellement afin de s'inscrire dans la généalogie qu'il poursuit mais plutôt pour y trouver une pulsion créatrice à travers le « souci de l'origine », et la tension entre la naissance et l'absence. On voit ainsi s'actualiser de manière originale l'une des causes de retour du sujet selon Viart, à savoir le désir de la filiation historique, le besoin de mémoire. Cf. VIART (Dominique), *op. cit.*, pp. 363-365.

<sup>76</sup> SAVITZKAYA (Eugène), « Un Attila. Vomiques », dans *Mongolie, plaine sale* (Labor), p. 13.

<sup>77</sup> Un mélange typique des mécanismes de l'imagination enfantine.

Et je crachais sur les muflers 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.<sup>78</sup>

Sous la plume de Savitzkaya, le jardin semble suggérer un retour, pour l'homme, 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 »<sup>79</sup>. 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: selon moi, la nature puissante du jardin savitzkayen place le sujet au cœur de l'angoisse due à l'inéluctable 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*. Comme le note Jean-Christophe Millois, on constate « des glissements du réel à l'irréel et inversement »<sup>80</sup>, au cours desquels remontent toute une série de drames refoulés (la mort de la petite sœur brûlée dans le grenier en est un bon exemple)<sup>81</sup> 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 (dans ce roman les « ogres » en sont la manifestation la plus fréquente, mais je

---

<sup>78</sup> *La Disparition de maman*, p. 67.

<sup>79</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *La Traversée de l'Afrique*, Paris, Minuit, 1979, p. 29.

<sup>80</sup> MILLOIS (Jean-Christophe), « Eugène Savitzkaya : L'écriture en vie », dans *Prétexte*, N°8, Paris, Prétexte Editeur, consulté sur [http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPrétexte/revue/critique/articles\\_fr/articles/sacitzkaya\\_l-ecriture-en-vie.htm](http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPrétexte/revue/critique/articles_fr/articles/sacitzkaya_l-ecriture-en-vie.htm), p. 2.

<sup>81</sup> Drames refoulés qui ne correspondent pas forcément à la biographie de l'auteur, évidemment, mais au *Je* de l'énonciation du roman.

m'en voudrais de ne pas citer les jeux dans le grenier, les combats de guerriers, la multiplicité des destins possibles dans le futur<sup>82</sup>) 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.<sup>83</sup>

Autrement dit, le corps est en quelque sorte toujours soumis à une forme de tourmente et 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 le reste du monde, la bouche revêt une importance particulière: 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 »<sup>84</sup>) - et chez Savitzkaya, on peut s'imaginer que ce réceptacle sera sujet aux crasses, poussières, boues et saletés - et projecteur vers le reste qui l'entoure. Aussi abondent, dans le texte, 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 par excellence, 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.<sup>85</sup> (Jacques Izoard l'avait écrit : « Tout se passe dans la

---

<sup>82</sup> Voir, par exemple, l'extrait de la page 37 où le garçon de treize ans 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 » où il aurait « dépecé plus de cent mille chevaux, blancs, noirs et bais » ; « banquier » ; collectionneur de « perles creuses et de mâchoires de requins » ; « soldat ». cf. *La Disparition de maman*, p. 37.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>84</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *Bufo bufo bufo*, Paris, Minuit, 1986, p. 37.

<sup>85</sup> On connaît par ailleurs la force de l'oralité dans l'écriture de Savitzkaya, lui qui déclare : « Pour moi, mes textes, je les écris oralement. Ils m'accompagnent pendant plusieurs années. C'est le cas de Louise. Et ils sont faits pour être dits. On ne peut pas écrire sans entendre. Il est impossible d'écrire avec sa tête seulement. Quand on écrit, il y a comme une voix qui parle. Perceptible à l'ouïe. Une voix sonore, en soi, qui est placée d'emblée. Dès que la phrase apparaît elle est sonore. Je l'entends et c'est comme cela que je construis mon texte. » (cf. *Entretien mené par Georges Guillain, à l'occasion de la remise du Prix des Découvreurs 2004 à Eugène Savitzkaya*, sur : <http://www.ville-boulogne-sur->

Bouche »<sup>86</sup>.) Ce n'est d'ailleurs pas si étonnant, si l'on en croit certaines réflexions venant de la psychanalyse :

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.<sup>87</sup>

Parce qu'il oriente l'interrogation sur l'origine, l'organe de la bouche constitue donc un élément fondamental dans la façon de mettre en place 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.*<sup>88</sup>

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 [...] <sup>89</sup>

---

mer.fr/prix\_decouvreurs/pages/documents\_archives/laureats/eugene\_savitzkaya/entretien\_2004.php?laureats=1 ) J'y reviendrai d'ici quelques pages, à l'occasion d'une (trop) courte parenthèse relative à l'analyse de quelques poèmes de la première heure de l'œuvre savitzkayenne qui mérite d'être mise en parallèle avec celle de ce roman.

<sup>86</sup> IZOARD (Jacques) et MUTLU (Selçuk), *Les girafes du sud*, Paris, La Différence, 2003, p. 26.

<sup>87</sup> 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.

<sup>88</sup> *La Disparition de maman.*, p. 71.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 26.

Dans cet extrait, 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 »<sup>90</sup>, disait Blanchot. Cette conception de la mort correspond ainsi à celle de l'expérience-limite du même Blanchot (cf. infra), 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*<sup>91</sup> » (je souligne). De même qu'elle prolonge la notion de « l'absence » relative à *Mentir* : le sujet savitzkayen, encore une fois, se situe entre le rien et l'absence de son être en tant que plénitude. Le corps souffrant est ainsi la marque de l'impossibilité de conserver l'état harmonieux relatif à celle-ci. 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<sup>92</sup> du temps pour la transposer dans l'écriture et y faire naître une nouvelle temporalité, cyclique, ou, mieux encore, *suspendue*.

---

<sup>90</sup> BLANCHOT (Maurice), *Le pas au-delà*, p. 151.

<sup>91</sup> BLANCHOT (Maurice), *L'entretien infini*, p. 310.

<sup>92</sup> En effet, Dans le système héraclitéen, l'Être est soumis au flux universel et à la continuité du mouvement. Il est en perpétuel écoulement, en perpétuel devenir, conformément au constat qu'on peut déduire de l'observation de la nature où le jour cède à la nuit et inversement, où la vie cède à la mort, et où l'enfant vieillit et ne peut revenir en arrière. Héraclite dit lui-même : « Tu ne peux pas descendre deux fois dans le même fleuve ; car, de nouvelles eaux coulent toujours sur toi. », Cf. BREHIER (Emile), *Histoire de la philosophie*, Paris, PUF, 1997, p. 51.



À partir de quand cette détérioration se manifeste-t-elle chez le sujet savitzkayen ? 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 »<sup>93</sup>) 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 [...] <sup>94</sup>

Ou bien :

Pour toi, il sera *quasiment* trop tard.<sup>95</sup> (Je souligne)

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 [...]. <sup>96</sup>

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 ». J'ai parlé de *hors-temps*, mais il me semble que 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 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

---

<sup>93</sup> *La disparition de maman*, p. 33.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 28.

la tire.<sup>97</sup>

Aussi cette durée sans durée, entre *déjà plus* et *pas encore* trouve-t-elle son pendant stylistique dans les répétitions (à titre d'exemples : « François, quand tu auras grandi [...] »<sup>98</sup>; « Il faudrait que tu reviennes »<sup>99</sup>; « Elle fut (sévèrement) châtiée »<sup>100</sup>; « un essaim de mouches à ses lèvres »<sup>101</sup>) 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<sup>102</sup>; voire dans les associations de pensées qui garantissent le passage d'un fragment à l'autre. À ce sujet, j'ai par ailleurs été frappé de constater à quel point les conclusions de Freud à propos de la répétition, en psychanalyse, correspondent à l'entreprise de ce texte : elle représente selon lui une manière de rétablir ou conserver un « état antérieur » qui n'est autre que « l'état originaire », le « soma », tentant de faire le vide dans l'appareil psychique, opérant ce que André Green dénomme un « meurtre du temps »<sup>103</sup>. 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. La phrase de Savitzkaya est à peu de chose près l'allégorie de ce que Blanchot décrit comme « l'excès qui fait que l'achèvement serait encore et toujours inachevé »<sup>104</sup>.

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, qui illustre l'ensemble de ce que je viens d'explicitier autour du *suspens* :

*Lorsque j'aurai cessé de peindre, lorsque je serai presque morte dans ma cabane en bois,*

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 60 et 61.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 64 et 65.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pp. 114, 120 et 129.

<sup>101</sup> *Ibid.*, pp. 41, 71, 127 et 128.

<sup>102</sup> L'effet est le même avec les innombrables concaténations et reprises, cette fois au niveau du mot et de la structure de phrase et non seulement du son.

<sup>103</sup> GREEN (André), *op. cit.*, p. 96.

<sup>104</sup> BLANCHOT (Maurice), *L'entretien infini*, p.307.

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 [...] <sup>105</sup> (Je souligne)

Le *Je* est dans l'attente du « lorsque », comme le lecteur est dans l'attente de la conséquence de ce « lorsque » et comme les chasseurs sont dans l'attente de quelque chose qui n'est pas précisé. Cette conjonction de subordination amène ici une proposition de temps mais ne correspond à aucune principale qui lui ferait pendant. 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 ». Enfin, répétée de la sorte, elle colore ce futur d'une dimension prophétique qui va de pair avec l'idée de l'inéluctable.

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. <sup>106</sup>

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

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 130.

celle-ci se termine, et d'autre part le guerrier, le soldat, est perpétuellement en proie et sujet à la violence de la mort.

Cependant, parangon de cette lutte, le *Je* de *La Disparition de maman* ne se contente pas du constat de la finitude de l'être, à la fois inéluctable et interminable. D'abord, enfant qui joue mais qui se révolte, il semble vouloir se protéger, se cacher de ce qu'il est censé affronter, la mort...de l'enfance, qu'il tente de dompter et retarder par la redite, comme on l'a vu, et le jeu :

Je m'étais enfermé dans l'armoire. Je m'étais barricadé.<sup>107</sup>

Ensuite, cette mort, il la refuse, ou plutôt lutte coûte que coûte pour ne pas s'y résigner, allant jusqu'à trouver un moyen relativement glauque 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.<sup>108</sup>

C'est que 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 - ce que je me propose de faire dès le paragraphe suivant - 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 et qui, comme je l'ai déjà précisé, vaut non pas pour ce qu'elle vise mais pour sa tentative même. 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 l'inéluctable sortie de l'enfance. Dans un commentaire sur Freud à propos de « la perte définitive de l'objet dont il était impossible de se remettre », André Green note ce que le père de la psychanalyse avait déduit de ce type de refus du temps

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 31.

: 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 »<sup>109</sup>. 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.

#### **2.1.4. Une dimension familiale, une topographie de l'intime**

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 »<sup>110</sup>). 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*<sup>111</sup> 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.*<sup>112</sup> (Je souligne)

Le livre s'attache ainsi, me semble-t-il, à montrer qu'il voudrait nier son propre titre. La disparition « de maman » évoque également celle « de l'enfance ». On retrouve donc en quelque sorte ce décalage entre le narrateur et l'énonciateur déjà à l'œuvre dans les pages de *Mentir*, cette fois beaucoup moins apparent. Cependant, ce décalage ne propose plus un

---

<sup>109</sup> GREEN (André), *op. cit.*, p. 157.

<sup>110</sup> SAVITZKAYA (Eugène), « L'écriture en Spirale », dans *Revue Estuaire*, n°20, Québec, 1981, pp. 103-104, cité d'après VIRONE (Carmelo), *op. cit.*, p. 194.

<sup>111</sup> L'indicible, l'innommable...

<sup>112</sup> *La disparition de maman*, p. 87.

dévoilement du doute, mais une désillusion de la narration. J'entends par là deux choses : d'abord le refus du récit, qui n'est pas une surprise mais qui toutefois ne prend pas forme de manière aussi catégorique qu'on pourrait le supposer : c'est par le foisonnement encore 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; ensuite la tristesse de devoir se résigner à la stérilité du langage face à l'adversité de la mort de l'enfance. Cependant, comme je l'ai expliqué, il semble que le texte existe justement par l'incapacité à assumer cette tristesse 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.<sup>113</sup>

Cette hypothèse rejoint 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 »<sup>114</sup>.

Mais ce que suggère encore cette obsession du jardin, c'est une poésie savitzkayenne de l'intime<sup>115</sup> plutôt paradoxale par rapport aux exigences formelles et philosophiques de ce roman (le tout dire). Une intimité par ailleurs prolongée par le caractère inaccessible du grenier :

Va au grenier, va sans attendre, monte vite, avec tes jouets, avec tes amies, installe-toi sous la tabatière, dans la lumière la plus vive, après avoir rabattu la trappe et posé dessus les douze volumes du "Voyage dans l'Antarctique" ou les vingt-quatre tomes du "Livre noir" pesants et massifs comme le marbre rouge ou blanc, la pierre bleue, feuilletés comme le schiste et l'ardoise; et entassé la bibliothèque entière que même ton père ne pourrait soulever.

Le toit te protège. Le toit et le ciel te protègent. Les poutres, les tuiles, les nuages, l'azur et le soleil te protègent et tu es loin de terre.

Les toits sont trop lisses, trop pentus pour que personne jamais s'y risque pour venir te surprendre. Seuls les pigeons marchent au-dessus de ta tête. Par beau temps, tu pourras

---

<sup>113</sup> Voilà pourquoi une telle citation de Blanchot, en frontispice du chapitre.

<sup>114</sup> DEMOULIN (Laurent), « Eugène Savitzkaya, à la croisée des chemins » dans BAETENS (Jean) et VIART (Dominique), *op. cit.*, p. 43.

<sup>115</sup> Dans le sens : « lié à soi », et non dans le sens : « privé » ou « secret ».

ouvrir la lucarne et hurler à ton aise. Le loup ne viendra pas; les éléphants l'auront piétiné. L'ogre ne bougera pas d'un pouce.<sup>116</sup>

Je tiens ici à faire remarquer que le grenier en même temps qu'il est le lieu du jeu, de la rêverie, semble aussi être celui de l'apaisement de l'angoisse car on s'y sent libre des adultes et d'autres peurs d'enfant (cf. le « loup »). Et pourtant, c'est au grenier que la « petite sœur » trouvera la mort, victime d'un incendie indomptable. Prisonnière d'un lieu profondément ancré dans l'enfance, elle restera enfant puisqu'elle ne grandira plus, à présent. La mort nie l'adulte. Elle ne fait que nous retourner vers l'enfance.

Ainsi, alors même qu'il envisageait de brasser la totalité, le narrateur en vient toujours à se replier sur un espace clos, et donc (dé)limité, où l'imagination peut s'épancher, où l'ouverture sur le monde peut s'enclencher, certes, mais seulement à condition d'être ramenées à un lieu étroit *personnel*. Et ce retour à l'intime mérite d'être mis en parallèle avec l'une des formes de l'aporie littéraire que j'ai évoquée plusieurs fois déjà. En définitive, là est sans doute, je crois, le drame de la littérature dans son rapport avec l'absolu vers lequel voudraient tendre bon nombre des plus grands écrivains : aussi grandiose soit le projet, il est tributaire d'un *Je*, humain, « trop humain », qui, au creux même du corps du texte qui le porte, ne peut faire autrement que d'en revenir à parler de soi, car quoiqu'il arrive, c'est ce *soi* qui parle, d'abord, toujours, et auquel on revient : « Moi Moi Moi » écrit Savitzkaya pour clôturer son livre<sup>117</sup>. Le *soi* transparaît dans toute énonciation. Voilà pourquoi l'entreprise savitzkayenne est vouée à l'échec.

Le sujet fait ainsi l'expérience de lui-même au fil du texte, pour conclure qu'il ne peut que se résigner à être (en même temps qu'il se résout à être déjà mort). « Expérience-limite » aurait probablement dit Blanchot, « expérience intérieure » aurait peut-être proposé Bataille, le *foisonnement* de Savitzkaya, à la fois tentative de totalité et preuve l'impossibilité même de celle-ci, oblige à pousser le sujet dans ses derniers retranchements, mené plus loin que jamais dans le mouvement, la diversité, l'éparpillement (on peut éventuellement oser y voir l'une des formes possibles de la « parole multiple » du *Livre à venir* de Blanchot), preuve de l'existence avant la mort et peut-être au-delà ou à côté de celle-ci.

---

<sup>116</sup> *La Disparition de maman*, p. 54.

<sup>117</sup> *Ibid.* p. 142.

La réflexion de Diaktine à propos d'un conte de Grimm ressemble à cette hypothèse en même temps qu'elle la confirme. On pourrait d'ailleurs, sur de nombreux points, comparer ce récit au texte de Savitzkaya, puisqu'il s'agit d'un « chant funèbre à la première personne », mais un chant qui consiste en « une mise à distance de la mort qui devient objectivable, objectivation qui est en elle-même une des plus belles preuves de l'existence du sujet ». Autrement dit, la volonté d'écarter la mort exprime paradoxalement à la fois l'extinction sans issue du sujet, car il ne peut que se perdre dans l'abîme de la répétition du temps meurtri, et le témoignage de sa présence, à travers cette même volonté, peut-être justement parce que le temps ne peut qu'être *meurtri* et non totalement aboli ou détruit.

À y regarder de plus près, l'intime permet en quelque sorte de jouer avec l'énonciation, dans la mesure où il s'actualise dans un espace-temps à la fois précis et valable toujours. En effet, les « maintenant » et « voici » qui surgissent alors qu'il n'y a aucune suite logique dans la narration, l'emploi des articles définis « le » ou « la », pour désigner des choses (les objets, les animaux, les personnes...) qui relèvent de l'indéfini et qui n'avaient encore jamais été évoquées, transforment celle-ci, par ce traitement grammatical, en des éléments presque légendaires, vrais pour tous et de tous temps, toujours déjà connus bien qu'ils appartiennent à cet univers de l'intime familial et clos sur lui-même :

Maintenant, elle est ensanglantée, on ne pourrait plus la déposer dans un meuble, dans le meuble de bois rouge, dans le tiroir de l'établi sur lequel on lime longtemps la même pièce de frêne qui résiste, derrière la portière très mince, derrière le panneau peint en blanc, dans la cage aux vingt-huit barreaux [...] <sup>118</sup>

Autrement dit, on assiste à un resserrement qui dérouté le cadre de l'énonciation. D'abord parce qu'il semble le fixer avec exactitude tout en lui conférant une valeur mythique, de par le fait que l'incongruité de ce recadrage ciblé rend cette énonciation intemporelle. Ensuite parce qu'il induit une mise en situation qui garantit une forme de présence. D'une certaine manière, cette expression instantanée des choses lance la question de l'Autre et dont, inévitablement, découle celle d'un *Tu*, dont le *Je* est la condition et inversement, et qui, me semble-t-il, se manifeste de deux manières différentes.

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 96.



La première donne sens à cette phrase de Blanchot : « L'attente changeait insensiblement les paroles en question »<sup>119</sup>. En effet, le suspens tient dans une attente qui se limite à elle-même puisqu'elle renie son aboutissement, autrement dit, *attente pure* où le sujet ne vaut pas pour *ce qu'il* attend ni pour *ce qui l'*attend mais pour cette attente même, où le verbe « attendre » ne peut être qu'intransitif. Dans ce suspens, j'ai montré que le sujet s'avère instable et cherche à contrecarrer la force du destin qui l'extirpera hors de l'enfance. Il est ainsi en proie à un constant questionnement de ce qu'est et de ce que peut être le sujet, même si le but de ces questions n'est sans doute pas celui d'y apporter des réponses :

Quelqu'un vient-il tempérer ta mauvaise fièvre ?  
De combien d'enfants as-tu bu les larmes ? De combien l'urine ? [...] Avant de manger, te parfumes-tu et te rinces-tu la bouche à l'eau claire ? Et te cures-tu les dents avec un éclat de bambou ou la pointe acérée de ton couteau ou l'épine d'un robinier ? [...] Qui reçoit dans ses mains, sans frémir, sans hoqueter, tes vomissures et tes larmes ?<sup>120</sup>

Déterminer à quoi réfère ce *Tu* s'avère relativement difficile. Il peut tout aussi bien s'agir du *Je* lui-même procédant à un auto-questionnement, que d'un *Tu* adulte envers qui l'enfant s'interroge - et qui représenterait, pourquoi pas, ce même *Je*, cette fois en tant qu'adulte. Il s'agit en tous les cas d'un narrataire (dans le sens de « personne à qui s'adresse le narrateur ») instable et non défini, et donc similaire au narrateur. Ou plutôt, il conviendrait, me semble-t-il, d'opérer au sein de ce *Tu* une distinction semblable à celle que j'ai établie entre l'énonciateur et le narrateur, car il peut aussi évoquer un *énonciataire* qui, à un autre niveau que le narrataire, aurait conscience du fait que ces questions valent pour elles-mêmes. Voilà, je l'admets beaucoup de « peut-être » et en définitive l'important n'est pas là. L'essentiel consiste à y remarquer une forme d'ouverture à l'élan vers l'Autre et au besoin de celui-ci, qui préfigure l'écriture de *Marin mon cœur*, et qui trouve sa meilleure manifestation dans cette question de la fin du livre :

Qui se souvient de moi? <sup>121</sup>

On pressent, dans cette interrogation, deux temporalités : celle de l'instant où le *Je* la pose et celle qui réfère à l'époque depuis laquelle peut émaner cet éventuel souvenir de lui.

---

<sup>119</sup> BLANCHOT (Maurice), *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962, p. 73.

<sup>120</sup> *La Disparition de maman*, pp. 44-45.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 124.

Au fil du texte, l'autre du *Tu* a ainsi, bien souvent, partie liée avec un futur prédestiné, annoncé par le narrateur à la manière d'un oracle :

Toi seul que j'aime encore, jeune Raphaël, tu auras passé la nuit dans la maison, sans trembler, tu auras dormi sur les feuilles sèches et les vieux champignons ne t'auront pas communiqué la fièvre. Au matin, le premier matin, parcourant la demeure, défonçant les portes, perçant les bahuts, tu mettras la main sur des assiettes de nacre pleines de rognures [...] ; brisant les pots, tu libéreras le mercure emprisonné depuis cent ans ; et tu récolteras une première fois, les plus grandes feuilles du jardin et les lianes du chèvrefeuille. Tu construiras une maison dans le grenier de la maison, qui laissera passer l'air mais qui retiendra l'eau qui tombera du toit percé.<sup>122</sup>

Comme le montre cet extrait, le *Tu* engendre une parole *prophétique*, c'est-à-dire une parole qui évoque un futur à venir qui vaut surtout ici en ce qu'il est différent de celui qu'on ne voudrait pas voir advenir : il se présente comme une forme de réassurance, de délivrance, de temps d'apaisement, voire de renaissance (« le premier matin », « une première fois »). Mais cette « parole prophétique » indique aussi, comme l'explique Blanchot, « un impossible avenir, ou fait de l'avenir qu'elle annonce et parce qu'elle l'annonce quelque chose d'impossible »<sup>123</sup>. Or, les dernières pages montrent que le *Je* est passé de l'autre côté de la corde raide du présent qui délimitait l'enfance et la mort de celle-ci. Il a, me semble-t-il, accédé à ce futur qui ne correspond pas tout à fait à ses attentes. Quelque chose d'irrécupérable a été atteint, la mort sévit à présent par le « saisissement »<sup>124</sup> (qui s'oppose au suspens) et sans laisser de chance d'en réchapper. Dans une extermination lugubre qui clôtura la guerre menée par les enfants qui ont maintenant « la salive *enfui* », « le cœur *fond* », « le souffle *dissip* », « le plomb *perdu* »<sup>125</sup>, s'écrit, loin du « personne ne mourra » (cf. supra):

Personne ne sera épargné.

Quand tout est fini, sur le champ de bataille viennent les oiseaux, les reptiles, les chats, les chiens, les rongeurs et les libellules. Et ils mangent tellement que la plupart éclatent.<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>123</sup> BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir*, p. 109.

<sup>124</sup> *La Disparition de maman*, p. 137.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 137.

Une limite a été franchie, une césure s'est opérée, ou va pouvoir s'opérer pleinement, car cette manifestation n'en est que la prémisse, et va trouver son expression la plus forte dans la poésie.

## ***2.2. La poésie : métaphore de l'évolution***

Convaincu du fait qu'un tournant s'opère dans l'œuvre de Savitzkaya avec la fin de ce livre, je souhaite ici sortir du cadre romanesque pour mettre en relation ce qui a été développé au sein de cette lecture de *La Disparition de maman* avec l'évolution de la production de l'autre versant de l'œuvre publié par l'auteur, celui de la poésie. On y décèle, me semble-t-il, une tentative similaire de sauver l'enfance par le langage, cette fois par le truchement des matérialités en donnant corps à celui-ci.

J'envisagerai ces poèmes en fonction d'une lecture organisée selon la chronologie de leur conception afin de révéler au mieux les enjeux qui sous-tendent l'évolution du passage de l'un à l'autre recueil et qui rejoignent, d'une certaine manière, ceux du versant romanesque, à travers l'épreuve des limites de l'expérience d'écriture et ses représentations, d'autant plus que les périodes phares de ces évolutions parallèles coïncident plus ou moins. La démarche surprendra peut-être, car elle m'oblige à laisser la stricte énonciation en suspens, mais le détour par la parenthèse de l'analyse de ces quelques recueils m'a semblé perspicace, car je juge celle-ci révélatrice d'une tendance générale dans l'évolution de Savitzkaya à tous les points de vue.

### **2.2.1. Les premiers poèmes, *l'Atelier de l'Agneau* : le corps du langage, le traumatisme et l'enfance**

Je l'avais évoqué dès l'introduction : les poèmes de Savitzkaya relèvent d'une utilisation musclée du langage qui tend à la profusion. En effet, les vocables s'accumulent et s'agglutinent les uns aux autres au point de nier toute trace du sensé. La notion d'« agglutination » me semble perspicace, car la langue doit ici être envisagée en tant que matériau qui prend corps et forme notamment à travers l'exercice d'écriture. Elle est une sécrétion à part entière, similaire à celles produites par les glandes.

*L'Empire* représente sans doute le recueil le plus révélateur de la première période et de cette conception matérialiste. Deux analogies s'écoulent dans l'ensemble des dix textes qui le composent: la première concerne la course et l'écriture, en tant qu'actes physiques qui exigent un dépassement de soi et, chez Savitzkaya en tous cas, de la vitesse autant que de l'endurance en vertu d'un certain rythme. Un rythme qui permet justement la seconde analogie, entre la respiration lors de la course et l'éjaculation, dont le motif de comparaison peut éventuellement tenir dans les saccades plus ou moins rapides qui les caractérisent. On est sans doute en droit, alors, de réinvestir la première analogie dans la seconde et dégager une triple comparaison entre l'acte sexuel, la course et l'écriture. Celle-ci et le sexe sont d'ailleurs maintes fois mis en parallèle dans l'œuvre de Savitzkaya, à travers tout un tas de métaphores qui en réalité n'en sont pas. Ici :

Coupe la plume du sperme de l'éjaculé qui faiblit<sup>127</sup>

La plume crache donc de l'encre et du langage comme le sexe projette du sperme, voire, dans un tel cas de confusion (anacoluthes, ruptures syntaxiques, allitérations incessantes, appositions), le sexe de l'encre et la plume du sperme, en même temps que le corps en plein effort transpire et évacue tout liquide qu'il fait naître lui-même. L'écriture est par ailleurs tout autant marquée par la saccade, comme le révèle le verbe « coupe » de l'extrait précédent, les innombrables virgules qui rythment infatigablement la phrase, ou encore ce syntagme inaugural de la totalité de l'œuvre, déjà cité ci-avant :

---

<sup>127</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *L'Empire*, Liège, Atelier de l'Agneau, 1976, (Sixième chambre)

Avec notre *balançoire*. Notre plume rare du ventre pénétrant dans chaque pièce.<sup>128</sup> (Je souligne)

La balançoire, ce jeu propre à l'enfance qu'on retrouve encore dans *Mamouze*, vraisemblablement le premier recueil écrit par Savitzkaya (1972), mais publié bien plus tard, à l'Atelier de l'Agneau :

Un garçon qui prend la *balançoire* de la vie, la petite vie qui pète, qui s'accroupit, qui s'assied, petit primate nomade par nécessité.<sup>129</sup> (Je souligne)

Rythme saccadé de l'écriture, de l'éjaculation, de l'essoufflement du coureur, peut-être pas si éloigné du rythme de la vie (mais une vie conçue sur le modèle de la balançoire, c'est-à-dire l'existence d'un sujet gouverné par l'enfance, voire un état sauvage, celui du « primate nomade ») produit par les jambes dans la foulée du coureur. On peut, suivant cette hypothèse, prolonger l'analogie dans l'inutilité et l'absence de sens de la phrase comme de la course. Celle-ci a en effet lieu sur une « piste » : aucun trajet n'est parcouru ; comme dans la phrase de Savitzkaya, on tourne en rond, et en perdant de l'énergie<sup>130</sup>. La course comme la phrase valent pour elles-mêmes, pour leur mouvement (cyclique - comme les tours autour de la piste et l'amplitude de la foulée font avancer le coureur sans pour autant le mener en un autre endroit, les mots font avancer la phrase et avec elle le temps qu'il faut pour l'écrire ou pour la lire, mais cependant semblent s'enrouler entre eux et sur eux-mêmes sans mener le récit où que ce soit) : elles n'ont de sens que dans leur déroulement (ou leur *enroulement* donc), pour ce qu'elles font subir ou procurent au corps, et non pour le trajet parcouru. Cette hypothèse peut trouver un semblant de justification dans la manière dont Savitzkaya nomme lui-même son esthétique (par un terme qui convient particulièrement bien à l'image de la piste, en l'occurrence), la qualifiant d' « *écriture en spirale* »<sup>131</sup>. Une notion qui me semble par ailleurs tout aussi valable pour désigner le style de *La disparition de maman* comme le montre l'extrait suivant - qui, par ailleurs, évoque une fois encore le rejet du passage à l'adulte :

Tu n'auras pas les cheveux comme l'étope, Raphaël, mais bleus comme la fumée qui monte du marais, qui encombre le ciel, mais brillants que tu pourras tordre à ta guise

---

<sup>128</sup> SAVITZKAYA (Eugène), « Un Attila. Vomiques » dans *Mongolie, plaine sale, L'Empire et Rue obscure*, p. 13.

<sup>129</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *Mamouze*, Liège, Atelier de l'Agneau, 1998, p. 1.

<sup>130</sup> C'est important, je vais y revenir.

<sup>131</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale*, p. 194.

avant de t'endormir léger sur le plancher sonore de cette ancienne maison dont tu auras défoncé toutes les portes et dont les cloisons seront tombées une à une découvrant, toutes chambres ouvertes, un vaste étage à sec, une plate-forme sans pénombre, arrosée de lumière. Tu n'auras pas les cheveux comme l'étope, mais lumineux et fins que tu feras tomber sur tes yeux comme un masque épais qui effraie et qui trouble, qui répand du parfum, qui cache la pâleur, les ténèbres ou la blancheur du visage, cheveux que tu agiteras, que tu feras tournoyer autour de ta tête secouée, niant, refusant la nuit, repoussant les ennemis, renonçant à parcourir le monde, à travailler, à tuer les bêtes, à boire l'eau commune, à décliner ton nom : acceptant le reste, même la procréation ; cheveux dont tu fouetteras les feuillages et les murs ; cheveux qui te seront pour tordre, pour allumer le feu, pour activer les flammes.<sup>132</sup>

Si les virgules projettent les mots en saccades, et donc d'une certaine manière, les *détachent*, elles ne les *séparent* qu'à moitié (à la différence du point par exemple). Au contraire, elles permettent aux différentes séquences qu'elles déterminent de constituer un tout au sein duquel, comme je l'ai déjà stipulé, les éléments peuvent se confondre. C'est donc une écriture qui, paradoxalement, fait de ses saccades une tentative (peut-être) utopique de « lier » des éléments épars dans le déroulement torrentiel de la langue, comme le dit le poème de la respiration, ou du sperme. Le sujet doit être compris comme un élément parmi d'autres au sein d'un vaste ensemble qui, me semble-t-il, étouffe la possibilité d'un *Je*, majoritairement absent, néantisant l'énonciation.

Ainsi dans cette logorrhée paratactique, non seulement les différents êtres et choses sont assimilables entre eux car les appositions les rendent interchangeable, mais, en outre, ces êtres et ces choses semblent déterminés par une violence commune : il sont sans cesse menacés, mutilés, amoindris d'une manière ou d'une autre. Ils évoluent, négativement, en perdant forcément quelque chose, conformément au corps souffrant de *La Disparition de maman*. Parlant de la poésie de Savitzkaya, Virone proposait notamment la notion de « catastrophe »<sup>133</sup>. Une catastrophe qui se déroulerait sous nos yeux, au fil de la lecture. Au vu de la matérialité qui traverse l'œuvre et pour prolonger cette réflexion intéressante, je lui préférerais celle de « traumatisme », que j'estime plus révélatrice de la violence subie par le corps. Un traumatisme qui serait la dynamique même du texte, engendrant toute une rhétorique de la blessure dont j'ai déjà parlé. Un traumatisme qui n'est autre que le moteur de ce flux verbal par ailleurs comparable à une hémorragie :

---

<sup>132</sup> *La Disparition de maman*, p. 72.

<sup>133</sup> VIRONE (Carmelo), *op. cit.*, p. 163

Aucune de tes blessures ne ferme ses lèvres et tu livres ton foie comme un paquet de fils.<sup>134</sup>

Un traumatisme définitoire du sujet, donc, et qu'on pourrait sans doute, en parallèle avec ce qui a déjà été dit, rapprocher d'un phénomène tel celui de la naissance, ou celui de la rupture obligée avec l'enfance, car le langage qui se développe ici se revendique de la sauvagerie originelle.

Mais le rapport au corps est plus complexe encore, et le traumatisme seul, bien que déterminant, ne peut suffire à tout expliquer. En effet, si « tout est sexuel, puisque tout engendre »<sup>135</sup> comme le remarque Carmelo Virone, il faut également noter que, même dans la sécrétion et l'éjaculation il y a aussi quelque chose de toujours déjà perdu. La définition du mot « Endocrines », qui sert de titre à la première partie de *Mamouze*, le révèle déjà, puisqu'il s'agit en effet de « glandes qui déversent leur produit de sécrétion directement dans le sang ». Ainsi, si le sang s'en trouve changé, grâce à un apport quelconque, la glande, elle, se voit diminuée de sa propre production. La matérialité exprimée dans la poésie et les premiers romans de Savitzkaya sera ainsi toujours sujette à cette double transformation, cette tension paradoxale de l'enchevêtrement des corps les uns dans les autres et de la *dégradation* également à l'œuvre dans *La Disparition de maman*, faisant du sujet une matière *multiple* et *mutilée* :

[...] les fosses que tu *déchires*, combles, sans laisser le pur-sang se lécher l'orifice, *se mordre* les coudes, les clavicules *ensanglantées*, sans interdire les *morsures*, les tigres qui passent la tête entre les barreaux, les *lamelles* des chambres, des champs que tu mouilles, illumines et macules, couvres de tes *fragments* de précision, des champs où le sperme lie lie les arbres, lie sans force, en *fléchissant*, en *épuisant* ses tablettes et ses *rameaux* d'eucalyptus.<sup>136</sup> (Je souligne).

En définitive, c'est peut-être le lot de tout phénomène physique lié au corps, puisque celui-ci n'existe qu'en fonction de son interaction avec d'autres corps, c'est-à-dire le monde qui l'environne. C'est là, me semble-t-il, que le sujet prend forme. J'en reparlerai à l'occasion de l'analyse de *Marin mon cœur*.

---

<sup>134</sup> *Mamouze*, p. 9.

<sup>135</sup> VIRONE (Carmelo), *op. cit.*, p. 171.

<sup>136</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale*, Paris, Seghers, 1976, p. 38.



Je voudrais ici poursuivre la réflexion que j'ai abordée ci-dessus à propos de l'importance de la bouche, en tant qu'organe à double fonction : à la fois incorporateur du monde extérieur et donc aussi destructeur de matière, et producteur de langage. La bouche permet ainsi de dire qu'elle détruit, voire qu'elle se détruit. Elle atteste de la mort du corps en même temps qu'elle en crée un autre. Car au fur et à mesure que les mots s'agglutinent les uns aux autres, le langage prend de la consistance pour proposer une nouvelle corporalité, faite de sonorités et de correspondances. Jean-Pierre Richard y a fait allusion : « la voration se donne, obscurément, comme génératrice *d'autre chose* »<sup>137</sup>, sans pour autant se prononcer quant à ce dont il s'agit. Je me risque ici à rapprocher cette possibilité d'un autre corps, second, celui des mots, au principe esthétique de « l'écriture en spirale », évoqué ci-dessus. La comparaison est osée, voire farfelue, j'en conviens. Mais la spirale, contrairement au vent, ne fait pas s'échapper ce sur quoi elle souffle. C'est aussi un souffle, mais qui cette fois tournoie sur lui-même et emmêle les éléments qu'il porte, sans les faire avancer ni reculer, que ce soit dans l'espace ou dans le temps, et qui finit, peut-être, par s'ériger en quelque chose de presque matériel car composé de la superposition, de la juxtaposition, puis de l'enchevêtrement de ces éléments pris au corps humain qu'elle montre détruit. Ce procédé confèrerait ainsi à l'énonciation d'abord néantisée, par le biais du langage qu'elle occasionne, une puissance créatrice insoupçonnée. Il y a à la fois destruction et reconstruction<sup>138</sup> : un nouveau corps s'érige en exprimant la mort de l'autre, pour combler, sans doute, le vide et les carences laissés par celui-ci, englouti par le monde et le temps. Pour preuve :

L'écriture nous permet de ne pas être immédiatement *dévorés*.<sup>139</sup> (Je souligne)

Cependant, les éléments du corps peuvent, on l'a vu, être assimilés à ceux du langage (les mots et le sperme, par exemple). Et si ces éléments sont toujours dégradés, ce n'est pas uniquement dû à l'omniprésence de l'isotopie de la blessure. C'est que, tout simplement, le *temps de les dire* produit lui aussi sur eux son effet de détérioration. A peine sortis de l'humain pour être transformés en la parole à laquelle ils sont voués, ils seront toujours déjà différents. Comme l'enfant qui naît peut l'être, à partir du moment où il est projeté hors du corps qui le vouait à naître. Ainsi la temporalité ravale en quelque sorte toujours la création, et ne permet à aucun corps, pas même celui du langage, de conserver son état pur. La

---

<sup>137</sup> RICHARD (Jean-Pierre), « Chaos et Cie » dans *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996, p. 110.

<sup>138</sup> A l'image de Rimbaud et sa transsubstantiation.

<sup>139</sup> SAVITZKAYA (Eugène), « L'écriture en spirale », *op. cit.*, p. 194.

tentative « consolatrice » d'ériger un corps langagier en lieu et en place du corps de l'être, éternellement périssable, sera toujours ainsi, à nouveau, impossible à faire aboutir. L'auteur n'en est pas dupe, comme le révèle la nuance apportée par l'adverbe « immédiatement » dans l'extrait précédent.

### 2. 2. 2. Bufo Bufo Bufo : *le poète boucher, la blessure et la tranche*

Je concède que les quelques paragraphes qui vont suivre constituent une sorte d'entorse à mon programme initial qui exige que je me cantonne plus ou moins à l'étude de l'énonciation et du sujet qu'elle induit. Cependant, l'étude de ces textes va permettre de révéler une prise de position esthétique fondamentale quant à la compréhension des mouvances de celle-ci, en relation avec la fracture produite par l'écriture de *La Disparition de maman*. Voilà pourquoi je m'autorise cette parenthèse.

S'il est vrai que l'on redécouvre dans ce premier recueil publié aux éditions de Minuit tout un lexique enchanteur, propre à l'enfance (et les contes), les éléments relatifs à ce lexique sont cependant toujours reconduits en fonction d'un monde menaçant, dangereux, sale, noirâtre : quand on parle d'une fontaine, c'est une « fontaine *de boue* »<sup>140</sup>, ou une « nouvelle pourriture », ou « déjà blanche, colorée, pleine de lune » elle est aussi pleine « d'ordures<sup>141</sup> » ; et lorsqu'un « garçon » dessine, c'est « dans la boue »<sup>142</sup>, et s'il s'apparente à un adulte, c'est au « boucher ». On a ainsi un mélange déchirant entre la candeur et la pureté du monde de l'enfance et la violence et la saleté du monde physique environnant, comme nous le montre encore l'extrait suivant :

à la gorge *entachée, pure, coupée, léchée, peinte*<sup>143</sup>

« La gorge », comme la partie de phrase qui forme ce vers, n'a plus de sens que « coupée ». Cet adjectif est en effet le troisième des cinq qui qualifient ce nom; situé au milieu, son signifiant réalise la coupure proposée par son signifié. Rapport expression/contenu sans aucun doute, dont l'intérêt mérite d'être revu en fonction de l'ensemble de l'œuvre : j'avais brièvement abordé la correspondance entre la bouche

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 20

« physique » en tant qu'organe du corps et la bouche symbolique, synecdoque de la production de langage. Je rappelle l'image du « garçon de boucherie » repérée deux paragraphes plus haut, par ailleurs déjà proposée par Savitzkaya dans les *Plaisirs solitaires*<sup>144</sup> coécrits avec Jacques Izoard et dont la première publication (1982) n'est d'ailleurs pas très éloignée de celle de *Bufo Bufo Bufo*. La ressemblance sonore des deux termes s'avère lourde de sens : *bouche* fait écho à *boucherie* ! Nous pouvons donc oser considérer que le poète se fait ainsi boucher : il « coupe » et tranche avec sa bouche les éléments du monde comme le boucher coupe la viande, et mieux encore, il « coupe » même sa propre bouche pour établir son destin poétique, parce que tout cela - bouche, boucher, viande, poésie... - n'est peut-être que *boue*...

[...] les boues au cœur,  
L'encre à la bouche<sup>145</sup>

Les poèmes de *Bufo Bufo Bufo* témoignent d'une importante évolution stylistique qui s'inscrit telle une « entaille » dans le « front blessé »<sup>146</sup> du *Je* de la *Disparition de maman* et qui s'apparente à celle qui s'opère entre le foisonnement mêlé de ce roman et la nouvelle lisibilité à l'œuvre dans *Marin mon cœur* : la « coupure », autotélique, prend place dans la langue d'écriture, autant dans sa forme que dans ses thèmes, l'isotopie de la « tranche » (ou, plus précis encore, de la « fente ») présente partout dans l'œuvre de Savitzkaya devenant ici obsessionnelle. Il s'agit, en d'autres termes, d'un *débroussaillage*, qui atteste de la fêlure qui l'a rendu possible. Afin de l'exemplifier, on s'est attaché à repérer toutes les occurrences de cette isotopie dans l'ensemble du recueil. Le « trou » (apparaît quinze fois)<sup>147</sup> ; le verbe « déchirer » (apparaît quatorze fois) ; l'« épée » (treize fois) ; « morceaux » (huit fois) ; « décapiter » (huit fois) ; « traverser » (six fois) ; « transpercer » (cinq fois) ; « couteau » (cinq fois) ; « couper » (quatre fois) ; « lambeaux » (trois fois) ; « scier », « limer » et « percer » (trois fois) ; « plaies » (deux fois) ; « creuser », « trancher », « tailler » et « (pour)fendre » (deux fois) ; « diviser », « briser », « lapider », « déchiqeter », « dépecé », « décousu » et « aiguille » (une fois).

---

<sup>144</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *Alain Le Bras, portrait en pied. Plaisirs solitaires. Trois lettres à R. V.*, Liège, Atelier de l'Agneau, 2009, p. 20.

<sup>145</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *Bufo Bufo Bufo*, Paris, Minit, 1986, p. 15.

<sup>146</sup> *La Disparition de maman*, p. 49.

<sup>147</sup> Nous regroupons ici sous un seul terme toutes les occurrences qui s'y rapportent d'un point de vue linguistique, mélangeant formes verbales et nominales. Pour le trou, par exemple, on a : trouer, troué, trouée, trous...

On en arrive ainsi à pas moins de cent quatorze manifestations lexicales de l'isotopie avec, en tête de liste, l'image de « l'épée » qui « troue » la matière en la « déchirant ». On pouvait s'attendre au « couteau » du « boucher ». Mais, on l'a dit, le monde de l'enfance et les contes relatifs à cette époque sont légion dans l'œuvre de Savitzkaya : « l'épée », en plus des connotations épique et merveilleuse absentes du « couteau », n'est-elle pas justement cet objet à *double* tranchant qui synthétise la dualité entre la violence et la fascination de l'enfance (les contes de fée, la chevalerie, les « guerriers » de *La Disparition de maman* et du livre qui le suivra, *Les morts sentent bon*). Et je me risquerai à affirmer : comme la plume.

Il s'est passé quelque chose dans le poème savitzkayen depuis les premiers recueils. Sous l'action de l'épée – couteau - plume, le texte s'est élargué. On a tranché dans le langage pour encore façonner son corps : les poèmes sont plus courts, se réorganisent en vers et se donnent plus facilement. Certes, la majeure partie du recueil occasionne bel et bien le chaos et la détérioration, mais, dans sa participation même à ce chaos, progressivement, le langage s'évide :

[...] crachant sur les serpents,  
sur les verres, sur les paumes, sur les fruits,  
sur les os, l'œsophage déjà amer et froid,  
la salive sur les pieuvres  
[...]  
si j'avais de la semence, je l'arroserais,  
si j'avais de la salive, je l'engloutirais avalant.<sup>148</sup>

Et le poème de proposer parfois un univers relativement plus stable, plus réaliste, plus narratif aussi via l'action du *Je*, bien que toujours meurtri par des tensions identiques : la matérialité ravageuse du contact et l'enchevêtrement du corps humain avec le corps extérieur...

Je suis un garçon tranquille, la nuit je laboure,  
de boue est mon cœur pétri, lavé de noire eau pure,  
je conduis des camions, je charge du charbon dans la  
coque pourrie, je visite les fonds, contre le mur  
je salive et je crache, de la lumière du feu  
j'ai peur, comme un porteur d'eau je titube, comme  
l'éperlan, j'ai la bouche close et les dents

---

<sup>148</sup> *Bufo bufo bufo*, pp. 42-43.

desserrées [...] <sup>149</sup>

...et la difficile sortie de l'enfance :

*J'ai cessé de grandir, caressé, mordu au talon,  
coloré de plomb, trempé dans le mercure, mercure  
de cent mamans, la plus fraîche des fosses, le  
plus pur des sables dans la poche profonde*<sup>150</sup> (Je souligne)

Dans ces quelques vers terribles et désolés point, à nouveau, une contestation impossible, une révolte contre le temps qui incarne avec violence l'hypothèse émise selon laquelle le *traumatisme* savitzkayen - l'élément déclencheur de la *catastrophe* de Virone - est bien la naissance et/ou le refus de la condamnation à ne plus être enfant, phénomène à partir duquel quelque chose est toujours déjà mort, à jamais, à travers l'être de la mère et de toutes les autres mères (« cent mamans ») dans une équivalence entre toutes les femmes qui ont porté l'enfance en elles que suggérait déjà l'extériorité de la narration de *Mentir*, mère, être cher, qui est aussi un tombeau privilégié, « la plus fraîche des fosses », lui-même le « trou » (la « poche ») laissé par la fêlure, par l'épée, par l'écriture, pour ne pas dire cette fêlure même. Mais en cette contestation se produit aussi le phénomène à partir duquel s'enclenche et se déploie un nouveau langage, puisque le *Je*, « conduit par l'aigle », va « torturant [sa] langue » et s'incorporant le monde, « mangeant l'herbe brin par brin, et les fleurs, le laurier, le mimosa »<sup>151</sup>.

### 2.2.3. Cochon farci<sup>152</sup> : l'épuration, le resserrement du vide

Dix ans plus tard<sup>153</sup>, encore, l'évolution s'est poursuivie. La parataxe demeure la structure de prédilection : comme dans *Bufo Bufo Bufo*, une seule et longue phrase forme chacun des poèmes. La monstruosité est toujours aussi manifeste (avec des « saumons bossus qui postillonnent du sang »<sup>154</sup>, par exemple), de même que la violence et la

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *Cochon farci*, Paris, Minuit, 1996.

<sup>153</sup> Etrange coïncidence, exactement le même laps de temps sépare l'époque des premiers poèmes, *Bufo bufo* et *Cochon farci*.

<sup>154</sup> *Cochon farci*, p. 13.

dégradation qui l'accompagnent. Mais celles-ci se voient cette fois contrebalancées par d'autres éléments, par des nuances qui n'étaient pas apportées jusqu'alors et qui atténuent la souffrance qu'elles évoquent : « avec le pilon enflé de ton cœur, meurs *sans étouffer* »<sup>155</sup> (je souligne). Le poète introduit ainsi des impressions de tranquillité - car « dans la couleur le pinceau *se repose* »<sup>156</sup> (je souligne) - et de protection, pour le corps, pour la bouche, voire, vu le ton, pour le langage qui lui correspond :

[...] le souffle sort entre  
les dents, un *voile* sur la lulette la *protège des épines*  
et les oreilles sont chaudes.<sup>157</sup> (Je souligne)

Ou encore :

En dormant, sa langue est à l'abri, et son nez dans l'éther<sup>158</sup>

Comme s'il ne restait maintenant plus assez de virilité ni de brutalité au langage, au corps, au poète qui doit faire avec « [ses] lèvres, le peu de lèvre qui [lui] reste »<sup>159</sup>. Une fragilité et une sensibilité s'installent avec de plus en plus de profondeur: lorsque l'on mange du « soufre », on mange aussi de la « rose », et si l'on urine on le fait à présent « avec délectation »<sup>160</sup>. Les images préservent leurs connotations de saleté, d'obscénité, de putréfaction, mais recèlent cette fois d'une beauté et d'une harmonie évidentes :

Ils chient sous les rameaux là où les hommes chient,  
Dans le terreau et sur les taupinières, abrités,  
Comme un demi-cul derrière un buisson apparaît le soleil,  
Forme parfaite et juste poids sur terre.<sup>161</sup>

La syntaxe, le ton et le lexique sont vaguement plus clairs, plus dégagés, plus légers, plus libres, car, plus que jamais, « l'air est pur »<sup>162</sup>, même si le temps continue à passer et que « la figue pourrie choit et s'écrase »<sup>163</sup>.

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>163</sup> *Ibid.*

Apparaît, indubitablement, quelque chose qui rassure. L'existence n'est plus uniquement représentée tel un foisonnement brutal et musclé où tout s'entremêle. Elle est toujours sujette à la fracture, à la spirale, à la peur et à la mort, mais celles-ci semblent avoir été acceptées. On ne décèle plus aucune manifestation de la « cruauté » relevée par Jean-Pierre Richard, à l'œuvre dans *La Disparition de maman* mais aussi dans *Les morts sentent bon*, qui relevait d'une destruction archaïque. L'être de ce dernier recueil a évolué : il apparaît en quelque sorte *résigné*, avouant même « en soupirant » qu'une liberté nouvelle a été acquise et résonne dans l'ensemble du recueil, à partir de ce court poème, l'un des plus courts de ce livre :

Au bonheur que la mer éclaire  
ira le sang par longues périodes, *je me suis délié*,  
je me suis délié de l'arbre,  
à la moindre toux sorti du ventre  
doux et aigre,  
sans avoir choisi ni ma mère ni ma vie,  
me reconnais parmi les femmes.<sup>164</sup> (je souligne)

Le *Je* a quitté la soumission de l'origine physique, a accepté le trauma (du sixième vers) et, incapable de renouer avec la liberté d'un temps qu'il aurait fallu pouvoir annuler, en a conquis de lui-même une nouvelle de par l'acceptation de l'impossibilité de contrôler totalement celle qu'il désirait (« sans avoir choisi »). Il va de soi que cette libération s'actualisera également pour la bouche ainsi que pour le langage, d'autant plus que les poèmes sont à présent plus épurés à plusieurs niveaux :

Libre comme une langue, pas plus lié que la lnette.<sup>165</sup>

Cette liberté semble toutefois contestée par les topographies et les chronographies au sein desquelles elle prend forme puisque celles-ci, non pas absentes mais niées<sup>166</sup>, inaugurent une énonciation qui paradoxalement rejette les éléments exprimant l'idée d'épuration et d'harmonie « retrouvées » :

Qu'il n'y a *plus* d'heure, *plus* d'espace,  
*plus* d'eau, *ni* de moineau *ni* d'air,

---

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>166</sup> Revoilà la tension entre le rien et l'absence, bien entendu, toujours au cœur de l'œuvre.

je le sais<sup>167</sup>

Cette liberté se joue en quelque sorte de son sujet, ou l'inverse. Parce que cette liberté n'est pas, comme le montre l'extrait précédent, liée à l'augmentation de l'espace ou de l'air. Elle est, au contraire, obtenue par le *resserrement* d'un nouveau néant, de l'immense espace de corps et de mots déployés dans la vaste « plaine sale » de la Mongolie. Elle tient tout entière dans ce « trou » creusé par l'épée de *Bufo bufo bufo*, mais un trou fermé, délimité :

Mal avalée agaçant la lurette, il arpente ma place,  
pond dans mon gouffre, je suis un vase  
et dans le vase tombent les œufs du printemps glacé<sup>168</sup>

Cette liberté prend donc sa meilleure forme en une sorte de vide, mais un vide compris entre certaines limites qui ne sont pas du même ordre, établies pour recueillir la « salive neuve »<sup>169</sup> propre au langage de ces nouveaux poèmes. Le jeu de mot mérite sans doute d'être alors réactualisé par un troisième terme: bouche - boucher - *bouché*. Car le langage, après avoir été déchiré par l'épée du poète-boucher est maintenant obstrué en vertu de sa nouvelle corporalité, sa nouvelle épuration. Il est la farce qu'on fourre dans le *Cochon*, avec toute l'ironie que cela comporte, selon la polysémie du terme « farce ». Hypothèse audacieusement fantasque, à jamais invérifiable et qui ne vaut que pour l'image qu'elle propose : le langage poétique de ce recueil correspondrait donc peut-être aux meilleurs éléments langagiers coupés (« déliés ») par le poète-boucher de *Bufo* parmi la matière foisonnante produite par les vomiques, les endocrines et les éjaculations verbales des premiers poèmes. On peut d'ailleurs, pour conclure, opposer le « je me suis délié » de ce recueil au « lier lier lier » de *L'Empire*.

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 24.



### 2. 3. « *Expérience-limite* » d'un Je violenté, une résignation aux limites –littéraires et ontologiques

Qu'en déduire?

C'est à travers l'épreuve de l'impossibilité de l'absolu (l'enfance, le tout-dire) que le sujet émerge, ou plutôt résiste à mourir. Comme le doute, l'échec est la preuve de son existence en même temps que sa condition.

Si l'on se place du point de vue de l'énonciateur, celui-ci s'est présenté tel un expérimentateur dans le dépassement de ce que peut encore représenter l'être. Le *Je* est celui d'une expérience de sa propre finitude qui le concerne lui bien plus encore que son auteur : l'adieu à l'enfance, avec la violence qu'exigent d'abord le foisonnement de la vie inséparable d'une volonté d'annuler le temps qui dégrade l'homme, puis l'épuration de la parole poétique, qui, opposée à ce foisonnement, semble la seule issue possible face à la difficulté d'assumer cette fuite du temps.

J'ai évoqué furtivement le concept de « l'expérience-limite », développé par Blanchot, qui poursuit lui-même la conception de « l'expérience intérieure » proposée par Bataille. Chez Savitzkaya, on a constaté l'expérience de la mort en suspens, celle de la sortie de l'enfance, ou encore celle de la parole multiple et totale: la notion de Blanchot mérite qu'on s'y attarde, notamment parce qu'elle coïncide sur plusieurs points avec cette recherche - et non cette « œuvre » - du *tout dire* qu'est *La Disparition de maman* car celle-ci poursuit une forme de déconstruction qui, comme on l'a dit, ne constitue pas une fin en soi, cependant qu'elle mène tout de même à un point de non-retour:

L'expérience n'est pas l'issue. Elle ne satisfait pas, elle est sans valeur, sans suffisance et seulement telle qu'elle libère de leur sens l'ensemble des possibilités humaines et tout savoir, toute parole, tout silence et toute fin, et jusqu'à ce pouvoir-mourir dont nous tirons nos dernières vérités.<sup>170</sup>

En ce qui concerne Savitzkaya, l'expérience a été, bien entendu, amorcée avec l'écriture de *Mentir* : conformément à celle de Blanchot, elle exprime « l'impossibilité de

---

<sup>170</sup> BLANCHOT (Maurice), *L'entretien infini*, p. 308.

s'arrêter jamais à quelque consolation ou à quelque intérêt que ce soit»<sup>171</sup>. Elle n'est d'ailleurs possible qu'à partir du moment où l'homme doute, face à l'épreuve de son insuffisance qu'il ose, par la contestation propre à ce doute, remettre en question : elle est le signe du fait que l'homme refuse de s'arrêter à la suffisance qui aurait pu le satisfaire et l'amener à se considérer comme un être accompli, un « tout » à lui tout seul. Elle est donc, si l'on suit Blanchot<sup>172</sup>, l'expérience de « ce qu'il y a hors de tout », une pure tentative de dépassement de l'absolu : comme peut l'être, me semble-t-il, l'entreprise de ce roman, et comme peut l'être aussi la volonté du *Je* de pallier l'enfance via un temps en suspens. En cela, selon Blanchot toujours, cette expérience implique une confrontation avec l'infranchissable, avec l'impossible, ou plutôt avec « cela en quoi nous ne pouvons plus pouvoir », mais à l'épreuve de quoi nous ne pouvons échapper, et qui gouverne cette affirmation. Autrement dit, une nécessité d'être, à moment donné, *limité* à un impossible. Un impossible qui est le signe d'une finitude intrinsèque et annonciatrice de la mort inévitable du *Je*, l'y plongeant profondément, mais se préservant de la faire aboutir (le sujet devient en effet « un être sans être dans le devenir sans fin d'une mort impossible à mourir »<sup>173</sup>).

Blanchot prolonge sa réflexion : cette « expérience-limite » s'ouvre non pas sur un renouveau de l'être mais sur une exigence fondamentale à laquelle il faut répondre. Quelle est-elle ? Non plus une obligation de « non-savoir » (comme c'était le cas, par exemple, avec *Mentir*, par l'impossibilité d'asserter stablement) qui n'est encore, selon le critique, qu'un mode de compréhension (« la connaissance mise entre parenthèses par la connaissance même »), mais bien une manière, pour le sujet, de se rapporter *là où le rapport est impossible*. Il s'agit ainsi d'une exigence telle qu'elle « ne se donne jamais pour accomplie »<sup>174</sup>. Elle est l'inaccessible même. Blanchot la définit notamment comme « une présence sans rien de présent », qui tiendrait dans l'ignorance incarnée par un « Je-qui-meurt », dans la mesure où celui-ci accéderait à « cet espace où, mourant, il ne meurt jamais en tant que *Je*, en première personne ».

Blanchot use de détours vertigineux, presque aussi méandreux que la prose de *Mongolie, plaine sale* ou celle de *La Disparition de maman*, mais la mise en parallèle de son développement - bien que limitée au statut de simple hypothèse - avec ce que j'ai pu dégager

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>172</sup> Je m'appuie ici sur le développement qu'il en a donné au fil de *L'entretien infini*, au sein de la partie qui en porte le nom (« L'expérience-limite »), pp. 300-418, et plus précisément entre les pages 305 et 330.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 313.

jusqu'ici me semble tenir la route. En effet, on a pu voir que le *Je* savitzkayen assiste en quelque sorte perpétuellement à la mort - celle de sa sœur, de ses frères, de ses parents, qui est aussi la sienne, alors même qu'elle confirme sa présence, en tant que témoin. À quoi, dès lors, tient cette expérience-limite dans *La Disparition de maman*? D'abord au refus de la mort de l'enfance. Toutefois, si elle s'arrêtait là, la « limite » résisterait encore à l'expérimentation fondamentale constitutive de l'expérience. Celle-ci prend forme, j'en suis convaincu, dans la résignation à accepter cette mort, qui va de pair avec le fait de mettre un terme au roman qui, à l'initial, reposait sur une volonté révoltée de parler de tout.

Dès lors comment s'affirme-t-elle textuellement? D'abord, par le foisonnement, la tentative d'une totalité qui serait une plénitude : non pas une harmonie ni un accablement, mais un dépassement des limites allant jusqu'à la négation de soi-même et des conditions qui sont propres au *Je*. Car on n'ignore plus qu'il s'agit d'une totalité qui se révèle, dès le départ inatteignable, mais dont l'expérience de l'échec permet au *Je* énonciateur d'être affirmé, justement - et paradoxalement - parce qu'il accepte le devoir-mourir, lequel représente autant l'inéluctabilité de la sortie de l'enfance que les limites globales du texte et la nécessité d'y mettre un point final. Dès lors, cette expérience prend une forme textuelle également à travers l'attestation de la coupure de *Bufo Bufo Bufo*, qui inaugure la « sélection » de *Cochon farci* : seule position tenable, après tout, face à la profusion du foisonnement qui précède. Mais elle s'actualise surtout, si l'on se place à un autre degré du *Je* (celui de l'énonciation d'un *Je écrivain*, qui s'écarte quelque peu de notre approche), dans la force et la hardiesse d'écrire à nouveau, malgré l'expérience de cette finitude. Le sujet n'est plus cet être révolté, total et infini : il est maintenant en quelque sorte (car ce n'est pas aussi net) résigné, ou plutôt, peut-être, *consentant*, limité et fini, épuré.

L'hypothèse ne tient qu'à un fil, mais là s'érige sans doute un nouveau *Je*, en même temps que se dévoile un nouveau sujet et que se déploie une autre réalité de l'Être. Cette expérience-limite serait dès lors une sorte de chant du cygne de la déconstruction du sujet puisque celui-ci est lancé dans un mouvement sans relâche vers un point auquel il ne parviendra jamais, duquel il demeurera éternellement absent, mais ose s'y résoudre, en se resserrant sur les nouveaux possibles d'une langue, corrélatifs d'une matière et d'un corps épurés, de *L'Empire* à *Bufo Bufo Bufo* puis à *Cochon farci*, de *La disparition de maman* à *Marin mon cœur*. Un peu comme si Rimbaud n'était pas parti, ou comme si Vaché avait finalement publié. Faiblesse ou courage du nouvel écrivain? Ce n'est pas à moi de *trancher*.

### III

#### *MARIN MON CŒUR*

**Entre l'être du sentir et l'être de l'intellect, entre l'enfance et l'âge adulte**

**Une énonciation de la redécouverte**

L'enfant est innocence et oubli, un renouveau et un jeu, une roue qui roule d'elle-même, un premier mouvement, une sainte affirmation.

(F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*)

Si le petit enfant est poète, ce n'est pas d'abord par la possibilité d'inventer, de dire et de chanter des poèmes - cela est secondaire ou du moins second -, c'est par le partage des mouvements des correspondances.

(F. Roustang, *Il suffit d'un geste*)



### 3.1. *L'autre originel*

Dix ans plus tard, entre *Bufo Bufo Bufo* et *Cochon farci*, une autre *plaine* des possibles de l'écriture est envahie par le geste savitzkayen qui, comme l'avait précisé Serge Delaive lors d'une conférence haute en couleurs, ne mène pas à « des livres qui ne soient pas essentiels » aux yeux de leur auteur<sup>175</sup>. Une autre dimension va ainsi être proposée face à l'aporie de « l'expérience-limite » du *Je* de l'écriture. On constate dès l'ouverture du livre que l'énonciation a cédé au poids de la résignation: l'impossible totalité par le dire apparaît ravalée et avouée, l'épuration esquissée dans l'évolution des poèmes s'est opérée d'elle-même, puisqu'il s'agit d'un « roman en mille chapitres dont les neuf dixièmes sont perdus »<sup>176</sup>; un frontispice qui par ailleurs rappelle l'idée de *Mentir* selon laquelle « dire le vrai est illusoire »<sup>177</sup>. Le point de non-retour de *La Disparition de maman* sera non pas dépassé, mais contrebalancé par une nouvelle dimension du sujet qui, en réalité, poursuit les enjeux de cette écriture « post-traumatique » de la sortie de l'enfance: le sujet n'est plus voué à vivre, à subir et donc aussi à mourir dès et par la naissance, mais à donner cette même naissance à un autre être que lui-même ou, selon le point de vue, à en jouir. Et l'on comprend avec *Marin mon cœur* et par rapport à l'ensemble de ce que j'ai voulu exprimer jusqu'ici, que le seul Être de l'ontologie savitzkayenne qui puisse « être-au-monde » est l'Autre; mais l'Autre par excellence n'est pas l'autre de l'amour ni l'autre social, mon égal, il est l'autre *originel*: le fils, ou le géniteur. Car le texte se déploie à première vue autour d'une seule figure, comparable, comme le titre l'indique, à celle d'un matelot qui embarque pour l'aventure de contrées inconnues via la mer. La figure pure et enthousiasmante de l'enfant qui vient de naître, rencontre le monde et y grandit: la figure de *Marin*, non pas seulement l'enfant du narrateur ou du *Je*, non pas *son* fils, mais *Le* fils, l'entité « enfant » en tant qu'elle rivalise avec celle de l'« adulte » en même temps qu'elle la révèle profondément.

L'essentiel du livre se noue en effet, selon moi, entre ces deux entités seulement, en fonction des différentes façons avec lesquelles elles en appréhendent une troisième, la réalité sensible, la matière, le corps, encore. La figure centrale de *Marin* est ainsi en réalité un sujet

---

<sup>175</sup> Rencontre entre Eugène Savitzkaya et Serge Delaive au Cercle Romanes de l'Université de Liège, le 1<sup>er</sup> mars 2010.

<sup>176</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *Marin mon cœur*, Paris, Minuit, 1992, p. 7.

<sup>177</sup> SAVITZKAYA (Eugène), propos recueillis par GAUDEMAR (Antoine de) dans un entretien pour le supplément littéraire du journal *Libération*: « Le jardin d'Eugène », paru le 2 avril 1992, p. 2.

forcément dupliqué, d'abord parce qu'il est donné à travers le prisme du père, mais aussi parce qu'il est défini avant tout par rapport à ce père. Un prisme qui, comme ce fut le cas pour le premier roman, est tributaire du mensonge, d'abord parce que le parent entretient cette « supercherie du silence dont nous avons été sommes dupes » révélée dès les premières lignes en tentant de convaincre l'enfant de venir au monde par « une argumentation suffisamment forte » comparable à celle utilisée pour capturer certains éléphants, ensuite, et surtout, parce qu'aux mots « se mêlent bon nombre de mensonges »<sup>178</sup> : le langage est encore une fois éprouvé dans les potentialités de ses limites, mais cette fois, il semble que ce ne soit pas si grave<sup>179</sup>.

### 3.2. *Un rapport problématique*

Ce lien ténu qui prend forme entre Marin et son père rétablit d'une certaine manière le décalage de l'inversion proposée par l'énonciation de *Mentir* où le *Je* narrateur et fils, grâce à un truchement des statuts géniteur/enfant, s'arrogeait en quelque sorte la puissance créatrice propre au parent par la mise en fiction du personnage de la mère. Il semblerait que tout soit rentré dans l'ordre : le *Je* ici père fictionnalise et crée le personnage de l'enfant à qui il aurait donné naissance. Il en est « responsable »<sup>180</sup>. Cependant, on décèle à l'une ou l'autre reprise le même type de confusion des entités que pour *Mentir*. En effet, comme la parole du narrateur du premier roman glissait parfois dans celui de la mère, le discours de Marin se distille éventuellement dans celui du père, le *Il* passe au *Je*, un *Je* double, donc qui duplique la narration et l'énonciation, peut-être d'abord parce que l'enfant exerce un langage qui est avant tout une non-parole :

Moi, Marin, je ne veux pas parler.<sup>181</sup>

Ce n'est donc pas tant le discours de Marin qui est pris en charge, mais son absence de discours, révélant la plus nette caractéristique différentielle entre l'adulte et l'enfant : le premier se définit par un être au langage de la raison, de la compréhension par l'intellect, tandis que le second se définit par un être au langage des sens, de l'instinct. Un tel décalage

---

<sup>178</sup> *Marin mon cœur*, pp. 9-10.

<sup>179</sup> Ce que prouve la locution prépositionnelle « même si », à la même page.

<sup>180</sup> *Marin mon cœur*, p. 39.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 68.

va forcément orchestrer le rapport qui se tisse entre eux, et orienter la manière de recevoir les multiples autres éléments qui les différencient.

Bien qu'unis par un lien originel, c'est en effet selon une logique d'opposition que l'enfant et l'adulte sont ici situés l'un par rapport à l'autre, une opposition essentiellement basée sur une adversité qui se confine à celle du jeu, puisque Marin et son père jouent ensemble « au géant et au nain »<sup>182</sup>. Ici déjà, on voit que l'enfant ne se conçoit pas comme un adulte en miniature : un nain n'est pas voué à devenir un géant, bien au contraire. L'extrait suivant révèle que l'entité « enfant » est définie par la négative, en ce qu'elle n'est pas semblable à celle de l'« adulte », Marin présentant de nombreuses caractéristiques inverses à celles qu'on attend communément chez les hommes accomplis :

Il ne mange pas de chair crue. Il ne s'intéresse pas au vin mais simplement aux récipients qui le contiennent et à ses couleurs. Il dort uniquement sur le ventre, comme une tortue sous sa carapace. Il mord les livres. Il ne sent pas l'ail ni l'oignon, ni la sueur rance. [...] Il n'est pas poilu. Ses talons ne sont pas rugueux. Ses talons sont intacts.<sup>183</sup>

L'enfant est comme *encore épargné*. Et pourtant, comme je viens de le préciser, il n'est pas présenté comme étant voué à devenir un adulte. Il n'est plus tellement ici question d'un temps *en suspens* qui retient indéfiniment l'être face à sa condition à venir. Ou plutôt, le suspens n'est à présent décelable qu'à travers le prisme du narrateur adulte qui met l'enfant en discours. Autrement dit, la façon dont l'énonciateur révèle cet écart entre les deux entités par ce constat du narrateur<sup>184</sup> fait poindre la conscience d'un temps linéaire dominé par la disparition des choses, dont l'enfant semble tenu à l'écart, notamment parce que ces choses prédestinées à disparaître ne sont parfois même pas encore apparues en ce qui le concerne, même si l'usage de temps passés assure que c'est n'est là, justement, qu'*une question de temps*:

Car en ce temps là, de dents n'avait point, pas plus que de rancune ni le moindre écœurement.<sup>185</sup>

Le rapport constitutif de ce double sujet subit donc à la fois une confusion des entités *Je-Il*, et une sorte d'opposition, d'adversité entre ces deux mêmes entités. Un tel conflit dans l'identification du sujet rejoint finalement l'idée exprimée dès les premiers poèmes selon

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>184</sup> Toujours ce décalage fondamental et constitutif de l'œuvre.

<sup>185</sup> *Marin mon cœur*, p. 47.



laquelle une chose est toujours aussi autre chose qu'elle-même. Une idée cependant à l'époque mise en forme selon un procédé d'accumulation (appositions, reprises, anacoluthes...) tandis qu'il est maintenant question d'une épuration, d'une fragmentation toujours plus nette, d'un semblant d'harmonie retrouvée.

Aussi faut-il revoir l'opposition qui se noue entre ces deux protagonistes à la lumière de ce rapport aux choses, d'autant plus que celle-ci ne s'avère jamais tout à fait tranchée. S'il est vrai qu'ils « luttent corps à corps »<sup>186</sup>, leur adversité ne se situe pas tant dans le combat que dans l'ambiguïté de leurs sujétion et liberté mutuelles. En effet, les rôles sont redistribués. Le « géant » semble, en apparence, afficher une certaine supériorité vis-à-vis du « nain », ne serait-ce que par la taille ou la force. L'enfant, par ailleurs incapable de se débrouiller immédiatement par ses propres moyens, est « tributaire »<sup>187</sup> de l'adulte, lequel est chargé de « lui enseigner le monde »<sup>188</sup> car - autre forme de supériorité - il est lui-même à l'origine du « nain », qui n'existerait pas sans lui. Cependant, en général il appert que même s'il en est dépendant, c'est le « nain » qui dicte sa loi au « géant » et le soumet à ses propres règles qui sont, bien entendu, différentes des siennes. Ainsi tantôt il l'implore parce qu'il est incapable de trouver le sommeil<sup>189</sup>, tantôt il refuse de fermer l'œil malgré les tentatives acharnées du géant pour l'endormir<sup>190</sup>. Le rapport dominant/dominé est instable, au point de s'inverser parfois de manière nette :

Un nain ne mange que ce qu'il veut et il lui est permis de retirer de sa bouche les morceaux non désirés. Le géant doit se plier à l'appétit du nain. Ensuite le nain, comme à son habitude, a voulu tester l'obéissance du géant et il a précipité sur le sol, du haut de la chaise au losange, des cuillères, des morceaux de pain, des montres en or [...]. Le géant a tout ramassé. Le géant doit se plier aux désirs du nain.<sup>191</sup>

Aucune image n'illustre aussi fortement cet assujettissement que la comparaison entre le nain et le géant d'une part, et le chamelier et le chameau d'autre part : le premier possède le second, le monte, le dirige, régule sa vie, mais d'un autre côté, le chamelier ne pourrait aller nulle part sans son chameau. La multiplicité des formes possibles des nombreuses métamorphoses animales dans lesquelles Marin apparaît conforte la puissance

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 38.

infinie de l'enfant au sein de la diégèse, mais aussi d'un point de vue symbolique : il est tour à tour « ours » (p. 85), « lion » (p. 87), « loup » (p. 85), « chenille » (p. 86), « dauphin » (p. 80), « otarie » (p. 79), « koala » (p. 85) : bref, « l'enfant peut tout être puisqu'il y croit ».<sup>192</sup>

Le « nain » affirme alors définitivement son ascendant par son absence de considération pour le « géant » en escamotant des objets précieux qui lui appartiennent et qui lui « manqueront atrocement »<sup>193</sup>. Un tel geste révèle en réalité non pas un mépris pour (les objets de) l'adulte, mais bien un conflit entre deux possibilités d'appréhender le monde et les choses : par l'intellect ou par le jeu. En effet, Marin ne « comprend pas » pourquoi les adultes sont liés à ces objets. L'intérêt d'un tel conflit réside ainsi dans la supériorité de celui qui touche à l'essentiel, en se dégageant de ce qui peut être superflu, même si ce superflu semble primordial aux yeux de l'autre. Il semble ainsi que le « nain » soit le « maître absolu »<sup>194</sup> en ce qu'il dicte au « géant » un rapport au monde et aux choses basé sur l'instinct, l'authentique, le sentir, en opposition à la réflexion, la mémoire, le comprendre. C'est dire si l'enfant n'est plus celui de *La Disparition de maman* : un être qui semble sans défense face à des forces hostiles portant la mort en elles et venant de toutes parts, trouvant leur puissance destructrice dans l'écoulement du temps. Au contraire, l'enfant répond désormais à une temporalité intrinsèque qui ne tient pas compte de celle instaurée par l'humain adulte, et qui ne se laisse envahir que par la loi de l'évolution et de la perception naturelles :

Parfois la nuit s'arrête et Marin se réveille au milieu d'elle, prêt à tout. Personne ne pourra le dissuader que la nuit est accomplie, même si le ciel est noir. Il trouve toujours la lumière là où il la cherche. Il pleure un peu, chante et regarde [...]. Et c'est ainsi que le jour vient.<sup>195</sup>

Cette autre temporalité répond volontiers à une logique de l'immédiateté : chaque instant, chaque moment de l'histoire constitue un nouvel « aujourd'hui »<sup>196</sup>. Il n'y a donc pas d'histoire mais bien une succession ou plutôt une superposition de fragments qui expriment autant d'instant de valeur identique en ce qu'ils s'identifient au présent. Cependant, l'instance qui met l'enfant en récit trouve sa forme, je l'ai dit, dans un *Je* adulte qui demeure

---

<sup>192</sup> Eugène Savitzkaya dans une interview dont les propos sont rapportés par GAUDEMAR (Antoine de), *op. cit.*, p. 3.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>196</sup> *Ibid.*, pp. 37 et 48.

attentif à la force de l'évolution de choses et perçoit le progrès du temps sur l'enfant bien qu'il en rende compte comme tenant dans un laps de temps condensé :

Il ne peut plus entrer dans ses bottines bleues qui en une nuit ont rétréci comme avaient rétréci ses sandales blanches et sa cagoule [...]. Et Marin abandonne ses coquilles devenues inhabitables les unes après les autres.<sup>197</sup>

Marin, de son côté, comme le narrateur de *La Disparition de maman*, souhaite au contraire que « les phénomènes se répètent cent mille fois »<sup>198</sup>, mais à l'inverse des romans précédents, cette volonté représente moins un refus de la mort (ou de la sortie de l'enfance à venir mais est-il encore nécessaire de le préciser) qu'un pur aveu de bien-être en ce monde : « la même chose, toujours, le même bonheur pour l'éternité »<sup>199</sup>. Il est alors intéressant de trouver parmi ces pages une nouvelle manifestation de cet éternel retour qui préside à toute temporalité essentielle chez Savitzkaya à travers un autre jeu de l'enfance : non plus la balançoire, mais, cette fois, le « carrousel »<sup>200</sup>. Ainsi le grincement des cordes en saccades a laissé place à la musique enfantine d'une harmonie giratoire au cours de laquelle le sujet va « étirant et déchiquetant les sphères »<sup>201</sup>, alors que, paradoxalement, ce mouvement lui demande moins d'efforts que le précédent. L'enfant demeure donc lié à un *rythme*, qu'on pourrait qualifier d'essentiel, toujours orienté en fonction de la loi de la répétition, même si cette répétition semble ici libérée - comme le changement global sur le plan esthétique - de l'énergie musclée à mettre en œuvre pour intégrer le monde : elle est devenue un cycle chantant, fluide, jovial.

Marin lui-même « tourbillonne » jusqu'à « déclencher des turbulences au sein du *lent courant mortel* contre lequel il se jette »<sup>202</sup> (je souligne) : l'opposition entre l'enfant et l'adulte se poursuit. En effet, bien que limité dans ses gestes par les limites physiques d'un corps à peine formé, le premier aspire au mouvement, tandis que le second s'enlise dans l'immobilisme de celui qui se laisse porter. Finalement la manie de jeter à terre les objets fétiches de l'adulte l'exprimait déjà : « l'envol est mille fois plus important que l'inerte possession »<sup>203</sup>. Ce mouvement est d'ailleurs autant matériel qu'imagé<sup>204</sup>, le tourbillon

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, pp. 75-76.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 59.

permettant avant tout un mélange des espaces, des temporalités, et de lui-même (puisque, on le sait, l'être n'a de sens qu'en tant que particule de matière au sein d'un vaste ensemble) :

Il mélange les lieux et se les concilie. Et vit deux fois.[...] Il mélange les éléments et se les concilie. Et vit éternellement.<sup>205</sup>

Un mélange qui, d'une certaine manière, rappelle la forme du livre, constitué de fragments interchangeables pour la plupart, qui montrent que l'énonciateur est en quête de cet autre rapport au monde qu'il redécouvre. Comme l'exprime cet extrait, le sujet de l'enfant a acquis une nouvelle maîtrise qui l'amène à s'octroyer un nouvel espace et une nouvelle temporalité en chargeant chaque infime atome de matière d'une force fusionnelle, comme, peut-être, entre lui et son père, entre lui et sa naissance, entre lui et son être. Par opposition, posséder ou ordonner (à quoi s'évertue le géant), c'est aussi séparer et immobiliser. Au fond, ce que révèle cette tendance au mélange et l'éjection répétée des objets précieux (sur le sol, par la fenêtre), c'est une conscience innée du mouvement (au sens large de « changement ») selon laquelle rien n'a de place ni de forme définitive. Marin passe d'ailleurs un pacte avec le cerisier du jardin, devinant que « de tous les êtres qui vivent sur la terre, ce sont les arbres qui bougent et changent le plus et le plus rapidement »<sup>206</sup>.

Le mouvement du nouveau-né semble en réalité puiser son essence même de deux nécessités fondamentales qui s'apparentent ici à des commandements - dont le caractère sacré tiendrait dans ce rapport premier au monde - qui pourraient résumer toutes les autres et qui se font écho, liant par un rapport d'équivalence l'intérieur du corps, personnel, et l'extérieur du monde, pluriel : « tout passera par la fenêtre »<sup>207</sup>, mais qui plus est « tout passera par [l]a bouche »<sup>208</sup>. Le « nain » se doit ainsi de répondre aux deux aspirations qui y correspondent et déploient sa force vitale : d'une part se hisser « vers le ciel »<sup>209</sup> et d'autre part goûter la terre. Il s'implique donc tant vers le haut que vers le bas et en lui-même (« sa » bouche) pour réorganiser le monde à sa manière et en fonction des expériences qu'il en fait. La première de celles-ci sera sans doute l'épreuve de la loi de la gravité qui influe sur les mouvements de son corps et la chute des objets dont « c'est le vol plus ou moins long qui

---

<sup>204</sup> Savitzkaya dira sans doute lui-même que distinguer les deux est tout à fait dépourvu de sens.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p.49.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 48.

préoccupe Marin, non l'impact sur le sol »<sup>210</sup>. J'en déduis que chez l'enfant, le temps, en tant qu'il semble toujours présent, ne peut être, comme le texte, comme le corps, comme la matière, que morcelé.

### **3.3. *Le Bain originel***

Je l'ai déjà évoqué précédemment : la bouche induit une forme d'incorporation du monde. Rien de tellement surprenant dès lors à ce que Marin en fasse un passage obligé, prouvant par ailleurs qu'il s'agit bien d'un motif récurrent, presque obsessionnel dans l'ensemble des textes de Savitzkaya. Mais cette incorporation se déroule suivant un inévitable carnage, une boucherie ou, de manière plus générale, au moins un hachement. Si la bouche présente la particularité d'être la première partie du corps à évoquer le sentiment de l'origine (cf. supra), pour l'énonciateur adulte elle dévoile aussi et dans le même temps celui de la mort. D'abord parce qu'il s'agit sans aucun doute du premier organe à se dégrader réellement à partir de l'âge adulte, ce qui par ailleurs perturbe le père dans sa persévérance à déceler en quoi son fils lui ressemble (à laquelle je reviendrai d'ici quelques pages), et renforce du même coup l'opposition entre eux :

Et les pieds du nain fabriquèrent l'odeur du fromage fermenté qui parvint aux narines du géant, lui prouvant à quel point le nain lui était semblable en toutes choses. Mais la bouche du nain continua à fabriquer des substances douces comme la saveur de la figue et l'aigreur légère de la grenade et le géant douta du bien-fondé de ses premières appréciations.<sup>211</sup>

Ensuite parce qu'elle est contrainte à détruire la matière pour l'insérer dans le corps ou l'en faire sortir. Au fond, ce morcellement est le présupposé du mélange si cher à l'enfant dans sa propension au mouvement : le monde doit être fait de particules au départ « distinctes » pour être fusionnées. Le nain semble prendre ce découpage en charge autant qu'il le subit. Ainsi la fêlure de la tranche demeure<sup>212</sup> le motif majeur dans l'ordre des préoccupations relatives au sujet :

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>212</sup> Depuis *Bufo* au moins.

Le majeur et l'annulaire formaient les ciseaux capables de découper l'air lui-même.<sup>213</sup>

Et :

[...] la pointe de ses doigts lui servant d'outil de précision. Il pause l'index sur chaque défaut, déchirure, plaie, lézarde [...].<sup>214</sup>

L'enfant développe une sensibilité aigüe à la fragilité de l'univers environnant soumis à une « fragmentation extrême, presque uniforme : celle de la poussière »<sup>215</sup>. Car, en effet, « tout est troué, même l'air »<sup>216</sup>, à quoi il me semble légitime et pertinent d'ajouter : « voire même le texte ». Mais la « blessure » et l'« accident »<sup>217</sup> semblent exempts de la mort qu'évoque l'absence qui les caractérise, pourtant redoutable au sein des pages de *La Disparition de maman*. Ici encore l'on remarque que quelque chose a changé, s'est harmonisé : car dans cette matière brisée, « rien ne disparaît »<sup>218</sup>. Si le nain mélange et réinvente autant que le monde lui-même les morcellements de la matière, notamment en jetant les objets de valeur des grandes personnes, le chaos qui en résulte est cette fois un chaos *heureux* : le désordre évite maintenant la dégradation et la perte, la « disparition » :

Ce qui tombe de la table atterrit sur le plancher. Ce qu'il jette par la fenêtre s'embourbe dans le jardin.<sup>219</sup>

Le jeune enfant insuffle ainsi à l'énonciateur une forme de confiance « retrouvée » qui se traduit notamment par l'épuration du ton et de la phrase. J'en reviens à l'inévitable passage par la bouche : au fond, ce qu'il suggère enfin, c'est une tendance générale à l'humectation de toute chose. L'eau doit être considérée comme l'élément physique fondamental, répondant d'une certaine manière au feu qui brûle la « petite sœur » de *La Disparition de maman* dans le foisonnement violent, langagier et matériel, de toute chose. En effet, loin d'engendrer la destruction, cette eau de l'enfance qui vient de la « bave »

---

<sup>213</sup> *Marin mon cœur*, p. 14.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>215</sup> RICHARD (Jean-Pierre), *op. cit.*, p. 96.

<sup>216</sup> *Marin mon cœur*, p. 55.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>219</sup> *Ibid.*

autant que des « larmes »<sup>220</sup>, émane du corps lui-même, console, lave, adoucit et « promet une grande clarté »<sup>221</sup> :

La bave sort d'une fontaine intarissable, car le monde est tellement sec qu'il faut sans cesse tout humecter. La bave coule sur son plastron qu'elle lave et amidonne et sur ses vêtements qu'elle rend plus souple et plus doux, lustrés comme la fourrure des loutres [...].<sup>222</sup>

La liquéfaction abondante (« fontaine intarissable ») est devenue la condition d'existence du monde (« ne sera vivant que ce qui aura été oint »<sup>223</sup>) dotant le sujet d'un pouvoir presque *divin* sur l'objet<sup>224</sup>. L'humain détient lui-même cette abondance puisqu'il appartient à « l'espèce des sources résurgentes »<sup>225</sup> : Marin fait fondre, suce, émaille, ramollit, etc. Le corps repose bel et bien à présent sur un flux énergétique et vital fortement éloigné de la souffrance incessante des textes précédents. Cependant, l'eau reste libre, et l'enfant demeure incapable de la garder captive en lui, *juste* pour lui : il l'évacue, elle s'échappe, il « suinte goutte à goutte » et « à tout bout de champ », il « se disperse »<sup>226</sup>. Autrement dit, « l'enfant-dieu » doit rapidement abandonner tout fantasme de toute puissance<sup>227</sup>, et le corps savitzkayen s'éprouve encore et toujours suivant un éclatement spécifique<sup>228</sup> en même temps qu'il fait l'épreuve de ses limites. Un éclatement sans doute - qui sait ? - pas très différent de celui dû à la fragmentation du texte et des scènes de la vie quotidienne dont il témoigne.

De ces limites, en réalité, peu importe, puisque *tout est liquide* (Jean-Pierre Richard parle par exemple d'une « totalité lisse », née d'une « lubrification vivante » agissant jusqu'aux poussières)<sup>229</sup>. Au fond, seule cette affirmation compte à ce stade. Elle rappelle non seulement que tout est matière, mais aussi que le corps est autant producteur que

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>221</sup> *Ibid.* On pourrait dès lors, audacieusement, y décoder une forme d'art poétique propre à l'orientation esthétique prise avec ce roman. Comme les phrases, les larmes sont *limpides*.

<sup>222</sup> *Marin mon cœur*, p. 18.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>224</sup> Laurent Demoulin avait notamment présenté Marin comme « l'enfant dieu », et non « l'enfant roi », qui se situe du côté de l'imaginaire narcissique tandis que les dieux sont du réel, totalement énigmatique, au-delà de l'imaginaire : une pure présence, selon Lacan. Cf. DEMOULIN (Laurent) et DEMOULIN (Christian), « L'enfant dieu selon Savitzkaya » dans PIRARD (Régner) et BOUEY-PETIT (Emmanuelle) (coord.), *La clinique lacanienne, N° 10 : Les nouveaux rapports à l'enfant*, Editions érès, Ramonville Saint-Agne, 2006, pp. 35-51.

<sup>225</sup> *Marin mon cœur*, p. 35.

<sup>226</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

<sup>227</sup> Voilà pourquoi, entre autre, il ne s'agit pas d'un « enfant-roi ».

<sup>228</sup> Il y a donc, on l'a compris, une sorte de continuité autour de la conception du corps dans l'ensemble de l'œuvre, même si, je tiens à le préciser, cet éclatement est ici dépourvu de trace morbide ou mortifère.

<sup>229</sup> RICHARD (Jean-Pierre), *op.cit.*, p. 98.

produit, dès le plus jeune âge (cf. Les « Endocrines » des premiers poèmes). Or, cette logique correspond, tout simplement, à celle du principe du monde vivant, qui veut que l'être soit mis au monde d'une part et puisse donner naissance d'autre part. Finalement, se rapportant au nouveau-né, cette systématisme de l'eau évoque rien moins que le « bain originel »<sup>230</sup> du ventre de la mère ou encore le premier stade de l'évolution de l'être vivant, surgi de l'univers aquatique.

Or - et j'en viens au terme de la conclusion sur ce point - le marin est sans aucun doute l'être humain qui négocie mieux que quiconque le face à face avec l'eau. Le titre du roman indique, selon moi, l'aptitude supérieure de l'enfant (par rapport à celui qui ne l'est plus) à apprivoiser ce qui l'entoure, à le comprendre ou plutôt, comme on le verra, le sentir, voire, dans certains cas, à l'orienter dans son sens, en faire sa propre force, lui qui pourrait « boire toute l'eau de son bain [...] et devenir enfin le prodigieux dauphin bondissant et riant »<sup>231</sup>. Dès lors, les vérités qui le traversent semblent bien plus solides que celle de l'adulte, de la mère, du narrateur de mentir : « le nain sait avec certitude »<sup>232</sup>. L'arrêt sur chaque instant de vie qui semble donner lieu à ce type de *certitudes* indique finalement que l'énonciateur les pressent lui aussi, et stipule qu'il les a peut-être déjà connues pour ensuite les avoir oubliées. J'y reviendrai.

### **3.4. *Un rapport auroral, un verre à moitié plein***

En définitive, ce que dévoile la problématisation de ce rapport entre l'enfant et l'adulte à travers celui du fils et son père, en relation avec ce qui nous entoure, c'est d'abord, globalement, une incessante interrogation sur l'Être, et bien sûr, la possibilité de le dire (en témoigne la description inaugurale du texte qui, à nouveau, révèle que l'absence s'imisce partout : un « roman en mille chapitres dont les neuf dixièmes sont perdus »). L'être-enfant est constamment sujet à un éveil à la vie, laquelle se perçoit et se saisit quelque part entre animalité et humanité. En aucune façon il ne tergiverse pour trouver et prendre sa place au sein de cet environnement, il s'y adapte, en acceptant de n'être pas plus important qu'un autre corps, comme la sœur de Marin le fera dix ans plus tard environ, au sein d'Exquise Louise :

---

<sup>230</sup> *Marin mon cœur*, p. 13.

<sup>231</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 50.



Peu à peu, voici qu'une petite fille nous grandit, croît avec ce qui croît, croît avec ce qui décline, pousse parmi les morts et parmi les vivants [...]. Elle est entière dans ses décisions, dans ses acceptations et dans ses refus [...]. Et elle est tourterelle parmi les tourterelles, pierre parmi les pierres, pierre parmi les montagnes, goutte salée dans la mer, suspendue au bout de la stalactite [...]<sup>233</sup>

Plus que s'adapter à ce qui l'entoure, Marin y agit à sa guise, voire le transforme instinctivement, notamment par l'usage de l'eau qu'il semble manipuler de manière créatrice sans qu'on lui ait appris. L'instinct prédomine. Non pas primitif mais *auroral*<sup>234</sup> (comme dans *Bufo* puis surtout dans *Cochon farci*, toute violence est amoindrie), ce lien au, par et vers le monde fait de l'enfance une matière brute où chaque chose étonne sans perturber, et relance, en filigrane, la dialectique *Je/non-Je* pour l'adulte à présent partagé entre la mort de la sortie de l'enfance et le don de la naissance par la redécouverte de cette façon de percevoir. Autrement dit le souvenir de son enfance évoqué par l'observation de son enfant lui prouve qu'il n'en est plus un mais aussi que cela renaît en lui. Le confinement au quotidien, typique de la littérature plus ou moins contemporaine<sup>235</sup> ne dit peut-être pas autre chose : chaque événement est en soi une naissance. L'être né renaît à de nombreuses reprises, ou plutôt se construit de ses différentes et incessantes naissances, l'énonciateur inversant, me semble-t-il, la perspective inexorable d'une destinée accablante où chaque seconde et chaque chose vécues mènent à la mort. Le verre est en effet toujours à la fois à moitié vide et à moitié plein, et il convient, même en redécouvrant l'enthousiasme de l'enfant pour qui finir n'existe pas encore, de le garder à l'esprit. Ici encore s'exprime la trace de l'adulte dans l'énonciation :

Car il semblerait que chaque jour nous allions autant en arrière qu'en avant. Chaque jour, notre vie compte un jour en plus. Chaque jour, notre vie compte un jour en moins.<sup>236</sup>

Toutefois, le « chaque » n'évoque plus, à mon sens un éternel retour cyclique autant qu'une litanie vers l'usure ou bien, et c'est nouveau, vers une possibilité de l'accumulation

---

<sup>233</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *Exquise Louise*, Paris, Minuit, 2003, p. 66.

<sup>234</sup> La limite de la distinction entre ces deux termes par rapport à l'écriture de Savitzkaya a été établie et définie par SCEPI (Henri) dans « Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine » dans *Critique 550-551*, Paris, Minuit, 1993, pp. 143-148.

<sup>235</sup> Viart note par exemple, à propos de Toussaint, Echenoz et Gailly, qu'ils mettent en scène des « personnages que le quotidien absorbe ». Cf. VIART (Dominique), *op. cit.*, p. 365.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 12.

en direction d'une forme de *progrès*, qui accentue l'optimisme de l'épuration. Le roman *En vie*, publié deux ans à peine après *Marin mon cœur*, confirme cette conception d'une existence comparable au verre un peu plus plein que vide, même si « le jet d'eau de la plupart des fenêtres est pourri par les pluies, même si « l'eau s'infiltré par les fissures des pierres de taille », même si « des lézardes qui continuent à courir ont déchiré le papier des tapisseries » et même si « la structure métallique de la marquise est complètement rouillée et tordue, une à une les vitres éclateront je vous l'assure »<sup>237</sup>. Bien que toute chose sera définitivement perçue par le *Je* comme étant condamnée à une inévitable dégradation, l'être humain en premier (car « nous conservons en nos entrailles le processus de notre décomposition, notre transformation prochaine »<sup>238</sup>), le titre du roman indique que la soif d'existence, désormais, l'imprègne et l'emporte vaguement sur la peur de la mort à laquelle elle mène.

### **3.5. Une subjectivité de l'avoir été**

Ensuite, ce rapport particulier prouve qu'une fois encore, l'enfance est portée aux nues, en dépit des autres stades de la vie. Je propose cette conclusion évidente non pas seulement parce que c'est d'un enfant qu'il s'agit dans ce livre, pas tellement non plus parce cette enfance échappe à l'adulte par l'authenticité de son être-au-monde *auroral*, mais justement parce qu'elle est l'espace tangible d'une redécouverte de ce rapport inaugural. Le sujet n'est ni l'adulte, ni l'enfant, il est la zone d'aspiration de l'un par l'autre faite de liens échanrés qui permettent le passage indéfini d'un statut à l'autre. Et c'est, j'en suis convaincu, par la prise de conscience de ces liens que passe la question du « Qui suis-je? » - « Que suis-je? » - « Qu(i)(') es-tu? » qui traverse sans doute chaque être humain à différents moments de son existence. À mon sens, l'écart jamais tout à fait accompli mais jamais non plus recouvrable entre la possibilité de virginité et la perte de celle-ci constitue un trait définitoire de la subjectivité propre à l'Être et, par là même, représente l'une des raisons fondamentales de notre incessant questionnement ontologique. Le déficit de l'enfance est vraisemblablement au cœur du besoin de définir l'être. Mais là où résident la nouveauté et l'intérêt de ce roman par rapport à de nombreux autres textes, c'est, d'abord, dans le fait que l'approche textuelle de cet écart et de ces liens ne sombre dans aucune naïveté de

---

<sup>237</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *En vie*, Paris, Minuit, 1994, p. 7.

<sup>238</sup> *Ibid.*, pp. 50-51.

l'émerveillement, à laquelle l'observation du petit enfant est bien souvent propice et qui aurait contrecarré la renaissance d'un sujet pertinent, puisque celui-ci aurait trouvé sa consistance dans la simple fascination de ce qui vient de lui-même, pour s'y soustraire ou se réconcilier avec le monde, la langue, son langage. Une telle entreprise aurait révélé une sorte d'oubli général vis-à-vis de la mise en doute lancée par Beckett et poursuivie, comme on l'a vu, par Savitzkaya. La neutralité du ton l'emporte donc sur le lyrisme, sans pour autant annuler chez le père une forte sensibilité à l'appriivoisement et la réorganisation de l'espace du monde sensible par celui qu'il a créé, qui exprime aussi, me semble-t-il, celui qu'il *a été*.

Car ce qu'il y a également de nouveau, c'est que cette zone-sujet concerne cette fois bien plus l'enfant que l'enfance: l'échancrure des liens qui unissent les statuts de l'enfant et de l'adulte est comme assumée, prise en charge par le phénomène de paternité. Il s'agit bien d'une redécouverte, c'est-à-dire que le « géant » est également le « nain » parce qu'il a lui aussi en son temps vécu cette aurore, et inversement, le « nain » est aussi le « géant » parce qu'il détient cette partie de celui-ci en lui mais également parce que lui aussi la perdra, et peut-être la revivra. André Green propose de définir, en regard d'une analyse freudienne, le concept de *mémoire amnésique* : « quelque chose resurgit en quelqu'un, hors mémoire à propos de quelque chose d'autre qui lui ressemble et en diffère »<sup>239</sup>. Dans le cas de Marin, ce « quelque chose » s'apparente sans nul doute à l'être-enfant du *Je* père, et le « quelque chose d'autre » la façon dont son fils appréhende le monde. Autrement dit : une ré-appréhension de l'enfance perdue. Redécouverte qui, si elle ne comble et ne résout pas le deuil de l'enfance, constitue une alternative elle aussi créatrice face à l'impossible renaissance véritable.

Un tel sujet doit dès lors être perçu entre l'émergence et le recommencement : il se rapporte à la naissance d'un être, qu'il faut cependant situer dans la continuité cyclique de la succession de vies que les humains se donnent après l'avoir reçue. C'est peut-être également cela qu'évoquait l'image du carrousel, avec laquelle « il n'y a plus qu'un pôle unique d'où tout est parti et auquel tout aboutit »<sup>240</sup>. Dès lors, comme l'a noté Pierre Maury à propos de ce livre : « la répétition est aussi importante que la nouveauté, celle-ci ne pouvant s'installer qu'en terrain clairement balisé, quitte à en bousculer ensuite l'ordonnancement »<sup>241</sup> (d'où

---

<sup>239</sup> GREEN (André), *op. cit.*, p. 122.

<sup>240</sup> *Marin mon cœur*, p. 74.

<sup>241</sup> MAURY (Pierre), « Une enfance babillée. Savitzkaya et *Marin mon cœur*: à fleur d'amour » dans le journal *Le Soir* du 1<sup>er</sup> avril 1992, consulté via les archives informatisées de ce quotidien : [http://archives.lesoir.be/une-enfance-babillee-savitzkaya-et-marin-mon-coeur-a-fl\\_t-19920401-Z055X3.html](http://archives.lesoir.be/une-enfance-babillee-savitzkaya-et-marin-mon-coeur-a-fl_t-19920401-Z055X3.html)

l'importance des nombreuses reprises, qui sont autant balbutiements heureux de l'enfant<sup>242</sup>). D'une certaine manière, le *Il* de Marin l'enfant refond ensemble le *Je* et le *Tu*, et le reste du monde en tant que régis par ce qu'on pourrait nommer « le cours des choses ».

### 3.6. Le « nous », cristallisation de tous les enjeux

D'un point de vue plus concrètement énonciatif, une telle réunion des entités était vraisemblablement déjà suggérée dans l'incipit, le roman s'ouvrant sur un « nous » relativement intrigant :

Les enfants que nous avons toujours appelés avec des mots doux viennent au monde la nuit ou le jour et nous suivent sans que nous devions leur promettre quoi que ce soit. En vérité, il n'y a ni chant ni promesse aucune mais, au contraire, une sorte de supercherie du silence, supercherie dont nous aussi nous avons été dupes pour l'éternité [...]<sup>243</sup>

Ce « nous » revêt selon moi différentes significations. Il semble en tous cas corrélatif d'une énonciation toujours mouvante de texte en texte (un refus de l'inerte peut-être semblable à celui de Marin), à présent tributaire de la résignation qui suit forcément *La Disparition de maman*, comme si le *Je* auparavant révolté acceptait de se résoudre à l'intégration d'une collectivité sociale *adulte* (« Les enfants que nous avons toujours appelés »). L'énonciation par le « nous » défie en quelque sorte « l'absence » de la première partie de l'œuvre. Celle-ci ne sera bien sûr jamais tout à fait comblée, notamment parce que, même dans cette collectivité, la base du lien à l'enfant repose, comme pour le premier roman, sur le mensonge (« supercherie »), auquel personne n'échappe. Une vaste duperie par laquelle chacun se voit autant trompé que l'autre dans la mesure où, comme on l'a vu, le rapport dominant/dominé est ébranlé par la sournoiserie de l'enfant à qui l'adulte confère lui-même des facultés de stratégie bien éloignées du traditionnel caractère angélique du nouveau-né. La découverte de l'un par l'autre se déroule ainsi, je l'ai montré, dans une

---

<sup>242</sup> La reprise étant, comme je l'ai déjà expliqué, une figure qui allie ces deux nécessités de la répétition et de la nouveauté, puisqu'elle ne répète pas l'information telle quelle mais la transforme légèrement, ne serait-ce que par le contexte de réactualisation de la phrase. À ce sujet, François Roustang propose une remarque pertinente du côté de l'analyse comportementale du nouveau-né : il explique que « l'enfant qui aime la répétition de ce qui lui est montré ne s'intéressera pas longtemps à des stéréotypes si des variantes ne sont pas introduites en suivant ses réactions » pour opérer des modifications dans les reprises d'une même séquence : il faut « une part de recréation de ce qui est reproduit selon la manière qui est propre à l'un et l'autre des protagonistes » (l'enfant comme l'adulte). Cf. ROUSTANG (François), *Qu'est-ce que l'hypnose*, Paris, Minuit, 1994/2003, pp. 37-38.

<sup>243</sup> *Marin mon cœur*, p. 9.

tendance à « plier » l'autre à ses désirs, tendance qui prend forme à travers une sorte de *jeu* qui les englobe eux aussi dans ce « nous ». Cette façon d'aborder la relation à l'enfant semble, dans un premier temps, relativement curieuse, mais il s'agit sans doute de la meilleure forme possible pour la réalisation du projet d'un sujet tel celui décrit à la page précédente. En effet, le concept du *jeu*, tel qu'il est défini chez Winnicott, apparaît comme « une répétition librement interprétée d'un autre événement psychique dont l'origine peut avoir été perdue »<sup>244</sup>. Bref, une redécouverte.

Ensuite, ce « nous » symbole d'une nouvelle énonciation, en réunissant l'adulte et l'enfant au sein d'une même entité, exprime surtout, en filigrane, l'idée importante selon laquelle la conscience de l'autre se développe très tôt dans l'existence humaine, voire déjà à partir des premiers jours de l'enfant. Une telle énonciation présuppose indéniablement l'existence d'une sorte de lien intersubjectif dès la naissance : l'être du sujet, dédoublé, s'ouvre et reçoit ; l'ontologie à dégager de ce roman doit dès lors selon moi être définie en fonction d'une perspective relativiste qui fait de l'Autre une réalité omniprésente à travers laquelle le *Je* se construit. La conclusion qui en découle est primordiale : la filiation a fait passer la condition du sujet de *l'absence* à *l'altérité*.

L'expression d' « autre semblable » proposée par André Green y correspond à merveille : elle désigne « un non-moi, donc elle fait de lui un étranger et en même temps elle reconnaît quelque chose de moi dans cet autre qui fait donc de lui un familier »<sup>245</sup>. J'ai cru y voir une paraphrase exemplaire de ce passage de *Marin mon cœur* à propos du « géant », qui lui aussi passe du *Je* au *Il*:

Une partie du nain lui devenait aussi proche que sa propre chaire mais l'autre partie lui demeurait totalement étrangère.<sup>246</sup>

En définitive, cette redécouverte induit une chose essentielle : par le sentiment et l'expression d'un « nous » qui concerne aussi bien la collectivité sociale que la possible fusion, même partielle, entre un fils et son père, le « nous » établit une duplication de l'Être à part entière. Celle-ci s'actualise ici, selon moi, de trois manières différentes.

---

<sup>244</sup> GREEN (André), *op. cit.*, p. 122.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>246</sup> *Marin mon cœur*, p. 62.

La première est la plus simple et la plus évidente, c'est celle du « nous » de l'adulte devenu parent, et qui à partir de ce moment aborde la majeure partie des événements en tant que partie du couple qui a donné naissance et pour qui la responsabilité générale se porte à deux :

À deux heures, aucun bruit, pas un souffle. À trois heures, rien qui bouge. Nous écoutons toujours mais n'entendons rien. À quatre heures toujours rien. Il se serait étouffé sous l'édredon.<sup>247</sup>

La deuxième, comme on l'a vu, concerne la superposition floue et momentanée, sans doute créatrice d'un télescopage des temporalités comparable au mythe de la madeleine proustienne, de l'être-enfant enfoui de l'adulte avec celui de son propre fils. Ce genre de phénomène indique d'ailleurs que, comme le fait remarquer André Green, « diverses temporalités cohabitent dans un même sujet »<sup>248</sup>, et peuvent être éprouvées plus ou moins simultanément à condition, pour ce sujet, d'ouvrir la temporalité qui le caractérise à l'expérience du temps de l'enfant, ici. Autrement dit, *Marin mon cœur* propose sans prétention de trouver une voie entre le temps du sujet et le temps de l'Autre.

Enfin, une troisième manifestation de la duplicité du sujet, bien qu'en apparence fortement éloignée du « nous » initial est amenée par une dissociation perceptible d'abord par le sujet lui-même et à de rares moments. Tant pour l'adulte... :

Dans mon sexe froissé, j'ai un autre sexe lisse qu'il faut laisser tranquille dans sa maison. [...] Dans ma bouche que je peux ouvrir et fermer à ma guise, il y a une bouche toujours ouverte avec une petite langue qui ne peut s'allonger ni claquer, une bouche en forme de trou qui ne peut que crier et gémir et s'exclamer à la manière des crapauds. Ce que je fourre dans ma bouche apprivoisée, c'est toujours la bouche sauvage qui l'engloutit dans le noir et qui renvoie les gaz dans l'autre. [...] Dans mon doigt charnu, un autre doigt est enfermé dont on distingue la forme à travers l'ongle. Dans ma tête chevelue, une autre tête palpite et se gonfle.<sup>249</sup>

Que pour l'enfant :

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>248</sup> GREEN (André), *op. cit.*, p. 77.

<sup>249</sup> *Marin mon cœur*, p. 77.

Marin parcourt la maison dont il dresse l'inventaire. Mais ce n'est pas lui qui parle. Porte, dit quelqu'un dans sa bouche. [...] Chaise, dit le petit bonhomme assis sur sa langue. Et chaque fois il fait mine d'être surpris par les sons qui éclosent dans sa bouche.<sup>250</sup>

Cette duplicité, moins sereine que les deux premières, naît essentiellement du ressenti corporel. En réalité, elle s'apparente tout de même à ce qui a été dit à propos de la précédente : elle exprime, à mon sens, un souvenir de l'état originel à travers la mémoire du corps qui en vient, et qui en est sans aucun doute plus proche que l'intellect, qui n'a cessé au fil des années de subir un brouillage systématique par de multiples éléments dont, par exemple, le langage, évoqué dans chacun des deux extraits en ce qu'il s'oppose à tout état premier. L'« autre moi » semble encore non formé et non conditionné : il est « sauvage ».

Cependant, concernant l'enfant, la duplicité se présente quelque peu différemment : il pressent cet « autre moi » comme un « autre » tout court. La dissociation, qui advient par l'usage contrôlé de la langue - sans doute le premier exercice si typiquement humain et non plus globalement naturel dans l'existence d'un être -, est plus ou moins totale. Car en réalité cet « autre que lui-même » est aussi l'« autre à venir », dont il devine sans doute la propension à l'intégration au monde des adultes. Ainsi le futur présente-t-il une altérité plus forte que le passé, lequel semble toujours en quelque sorte ancré en nous : le *moi futur* est « autre » tandis que le *moi passé* est une partie de moi-même. Bachelard l'avait compris bien avant moi :

Humainement la dissymétrie du passé et de l'avenir est radicale. En nous le passé, c'est une voix qui a trouvé un écho [...]. Mais l'avenir, si tendu que soit notre désir, est une perspective sans profondeur. Il n'a vraiment nulle attache solide avec le réel.<sup>251</sup>

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>251</sup> BACHELARD (Gaston), *L'intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de poche, coll. « biblio essais », 1931/1992, pp. 52-53.

## IV

### PROLONGEMENTS ET CONCLUSIONS

**Une histoire de fou, une œuvre à part, être pour énoncer ou énoncer pour être ?**

Comme le savent les  
physiciens à la recherche de  
l'origine de l'univers, le vide  
n'est pas le néant, mais le  
site de la plus grande énergie.

(François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose*)





#### 4.1. *Face à Viart*

J'ai tenté de montrer, par le commentaire de ces trois romans et des quelques recueils de poèmes, que la littérature de Savitzkaya propose une renaissance du sujet et comment celle-ci se réalise de manière pertinente et singulière, à travers l'énonciation. Il me semble ici judicieux de rappeler en quoi consiste cette entreprise en regard des réflexions apportées par Dominique Viart à propos de ce « retour du sujet dans la littérature contemporaine »<sup>252</sup>, la démarche de Savitzkaya ne constituant pas un phénomène isolé parmi les auteurs de la fin du vingtième siècle.

Viart dégage ainsi, parmi les ouvrages qui adhèrent à la « production romanesque du sujet »<sup>253</sup>, trois axes principaux autour desquels se déploient les différentes possibilités de ce « retour ». Le premier concerne « la crise des idéologies et des discours » : selon Viart, les théories qui s'auto-fondent en « récits de légitimation » -le structuralisme notamment - et qui ont certainement joué un rôle important dans la proscription du sujet dans la partie novatrice de la littérature des années soixante, vont faire l'objet d'une remise en question générale dès la fin de la décennie suivante. Ce délitement engendrera un retour du sujet qui ne peut cependant se réaliser que sous la forme de récits « partiels » et placés sous le signe « d'un individualisme morcelé du propos » : la crise des idéologies donne naissance à une époque où il devient impossible de toucher à l'universalité. Le savoir est, à partir de là, lié à l'hypothèse et à l'hésitation. Par sa composition fragmentaire et sa remise en doute des capacités de vérité chez le sujet qui avoue lui-même ses carences, on voit à quel point le texte de *Mentir* s'inscrit dans la trajectoire de cet axe dégagé par Viart. Comme on l'a vu, chez Savitzkaya ce doute permettra de générer une double subjectivité, celle du narrateur et celle de l'énonciateur, inaugurant une énonciation problématisée par son caractère multiple et insaisissable.

Le deuxième axe aborde quant à lui « le renouvellement des intérêts historiques et des questions de mémoire ». Cette fois, le rapprochement avec Savitzkaya semble nettement moins probant. Selon la perspective de Viart, le sujet ne se conçoit que dans « une dépendance du temps et de ceux qui l'ont bâti », donnant lieu à des textes qui représentent

---

<sup>252</sup> VIART (Dominique), *op. cit.*, p. 359.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 360.

autant de « tentatives de restitution » et de « récits de filiation »<sup>254</sup>. On pourrait considérer que *Mentir* s'apparente à ce genre de processus d'écriture, voire, si on oriente un peu la thèse de Viart, *Marin mon cœur*, puisque le *Je* s'y établit par le lien spécifique créé entre l'enfant et son géniteur. Il suffit, pour le premier roman, de penser à la place déterminante occupée par une photographie (prise dans le passé) dans la possibilité de décrire la mère. Cependant, il ne s'agit aucunement pour le *Je* fils de retracer son histoire ni de s'inscrire dans « la geste familiale »<sup>255</sup>. Savitzkaya ne cherche pas à retrouver un socle stable par l'identification de son origine, mais simplement à manifester la puissance de celle-ci dans notre rapport au monde et au langage, parce qu'on la porte en soi.

Il en va de même pour le troisième axe : « l'élaboration d'une ethnologie des temps présents », marqué, selon Viart, par la manifestation chez le sujet d'un fort « sentiment d'inadéquation au monde contemporain »<sup>256</sup>. C'est en quelque sorte le cas dans les textes que j'ai choisi d'envisager, puisque leurs lieux se confinent à un *intime* qui s'avère révélateur de la précarité de l'homme face au monde naturel qui l'entoure, très éloigné d'un univers moderne qui se caractérise par la technologie et une organisation spécifique de la société. Dans les romans abordés ici, il ne s'agit donc pas tout à fait du même principe : le refus d'un monde actuel ne s'exprime jamais comme tel, car le contemporain n'est jamais évoqué et car on ne parle jamais de la difficulté de l'achèvement d'une époque révolue qui attesterait une « crise de civilisation »<sup>257</sup>. Avec Savitzkaya, on est plongé dans un univers à part entière où la mise à l'écart du contemporain est catégorique et non problématisée ; elle ne constitue pas une façon de s'exprimer en tant que sujet.

J'ouvre ici une parenthèse, car un roman échappe d'une certaine manière à cet éloignement : en guise de prolongement à cette étude, je voudrais mentionner de manière limitée quelques caractéristiques de *Fou trop poli*, que j'aurais aimé, dans un premier temps, intégrer à mon corpus, vu l'énonciation particulière qui le détermine. Je me suis cependant rapidement aperçu du fait que cela aurait provoqué une forme d'incohérence, car cette énonciation relève justement d'enjeux situés à un autre niveau que celui sur lequel je me suis penché : le *Je* s'exprime ici en tant qu'auteur, qui se caractérise par sa *folie*. D'un point de vue énonciatif, l'approche du texte aurait sans doute permis de révéler beaucoup d'éléments

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 367.

<sup>257</sup> *Ibid.*

féconds, mais ils concernent le sujet en tant qu'écrivain, c'est-à-dire en tant qu'acteur social spécifique, et non plus en tant qu'être dont l'expression (dans les deux sens du terme) est à reconstruire. Ce *Je* quelque peu différent se définit donc par ce qui le place en marge à la fois du « vous » auquel il s'adresse parfois avec virulence<sup>258</sup>, et, de manière plus générale, de la société contre laquelle, me semble-t-il, il s'érige. Il conviendrait, dès lors, d'étudier l'énonciation en fonction des concepts de « scène générique », de « scénographie » ou encore d'« ethos »<sup>259</sup>, qui permettraient de mettre l'accent sur le rapport entre la production du discours et la société (qu'il aborde ou dans laquelle cette production se déploie<sup>260</sup>). Voilà pourquoi j'ai préféré me délester de ce texte.

Toutefois, pour en dire encore un mot, je préciserai simplement que le *Je* lie perpétuellement sa relative folie à la fois au travail de la terre (c'est un « fou jardinier »<sup>261</sup>), à l'écriture<sup>262</sup> (dont il évoque continuellement la pratique, en rabaissant bien souvent le poids de la signification de celle-ci au sein de l'espace social, la comparant notamment à du « gribouillage »<sup>263</sup>) ; et à la mère, dont on apprend qu'elle aurait été internée dans un asile « à Saint-Trond »<sup>264</sup> (l'absence...) durant la jeunesse de l'auteur. La folie, indice de filiation, devient également signe de distinction : le *Je* peut être proclamé différent car il est écrivain, c'est-à-dire artiste, et qu'il le tient sans doute un peu de sa mère. Cette distinction le rend dès lors membre d'une communauté restreinte dont certains auteurs réels sont évoqués au fil du texte : à titre d'exemple Selçuk Mutlu, Jacques Izoard ou encore Serge Delaive, dont l'amitié avec l'auteur ne relève pas de la fiction.

Fin de la parenthèse, qui a permis, entre autres, de repérer la prédominance, au sein de ce dernier roman, de thèmes communs avec les textes précédents (la terre, la mère, le dire), mais aussi d'évoquer une présence plus affirmée du rapport au réel et à la vie de l'auteur lui-même, autour du *Je*. Viart rappelle qu'un tel alliage entre fiction et biographie

---

<sup>258</sup> SAVITZKAYA (Eugène), *Fou trop poli*, Paris, Minit, 2005, p. 7 : « Le fou revient à la charge » ; « il décharge ici devant vous, quelque part entre ville et champs ».

<sup>259</sup> Cf. MAINGUENEAU (Dominique), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, pp. 190-200 (pour la « scénographie ») et pp. 203-220 (pour la notion d'« ethos »).

<sup>260</sup> La littérature étant « un de ces discours dont l'identité se constitue à travers la négociation de leur propre droit à construire *tel* monde à travers *telle* scène de parole qui attribue une place à son lecteur ou son spectateur ». Cf. *Ibid.*, p. 201.

<sup>261</sup> *Fou trop poli*, p. 18.

<sup>262</sup> Ces deux activités confirment en quelque sorte une mise à l'écart de celui qui s'y attelle vis-à-vis de la collectivité sociale que par ailleurs il rejette (les légumes se cultivent dans le potager de son jardin, l'écriture se produit d'un « petit secrétaire » dans un petit bureau de la maison).

<sup>263</sup> *Fou trop poli*, p. 87.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 93.

correspond au régime de l'*autofiction*, où la fiction permettrait de « faire advenir un sujet refusé »<sup>265</sup>, un « genre » qui semble fréquent dans la nouvelle littérature narrative.

Pour en revenir à ce phénomène de « retour de sujet », on ne peut que se résigner à admettre que si les données des remarques de Viart - que j'avais décrites avant cette longue parenthèse - sont perceptibles dans les textes auxquels je me suis intéressé, elles ne s'y réalisent jamais pleinement, et ne sont donc pas tout à fait adéquates dans le cas de Savitzkaya. En définitive, cette résistance prouve la valeur de la problématique envisagée dans ce travail.

#### **4.2. La « métamorphose »**

L'énonciation savitzkayenne est authentique, car elle se concentre essentiellement sur l'Être, et délaisse les contingences sociales ou filiales dont parle Viart. Comme je l'avais signalé dans mon introduction, elle se base non pas sur une *(re)subjectivité* mais bien sur une *(re)subjectivation*. La nuance est importante. En effet, la première des deux notions doit être prise au sens de « sub-jectum », c'est-à-dire ce qui est « sous-jacent »<sup>266</sup>. Elle relève en fait du domaine du *déjà accompli* : le sujet trouve sa stabilité en lui-même, il est son propre fondement, ou plutôt, il s'auto-fonde. Par contre, dans la *(re)subjectivation*, le sujet ne s'appuie sur aucun fondement, il se construit dans le *dépassement* et dans l'*expérimentation* des possibles. Il s'érige en tant que pur mouvement. D'où l'idée de « métamorphose » proposée par le titre<sup>267</sup>. Le *Je* savitzkayen va s'accomplissant sans jamais être accompli. Comme on l'a vu dans chacun des trois roman, il n'est jamais fixé, toujours dans le déplacement de lui-même : je pense par exemple à la confusion entre le narrateur et la mère, la distinction entre le narrateur et l'énonciateur et à la contestation de sa propre parole dans *Mentir* ; à l'indifférenciation sexuelle, au mourir répété pour refuser la mort<sup>268</sup>, à l'éparpillement dans tous les espaces, dans tous les personnages, et dans tous les temps, à la bouche destructrice de matière (qui cependant en fondera une nouvelle à travers le langage)

---

<sup>265</sup> VIART (Dominique), *op. cit.*, p. 363.

<sup>266</sup> Cf. DELRUELLE (Edouard), *Métamorphoses du sujet*, Bruxelles, Editions De Boek Université, 2004, p. 164.

<sup>267</sup> Et dont la signification, en réalité, est double : la métamorphose concerne, d'une part, les différentes façons chez Savitzkaya d'exprimer le *Je* et les changements qui y président, et, d'autre part, la manière dont le *Je* se dédouble pour être finalement à la fois producteur et produit de l'énoncé, ce qui est sans doute le lot de toute énonciation.

<sup>268</sup> Encore une belle illustration d'un propos de Blanchot qui jusqu'alors demeurait pour moi impénétrable : « Il faut donc raturer, retirer le mot mort dans mourir, comme la parole dans l'écriture. » Cf. *Le pas au-delà*, p. 124.

au refus puis à la résignation à la fois de la sortie de l'enfance et de l'impossibilité de parvenir à la totalité dans *La Disparition de maman* ; à la dynamique de la coupure dans *Bufo Bufo Bufo*, puis à l'épuration dans *Cochon farci* ; à un être-au-monde intrinsèque défini par le mouvement, à la refonte du rapport au passé, à l'élan vers l'autre et à la fusion de deux temporalités au sein de *Marin mon cœur*. Toute une série de phénomènes peu communs qui sont autant de « métamorphoses », du sujet comme de l'énonciation conditionnés l'un par l'autre.

Mais la notion de « métamorphose » ne vaut pas uniquement pour les caractéristiques de chacun des textes pris à part. Si on l'envisage en regard de l'ensemble de l'œuvre, la « trajectoire » de l'évolution du *Je* ressemble alors étrangement à celle des personnages mythiques :

On remarquera que la structure à trois temps de la répétition n'est pas moins celle d'Hamlet que celle d'Œdipe. Hölderlin l'avait montré pour Œdipe avec une rigueur incomparable : l'avant, la césure, l'après.<sup>269</sup>

En effet, en adoptant une vision globale relativement schématique, on peut dégager trois grandes étapes dans l'évolution du sujet, qui correspondent plus ou moins aux trois périodes envisagées dans les trois chapitres par le biais des textes qui en sont, pour ma part, les plus représentatifs. La première étape, « l'avant », serait celle d'un *Je contestant*, dont le doute prouve la possibilité d'existence et provoque la multiplicité des possibles (*Mentir* préfigure ainsi *La Disparition de maman*, notamment parce que, à en croire Jean-Pierre Richard, « une affirmation démentie ouvre aussitôt le champ de mille autres affirmations éventuelles »<sup>270</sup>). La deuxième étape, « la césure », a déjà été décrite (cf. pages 72-74) : coupure allégorique dans *Bufo Bufo Bufo*, elle concerne la résignation à laquelle aboutit l'« expérience-limite » de l'impossible totalité qui traduit la mise en suspens de la mort de l'enfance. Enfin, « l'après » se consolide par l'émergence d'une nouvelle poétique et d'une confiance dans le monde grâce à tout ce qui entoure le don de la naissance : le *Je* devient *partage* et non plus éparpillement.

Ainsi, pour terminer sur une note fantasque, parce que la comparaison vaut le détour et parce que Savitzkaya sera sans doute rassuré à l'idée que ses textes occasionnent une relecture de ce philosophe-ci plutôt que de Descartes (cf. page 26), on pourrait mettre ces

---

<sup>269</sup> DELEUZE (Gilles), *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 123.

<sup>270</sup> RICHARD (Jean-Pierre), *op. cit.*, p. 94.

« métamorphose » du sujet chez Savitzkaya aux « métamorphoses du sujet » décrites par Nietzsche<sup>271</sup>. En effet, suivant Zarathoustra, le sujet est d'abord un *chameau*, sur lequel ployaient les fardeaux de la communauté (concernant Savitzkaya, le fardeau ce chameau consisterait peut-être à l'incapacité du sujet à pouvoir affirmer, due à l'ère du soupçon « beckettienne »). Ensuite, le sujet devient un puissant *lion* animé par une vaste pulsion de liberté créatrice (c'est le foisonnement, et la destruction du corps par la bouche pour en ériger un nouveau). Enfin, il se lève en surhomme qui voit par delà Bien et Mal et crée des valeurs nouvelles, par une dernière métamorphose qui le change en *enfant* (tiens donc !), qui symbolise le jeu, le mouvement, l'affirmation (bref, Marin).

Quoiqu'il en soit, tout se joue indubitablement à la clôture de *La Disparition de maman*, qui scinde véritablement l'œuvre de Savitzkaya en deux parties : dans l'épreuve même de sa finitude, le *Je* a acquis un nouveau pouvoir sur lui-même, une nouvelle liberté pour être capable de re-exister, mais différemment (notamment en vertu d'un nouveau rapport à l'Autre qui devient constitutif du *Je*). Ainsi cette approche du sujet permet-elle à sa manière de déclarer :

À l'état de révolte doit succéder l'état de résignation ; et cette résignation postérieure sera, au contraire de l'abjection, la puissance même.<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> NIETZSCHE (Friedrich), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 1996/2006, pp. 63-71.

<sup>272</sup> GILBERT-LECOMTE (Roger) et DAUMAL (René), « La force des renoncements » dans *Les Poètes du Grand Jeu (Anthologie)*, Paris, Gallimard, 2003, p. 43.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Sources primaires

SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale*, Paris, Seghers, 1976.

SAVITZKAYA (Eugène), *L'Empire*, Liège, Atelier de l'Agneau, 1976.

SAVITZKAYA (Eugène), *Mentir*, Paris, Minuit, 1977.

SAVITZKAYA (Eugène), *La Traversée de l'Afrique*, Paris, Minuit, 1979.

SAVITZKAYA (Eugène), *La Disparition de maman*, Paris, Minuit, 1982.

SAVITZKAYA (Eugène), *Bufo Bufo Bufo*, Paris, Minuit, 1986.

SAVITZKAYA (Eugène), *Marin mon cœur*, Paris, Minuit, 1992.

SAVITZKAYA (Eugène), *Mongole, plaine sale, L'Empire et Rue obscure*, Bruxelles, Labor, 1993.

SAVITZKAYA (Eugène), *En vie*, Paris, Minuit, 1994.

SAVITZKAYA (Eugène), *Cochon farci*, Paris, Minuit, 1996.

SAVITZKAYA (Eugène), *Mamouze*, Liège, Atelier de l'Agneau, 1998.

SAVITZKAYA (Eugène), *Exquise Louise*, Paris, Minuit, 2003.

SAVITZKAYA (Eugène), *Fou trop poli*, Paris, Minuit, 2005.

SAVITZKAYA (Eugène), *Nouba*, Bruxelles, Yellow Now, 2007.

SAVITZKAYA (Eugène), *Alain Le Bras, portrait en pied. Plaisirs solitaires. Trois lettres à R. V.*, Liège, Atelier de l'Agneau, 2009.



## II. Sources secondaires

ALMEDIA (José Domingues de), « Entretien avec Eugène Savitzkaya 30-04-96 », consulté le 25 avril 2010 sur l'URL : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5760.pdf> (portail de la Faculté de Lettres de l'Université de Porto).

ARON (Paul) (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

BACHELARD (Gaston), *L'intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de poche, coll. « biblio essai », 1931/1992.

BARTHES (Roland), *La chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980.

BATAILLE (Georges), *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1954.

BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

BLANCHOT (Maurice), *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.

BLANCHOT (Maurice), *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BLANCHOT (Maurice), *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

BLANCKEMAN (Bruno), MURA-BRUNEL (Aline) et DAMBRE (Marc) (dir.), *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BREHIER (Emile), *Histoire de la philosophie*, Paris, PUF, 1997.

CREMIEUX (Rosine) et SULLIVAN (Pierre) (dir.), *La psychiatrie de l'enfant*, Vol. XLII, Paris, PUF, 2000.

DELEUZE (Gilles), *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

DELMEZ (Françoise), « Un autre (*de même*) (Eugène Savitzkaya) » et « Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91 » dans *Écritures n°1. Fin de millénaire*, [Liège - Bruxelles,] Coédition Les Eperonniers - ULG, 1991, pp. 22-43.

DELRUELLE (Edouard), *Métamorphoses du sujet*, Bruxelles, Editions De Boek Université, 2004.

DEMOULIN (Laurent), « Eugène Savitzkaya, à la croisée des chemins » dans BAETENS (Jean) et VIART (Dominique), *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard, 1999, pp. 41-56.

DEMOULIN (Laurent), « Bestiaire et métamorphoses d'Eugène Savitzkaya », dans *Ponts* n°2, Milan, Cisalpino, 2001, pp. 69-80.

DEMOULIN (Laurent) et DEMOULIN (Christian), « L'enfant dieu selon Savitzkaya » dans PIRARD (Régner) et BOUEY-PETIT (Emmanuelle) (coord.), *La clinique lacanienne, N° 10 : Les nouveaux rapports à l'enfant*, Editions érès, Ramonville Saint-Agne, 2006, pp. 35-51.

DOMENACH (J.-M.), *Le Crépuscule de la culture française ?*, Paris, Plon, 1995.

GAUDEMAR (Antoine de), « Le jardin d'Eugène » dans *Libération*, le 2 avril 1992.

GREEN (André), *Le temps éclaté*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2000.

GUIBERT (Hervé), *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.

GUILLAIN (Georges), *Entretien avec Eugène Savitzkaya* (à l'occasion de la remise du Prix des Découvreurs 2004), consulté le 30 mai 2010 sur l'URL: [http://www.ville-boulogne-sur-mer.fr/prix\\_decouvreurs/pages/documents\\_archives/laureats/eugene\\_savitzkaya/entretien\\_2004.php?laureats=1](http://www.ville-boulogne-sur-mer.fr/prix_decouvreurs/pages/documents_archives/laureats/eugene_savitzkaya/entretien_2004.php?laureats=1), 2004.

IZOARD (Jacques), « Eugène Savitzkaya : En mouvement » dans *Indications*, 62<sup>e</sup> série N°5, Bruxelles, Thierry Leroy Editeur, 2005.

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

*Les Poètes du Grand Jeu (Anthologie)*, Paris, Gallimard, 2003.

MAINGUENEAU (Dominique), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Collin, 2004.

MAINGUENEAU (Dominique) dans *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2009.

MARX (William), *L'adieu à la littérature*, Paris, Minuit, 2005.

MAURY (Pierre), « Une enfance babillée. Savitzkaya et *Marin mon cœur* : à fleur d'amour » dans le journal *Le Soir* du 1<sup>er</sup> avril 1992, consulté le 14 juin 2010 via les archives informatisées de ce quotidien, URL : [http://archives.lesoir.be/une-enfance-babillee-savitzkaya-et-marin-mon-coeur-a-fl\\_t-19920401-Z055X3.html](http://archives.lesoir.be/une-enfance-babillee-savitzkaya-et-marin-mon-coeur-a-fl_t-19920401-Z055X3.html)

MILLOIS (Jean-Christophe), « Eugène Savitzkaya : L'écriture en vie », dans *Prétexte*, N°8, Paris, Prétexte Editeur, consulté le 5 juin 2010 sur l'URL : [http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPrétexte/revue/critique/articles\\_fr/articles/sacitzkaya\\_l-ecriture-en-vie.htm](http://pretexte.perso.neuf.fr/ExSiteInternetPrétexte/revue/critique/articles_fr/articles/sacitzkaya_l-ecriture-en-vie.htm)

NIETZSCHE (Friedrich), *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 1996/2006.

POUILLON (Jean), *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1946.

RICHARD (Jean-Pierre), *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996.

RICOEUR (Paul), *Temps et récits*, V.I & II, Paris, Seuil, 1983.

ROUSTANG (François), *Qu'est-ce que l'hypnose*, Paris, Minuit, 1994.

SCEPI (Henri), « Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine » dans *Critique 550-551*, Paris, Minuit, 1993, pp. 140-166.

TODOROV (Tzvetan), « La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine » dans GENETTE (Gérard) (dir.), *Poétique X (38)*, Paris, Seuil, 1979, pp. 131-148.

VIART (Dominique), « D'un monde vivant emporté dans l'abîme. Portrait du sujet fin de (XXe) siècle » dans HERMANT (Jon), Engels (Steven) et DEMEULENAERE (Alex) (dir.), *Littératures en contact*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2003, pp. 357-370.

VIART (Dominique) et VERCIER (Bruno), *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.

VIRONE (Carmelo), « Lecture », dans SAVITZKAYA (Eugène), *Mongolie, plaine sale, L'Empire et Rue obscure*, Bruxelles, Labor, 1993, pp. 163-189.

VIRONE (Carmelo), *De Savitzkaya (1972-1976)*, Mémoire de licence, Université de Liège/ Faculté de Philosophie et Lettres, 1980.

## TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	5
<b>PREAMBULE</b>	7
<b>CHAPITRE 0 : ÉCRIRE APRÈS BECKETT</b>	11
<b>CHAPITRE I : <i>MENTIR</i></b> <b>Une énonciation de l'absence</b>	17
1. <i>L'impossible certitude</i>	19
2. <i>Narrateur et énonciateur : une dénudation féconde</i>	24
3. <i>Entre le rien et l'absence</i>	29
<b>CHAPITRE II : <i>LA DISPARITION DE MAMAN ; MAMOUZE ; MONGOLIE, PLAINE SALE ; L'EMPIRE ; BUFO BUFO BUFO ; COCHON FARCI</i></b> <b>La résignation littéraire, une fêlure dédoublée</b>	35
1. La Disparition de maman	37
1.1. <i>Un but inaccessible, un échec inhérent</i>	37
1.2. <i>Une poétique du foisonnement</i>	39
1.3. <i>Une ruralité corporelle, la dynamique du corps souffrant</i>	43
1.4. <i>Une dimension familiale, une topographie de l'intime</i>	51
2. <i>La poésie : métaphore de l'évolution</i>	59
2.1. <i>Les premiers poèmes, l'Atelier de l'Agneau : le corps du langage, le traumatisme et l'enfance</i>	60
2.2. <i>Bufo Bufo Bufo : le poète boucher, la blessure et la tranche</i>	65
2.3. <i>Cochon farci : l'épuration, le resserrement du vide</i>	68
3. <i>« Expérience-limite » d'un Je violenté, une résignation aux limites –littéraires et ontologiques.</i>	72
<b>CHAPITRE III : <i>MARIN MON CŒUR</i></b> <b>Entre l'être du sentir et l'être de l'intellect, entre l'enfance et l'âge adulte : Une énonciation de la redécouverte</b>	75
1. <i>L'autre originel</i>	77

2. <i>Un rapport problématique</i>	78
3. <i>Le Bain originel</i>	84
4. <i>Un rapport auroral, un verre à moitié plein</i>	87
5. <i>Une subjectivité de l'avoir été</i>	89
6. <i>Le « nous », cristallisation de tous les enjeux</i>	91
<b>CHAPITRE IV : PROLONGEMENTS ET CONCLUSIONS</b>	95
<b>Une histoire de fou, une œuvre à part, être pour énoncer ou énoncer pour être ?</b>	
1. <i>Face à Viart</i>	97
2. <i>La « métamorphose »</i>	100
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	103