

## INNOCENCE ET CRUAUTE

### Approche anthropologique de la poétique d'Eugène Savitzkaya<sup>1</sup>

José Domingues de Almeida  
Universidade do Porto  
jalmeida@letras.up.pt

**Résumé :** L'une des caractéristiques marquantes de la première phase de publication (1977-1993) de l'écrivain belge de Minuit, Eugène Savitzkaya, a trait au travail particulier de l'écriture moderne, que d'aucuns ont qualifié d'"hermétique". Concourent certainement à l'élaboration de cette œuvre romanesque, outre l'activation de maints fantasmes liés à l'univers de l'enfance, et une forte dose autofictionnelle, pour ne pas dire psychanalytique, une stratégie scripturale singulière qui se nourrit de l'introduction dans le récit d'éléments grammaticaux garantissant le maintien de l'ambiguïté dans la définition des personnages, des lieux et des actes posés dans leur animalité primordiale. Nous nous proposons de passer en revue et d'illustrer les stratégies narratives à l'œuvre dans des textes tels que *Mentir*, *La disparition de maman* ou *Les morts sentent bon* ; "romans" où l'auteur installe définitivement l'ambiguïté comme marque et marqueur de son discours.

**Mots-clés :** Savitzkaya – modernité – littérature – ambiguïté.

**Abstract:** One of the most impressive characteristics of the first novels (1977-1993) by the Belgian Minuit writer Eugène Savitzkaya, is about their specific modern pattern that some critics have called "hermetic". Many factors contribute to this feature: childhood remembrance; self-fiction; psychoanalysis. Therefore, grammatical elements ensure characters, places and behaviours' ambiguity and undefinition. We will illustrate the narrative strategies in novels like *Mentir*, *La disparition de maman* or *Les morts sentent bon*; "novels" definitely based on ambiguity.

**Keywords:** Savitzkaya – modernity – literature – ambiguity.

---

<sup>1</sup> Cette communication a été élaborée dans le cadre du projet «Interidentidades» de L'Institut de Literatura Comparada MargaridaLosa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

## 0. Introduction

Eugène Savitzkaya, écrivain belge de langue française publiant pour l'essentiel de son œuvre aux Éditions de Minuit, s'inscrit en faux contre la tendance de renouvellement romanesque détectée par la critique dans le tournant des années quatre-vingt. La première phase de publication, qui va de 1976 à 1993, se signale en effet par une poursuite du travail formel et hermétique moderne du récit et un «prolongement» (Delmez, 1991: 35) de textes et d'auteurs «forts» lus pendant l'adolescence : Rabelais, Simon, Beckett ou Guyotat (*ibidem*), dont l'écriture se caractérise par ce que Christian Prigent considère comme étant deux soucis majeurs de la modernité : la «négativité» et la «nomination du mal» (Prigent, 1991: 33-47).

Dans ce cadre, la première fiction savitzkayenne met en scène l'intime parenté et la connivence des gestes du corps et de l'écriture : «Il me faudrait deux paires de mains. L'une pour les travaux domestiques, l'autre pour les gestes d'écriture (...). Les mêmes mains accomplissent toutes les tâches» (Savitzkaya, 1994a: 13).

Entre ces deux «tâches» s'inscrit un continuum instaurant une poétique du corps sous toutes ses formes, foncièrement marquée par le souci du maintien de l'équivoque sur l'identité personnelle, et permettant d'entrevoir une scène primitive sauvage, en marge du discours social, où se joue la contiguïté de l'homme et de l'action en amont de la loi et de la conscience. Dès lors, une certaine conception anthropologique se dégage à la faveur de la fiction.

Les récits de Savitzkaya ne nous mettent pas en présence de «personnages», mais plutôt d'«êtres de chair» (Delmez, 1991: 27). En effet, la chair constitue la «donnée première de toute perception» (*ibidem*), une obsession et une «référence obligée du récit» (*ibidem*). Jean-Christophe Millois y voit l'«un des axes principaux à partir duquel les phrases de Savitzkaya se déroulent» (Millois, 1995: 38).

À travers les pratiques instinctives du corps, les personnages des premiers récits se placent en marge de la culture logique et instaurent l'équivoque aussi bien au niveau de la diégèse que de la lecture. Ni rationnel, ni vraiment irrationnel, le (anti-)héros savitzkayen est avant tout charnel et sensoriel.

À cet égard, il n'a pas surmonté sa propension infantile à entreprendre l'apprentissage du monde et des matières par le biais de ses sens. Marin, fils du narrateur de *Marin mon cœur*, roman célébrant la naissance du fils de Savitzkaya, Marin, donne l'exemple de cette «ingestion du réel» : «Tout passera par sa bouche, Marin s'en fit le serment. Il devra d'abord digérer le monde avec sa salive afin de le rendre visible et limpide» (Savitzkaya, 1992: 26).

Aussi, notre lot se définit-il, pour Eugène Savitzkaya, en fonction de cette condition corporelle que nous avons en partage avec les règnes animal et végétal, voire les minéraux. En fait, la chair constitue une mécanique jouissive et violente hors de toute maîtrise sociale ou rationnelle. Comme le rappelle Françoise Delmez à propos de ces premiers textes, le corps exclut toute sémantique théologique ou transcendante. Par son primat, il annule toute tentative d'explication logique ou de justification morale des actes ; ce qui lui confère une sorte d'innocence originelle et l'inscrit dans une mécanique entomologique (Delmez, 1991: 27).

Les pratiques de ces «êtres de chair» trahissent un mépris pour la «déchirure irréparable» dont parle Pierre Bergounioux (1995: 15), laquelle a foncièrement séparé le cerveau de la main, l'esprit de la chair, le dire du faire. Selon l'heureuse expression de Jean-Christophe Millois, ce divorce aurait «(...) exilé nos consciences loin de ce corps» (Millois, 1995: 39) ; ce qui dégage un espace ambigu où évolueront les personnages de ces récits.

Jean-Pierre Richard y voit un lieu de réconciliation avec «l'expérience du corps propre», à savoir «l'espace, quasi-fusionnel, d'une série d'absorptions et d'extases excrétoires» (Richard, 1996: 106). Ce faisant, la matière et les sens procurent au récit un moyen d'autocontestation et d'ambiguïté ; et à l'autofiction, les moyens d'un jeu identitaire pluriel.

## **1. La condition charnelle**

*Les morts sentent bon* (1983) s'apparente à un conte initiatique où évolue un personnage muet, Gestroi, sans racines, repères ou famille, accompagné d'un ours et en mission pour un roi appelé Victor. Ce voyage se transforme vite en apprentissage de toutes les variations d'un corps disponible, une tentative de tout vivre, tout connaître, tout assimiler par ce corps. Très proche de l'animal, il n'a du monde qu'une approche sensorielle.

Sur ce «corps-espace», «lieu d'inscription», «matière brute, malléable et magique» (Delmez, 1991: 28), le narrateur multiplie les marques : «Je vais graver un beau dessin sur ton front ou sur ta tempe (...)» (Savitzkaya, 1983: 82), mais opère aussi des assemblages :

Puis ils s'adonnaient au feu, se brûlaient les cheveux et les poils des sourcils. Ils s'endormaient emmêlés. Au matin, il fallait les déloger comme des larves et les séparer au couteau, pénétrés et pénétreurs ne voulaient pas se détacher, les peaux se déchiraient, les membres se distendaient et se tordaient (*idem*, 105s)

Parfois, la conception animiste renforce la malléabilité. Aussi le corps de Gestroi se démantèle-t-il et se réanime-t-il successivement : «Et sa tête fut tranchée. Elle roula sur l'herbe et tomba dans le trou» (*idem*, 71). Après quoi, «sa tête repoussa et Gestroi revint à la vie» (*idem*, 72).

Conscient des pleins pouvoirs de la chair, le narrateur devient modelleur de créatures hybrides, comme cet oiseau insolite qui s'acharne sur Gestroi endormi : «Cette tête prend naissance sous l'aile droite et elle est très colorée (...). La deuxième tête est avide de coccinelles (...). Si la troisième tête venait à être meurtrie, une quatrième germerait dans le croupion et le cou d'origine deviendrait le cul» (*idem*, 33s).

La ductilité de la chair n'entraîne pas seulement la construction plastique de créatures fantastiques. Elle véhicule aussi l'imagination fertile du narrateur, ses dérives oniriques et son penchant pour l'équivoque. En témoigne ce passage où il est question de Gestroi : «En août, Gestroi, tu te baigneras nu avec les enfants de ton âge. Avant de plonger, vous vous couvrirez de poivre et de boue (...). Sous l'eau, tu seras saumon, ton cou aura enflé et tes bras se seront brisés» (*idem*, 87).

Le délire onirique fera engendrer un être indéfinissable : «Mi-aigle, mi-poisson, ta voix semblable à celle d'un homme qui pleure, tu appelleras tes amants et tes maîtresses, offrant aux uns et aux autres ta bouche et ton cul (...)» (*idem*, 88), tandis que Gestroi, réjoui, observe les mutations de son corps : «Des cornes avaient déjà commencé à lui pousser (...)» (*idem*, 89).

La facilité avec laquelle les corps se transforment, s'interpénètrent et s'assemblent suggère à Jean-Christophe Millois «la marque d'une liberté d'inspiration» (Millois, 1995: 37) par laquelle Savitzkaya se rapproche de Lautréamont, Michaux, mais également du peintre Jérôme Bosch. C'est d'ailleurs à plusieurs tableaux de Jérôme Bosch que l'écrivain belge apporte un commentaire libre et fragmenté dans un autre ouvrage (1994b).

Or, comme le signale la quatrième de couverture, cette rencontre met en évidence une impressionnante proximité de vues quant à la conception du corps et de l'approche entomologique de l'existence :

Cependant, dans ce livre, à aucun moment Savitzkaya n'a nommé le peintre Jérôme Bosch ou cité un élément de son œuvre. Et pourtant, tout au long des pages ensorcelantes, sous son écriture si dense et si belle, jamais lecture de Bosch n'a été plus évidente au point que l'on se perde à chercher qui de l'un ou de l'autre est à l'origine de la rencontre (*idem*, quatrième de couverture).

La contemplation des tableaux de Jérôme Bosch renforce, tout en la concrétisant par l'illustration picturale, l'idée ambiguë que le narrateur se fait du corps et de l'existence humaine. En outre, plusieurs passages soulignent la cohérence thématique unissant ce «commentaire» et les textes romanesques précédents.

D'une part, le narrateur insiste d'entrée de jeu sur une de ses convictions les plus ancrées : «Notre chair ne produira que de la chair». À cet égard, l'univers de Bosch lui suggère le dégageant d'un corps disponible et transitif, matière brute à façonner et à meurtrir : «J'ai mon corps en dépôt. Je peux en user à ma guise (...)» (*idem*, 88).

Cette conscience purement physique et plastique de soi favorise le désir d'un repli jouissif sur le corps. Ici aussi, la corporalité résulte d'un assemblage aléatoire et incertain d'organes et de membres autonomes : « Je ne peux me contenter d'un regard, j'ai besoin de palper, de serrer dans mes bras, de me rendre compte au plus près de la consistance de mes larmes, de l'onctuosité de ma salive, de la douceur des cendres, de la température de mon lait » (*idem*, 22).

L'autopalpation et l'introspection viscérales étaient déjà à l'œuvre dans *La disparition de maman*, récit où évolue une «petite sœur» indéfinissable, dont le corps est livré à des inscriptions et sévices: «ma malheureuse petite sœur toujours pourchassée, toujours pincée, giflée, égratignée, balayée, éclaboussée, toujours battue, toujours punie et dévorée et poussée dans le trou» (Savitzkaya, 1982: 7).

Après avoir «mangé l'aigle» (*idem*, 86), elle s'acharne avec la même violence «innocente» sur un cygne. Mais dévorer ne suffit pas. Il faut pénétrer, sonder et palper les entrailles : «(...) puis suçant et léchant, promena son doigt dans les moindres cavités de la bête morte (...)» (*ibidem*). On retrouvera la même obsession chez l'ogre de Kracovie, personnage inquiétant et merveilleux, à l'égard des enfants : «(...) il enfonce deux doigts dans les trous dilatés (...)» (*idem*, 70).

*Sang de chien* (1988), texte annoncé en fausse piste comme «roman» et où le narrateur nous fait part de considérations personnelles éparses, accentue ce penchant à la découverte intérieure et à l'érotisation du corps intérieur:

Si je possédais une ouverture naturelle par laquelle je pourrais accéder à mon foie, j'aurais du plaisir à le toucher, à en caresser les fibres. S'il existait un accès naturel vers mon cœur, j'aurais du plaisir à le titiller d'un doigt (...). S'il existait une issue, un orifice (...) pratiqué de préférence à l'arrière de la tête (...), j'aurais du plaisir à caresser (...) et éventuellement à la faire lécher par mon amoureuse (*idem*, 52)

Le corps en assemblage instable dessine, aussi bien chez Bosch que chez Savitzkaya, une scène et un lieu uniques et inclassables. À ce propos, Michel de Certeau n'a pas manqué de voir dans un tableau comme «Le jardin des délices» : «la transcription d'un système textuel» (Certeau, 1982: 72). Si, comme le suggère de Certeau, «être chassé de ce paradis (constitue) la condition du discours» (*idem*, 73), la poétique d'Eugène Savitzkaya passe par ce balbutiement discursif initial, ce réapprentissage naïf et primitif du corps, matière brute et pourvue de pouvoirs magiques.

Les accointances ne s'arrêtent pas là. Michel de Certeau insiste également sur l'efficacité, simultanément et paradoxalement provocatrice et décevante, de la peinture de Bosch face à nos rares «trajectoires interprétatives» (*idem*). Bosch aurait, selon lui, opéré une conversion du fonctionnement du lexique iconique vers sa fonction «poétique», vers son repli signifiant ; ce qui, pour un peintre du XV<sup>ème</sup> siècle, trahit une démarche moderne avant la lettre, et légitime une comparaison critique décalée dans le temps avec les motifs et les techniques narratives savitzkayennes.

La convergence thématique, pour ce qui est du traitement de la corporalité, s'appuie sur une entente parfaite entre un commentaire plutôt libre, prose en dérive, mais somme toute fidèle aux soucis et aux fantasmes en jeu dans toute l'œuvre autofictionnelle qui le précède, et l'élaboration picturale d'«un lieu pour se perdre» (*idem*, 45ss).

Aussi, à l'instar de la peinture de Bosch, le texte suscite-t-il sans cesse la mise en scène équivoque de «l'un dans l'autre» (*idem*, 85), c'est-à-dire la capacité d'enchâssement des corps. Tout comme chez Bosch, «les parties (des êtres) ne font l'objet d'une analyse et d'une anatomie si précises que pour être, ou combinées, ou substituées à d'autres selon des règles défiant les normes» (*idem*, 92).

Le «tableau» suivant, extrait de *Les morts sentent bon*, aurait pu sortir de l'imagination de Hyeronimus Bosch. Gestroi y assiste au déshabillage d'un vieux roi. Toutefois, la description dérape bien vite sur des dérives combinatoires purement fantasmatiques du corps : «Le roi montra son cul et fit se dresser son sexe dont le gland, presque pointu, déclotté depuis belle lurette, se colora, bouffit, cria, ouvrant péniblement sa petite bouche de poisson qui avale l'eau à grosses bouffées (...)» (Savitzkaya, 1983: 102).

## 2. Ductilité et gémellité

La poétique savitzkayenne multiplie les descriptions de postures rituelles ou d'images de repos impliquant la fusion et l'accouplement des corps. Ainsi, un souci constant de complicité, de symétrie ou d'inclusion dans l'autre est exprimé assez régulièrement dans ces premiers récits.

Cette hantise fusionnelle, que la peinture boschienne partage, constitue l'une des caractéristiques de cet univers fictionnel à laquelle Mathieu Lindon fait allusion et qui rend cette écriture inclassable et hermétique dans le contexte romanesque contemporain (Lindon, 1993: 13). Ainsi, *La disparition de maman* décrit les guerriers mythiques ou enfantins Evoé et Eloé comme étant toujours «inséparables», «tête contre tête, cheveux mêlés et mélangés» (Savitzkaya, 1982: 73) ; tandis que les jouets, considérés sous un jour animiste, dorment «entassés, croisés, mêlés, ensanglantés» (*idem*, 61). Plus tard, ces deux guerriers dormiront «front contre front» (*idem*, 74).

De même, l'animisme de *La disparition de maman* conçoit souvent les personnages de telle sorte que leurs extrémités se touchent, que leurs membres se croisent ou que leurs corps s'enchâssent et fusionnent naïvement et lascivement : «Ils [les amis de l'ogre et les guerriers de Pouri-Fou] dorment au fond des barques amarrées dans les joncs, l'un sur l'autre, l'un dans l'autre, tête contre tête sous le linge, inséparables et nus (...)» (*idem*, 83).

Remarquons aussi, dans une même logique de fusion gémellaire, cette scénette d'une guerre inoffensive sévissant dans ce même récit où trois enfants se cachent pour ne pas être repérés. Elle illustre les effets d'anacolithe narratologique dont le narrateur imprègne son récit autofictionnel : «(...) nous nous dissimulons derrière le soleil, l'un contre l'autre, tête contre tête, serrés (...)» (*idem*, 122).

*Les morts sentent bon* accentue ce fantasme de fusion physique et sensorielle. Il instaure une gémellité poétique que Michel de Certeau, à la contemplation de la peinture de Bosch, désigne par «union onirique» (Certeau, 1982: 98).

Ainsi, au début de son périple, Gestroi aperçoit «deux frères (qui) buvaient dans la même coupe» (Savitzkaya, 1983: 29). Plus tard, il croise deux bœufs qui «meurent ensemble parce qu'ils s'aiment à ce point et sont tellement attachés l'un à l'autre (...)» (*idem*, 51). Plus loin encore, alors que Gestroi dort, des enfants jouent «à s'imiter dans les moindres mouvements, deux à deux, face à face, le plus rusé avalant l'autre (...)» (*idem*, 64).

Vers la fin du récit, une locomotive éventre «un cèdre dans le tronc duquel dormaient enlacés les jeunes gens du village (...)» (*idem*, 105). Une fois à Kasan, les personnages dorment comme suit : «Gestroi dans la même chambre que le machiniste. L'ours dans l'étable avec le cochon» (*idem*, 118) ; alors que, peu avant l'arrivée à Liège, au bout d'un périple identitaire sans conclusion, le narrateur signale «deux grands garçons (en train de) déféquer de concert assis sur le même seau dos à dos» (*idem*, 124).

D'autre part, à l'instar de l'imaginaire pictural de Bosch, ce texte cultive l'ambiguïté sémantique et exégétique des corps démembrés ou morcelés «comme les poupées de Belmer, tombant en pièces dont l'artiste se saisit pour fabriquer ses bijoux» (Certeau, 1982: 98). Rappelons, à cet égard, les scènes de mutilations et de réassemblages animistes de *Les morts sentent bon*: «Si l'oiseau est décapité, la seconde tête remplace la première (...)» (Savitzkaya, 1983: 34).

### **3. L'identité androgyne**

Tout comme dans la riche symbolique corporelle de Bosch (Certeau, 1982: 98), Eugène Savitzkaya réhabilite une sorte d'androgynat primitif par le biais d'une transitivité des formes à laquelle concourt une faible définition sexuelle et sexuée des personnages, poursuivant, de la sorte, un souci d'ambiguïté identitaire et générique, un androgynat originel, qui lui tient à cœur : «J'ai horreur de ce qui est définitif, je pense que le sexe n'a pas de genre» (Guibert, 1982: 11).

Les personnages vivent, dès lors, sans drame le glissement indécis du masculin vers le féminin, le rapatriement des codes sexuels distincts aux sources androgynes de l'identité et de l'être, qu'elles soient mythologiques ou génétiques (Badinter, 1992: 62ss).

Chez le premier Savitzkaya, l'androgynat trahit avant tout le «beau désordre» (Savitzkaya, 1992: 71) nécessaire au maintien d'une écriture en spirale, c'est-à-dire foncièrement équivoque, sans repères fixes.

Par ailleurs, l'extrême malléabilité des corps que Savitzkaya contemple chez Bosch, et dont l'androgynat n'est qu'une facette, suscite également l'hermaphroditisme, à la faveur d'un mélange des caractéristiques génétiques du genre humain avec celles, plus puissantes, des règnes animal et végétal avec lesquels il vit en continuum.

À cet égard, Gaston Bachelard rappelle que : « (...) l'inconscient, dans ses formes les plus primitives, est hermaphrodite » (Bachelard, 1948: 149). La poétique savitzkayenne cautionne cette intuition : « Je me ronge les ongles et les talons ne sachant où je commence ni où je finis (...). Au paradis, je couvais des œufs, j'étais l'ovaire productif, le pistil et les étamines (...). J'avais l'acidité propice du vagin et le sucre du sperme » (Savitzkaya, 1994b: 18).

Le traitement du personnage de la mère dans *Mentir* (1977) ressortit également à ce souci de l'équivoque identitaire. Par un travail fantasmatique, la mère se transforme imprévisiblement en panthère : « Et la métamorphose du visage, très lentement et, parfois, comme par à-coups, par heurts réguliers (...) » (*idem*, 62). La métamorphose ne suppose pas forcément l'assomption d'un autre sexe. Tout porterait même à envisager une panthère femelle : « Le lait qu'elle aurait dû boire »<sup>2</sup> (*idem*, 74).

Laurent et Christian Demoulin se sont d'ailleurs longuement penchés dans une étude critique sur les prolongements symboliques et psychanalytiques des fluides, et notamment du lait « originel » dans la fiction narrative d'Eugène Savitzkaya (Demoulin, 2007: 68-70)<sup>3</sup>.

Toutefois, le fantasme profite de l'intense malléabilité des corps et de leur indétermination. Il opère un glissement vers la version expressément masculine du fauve maternel : « Et la façon d'uriner, puissamment contre le plancher de la cage. Et l'érection »<sup>4</sup> (*idem*, 59). Ce détail révèle l'incapacité du narrateur, dans ce texte fragmentaire construit à partir de photos<sup>5</sup>, à se dessaisir d'une « mère archaïque » (Kristeva, 1980: 119) ; fauve équivoque et bisexué.

---

<sup>2</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>3</sup> On lira également avec profit l'article intitulé « L'enfant dieu selon Savitzkaya » où Laurent et Christian Demoulin avancent une lecture psychanalytique du rôle axial des personnages-enfants chez Savitzkaya (Demoulin, 2006: 35-51).

<sup>4</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>5</sup> Cf. à ce propos l'entretien que Savitzkaya livre à Hervé Guibert en 1982 et où il met en contexte la construction de *Mentir*: « C'étaient les photographies de ma mère, elles étaient sur mon bureau quand j'écrivais » (Savitzkaya, 1982b: 6).

Le refus de la linéarité au profit de scénettes autonomes et juxtaposées sous forme d'anacoluthes narratologiques incite l'alternance du masculin et du féminin et la confusion des repères syntaxiques et logiques.

À ce propos, Isabelle Asselin a judicieusement mis en lumière les implications identitaires, chez Savitzkaya notamment, de cette construction narrative fragmentée : « Bien sûr, la perception (de soi) est mise en cause par le point de vue, de même que la mémoire et partant, l'identité. La fragmentation dans le récit contemporain apparaît comme le symptôme d'un individu qui examine, qui s'examine tout autant qu'il crée » (Asselin, 2003: 154).

Ainsi, par exemple, dans *La traversée de l'Afrique*, récit où un groupe de gamins projette un voyage imaginaire en Afrique pour voir les lions, alors que le lecteur a perdu de vue tout personnage féminin et qu'il n'est question que d'un Basile, Fabrice, Jean ou d'un Firmin, surgit subrepticement un « elle » qui s'installera jusqu'à la fin du fragment : « Ainsi Basile parlait des lions (...). Jean nous avait depuis longtemps devancés (...). Depuis la maison faiblement éclairée, nous parvenaient encore les cris de l'oiseau (...) que Firmin aurait volontiers étranglé (...). Elle devait alors pleurer (...) »<sup>6</sup> (Savitzkaya, 1979: 61).

De même, le narrateur de *La disparition de maman* fait appel à ce procédé équivoque pour mettre à mal toute fixité du genre et l'exégèse du texte. Le « je » masculin du narrateur se dédouble d'un « se » spéculaire avant d'adopter le genre féminin : « (...) je fus en Afrique dans la région des lacs... se taisant dans l'ombre (...). J'étais la porteuse d'eau (...) »<sup>7</sup> (Savitzkaya, 1982: 82).

L'alternance des genres se veut complice de l'incessante hésitation de la lecture et de l'interprétation. C'est le cas dans *La disparition de maman*, où le narrateur passe en un simple changement de paragraphe du *elle*, petite sœur ravageuse, « Elle avait mangé le paon. Elle avait mangé l'aigle (...) » (*idem*, 86) au *il* : « Il marche sans bruit (...) » (*ibidem*).

---

<sup>6</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>7</sup> C'est nous qui soulignons.

La même indéfinition et incertitude apparaît plus loin. Le narrateur passe cette fois du *il*, plutôt autobiographique<sup>8</sup>, au *elle* autofictionnel. Le fragment : «J'étais presque un homme. Je t'aimais déjà. J'allais à Coblenz (...). J'habitais à Liège, j'étais heureuse, j'étais triste (...) » (*idem*, 111-113) connaît une dérive autofictionnelle dans ce fragment suivant : « (...) apparaîtra Raphaël, jeune homme et jeune fille, sauveur » (*idem*, 71). Aussi jamais auparavant Savitzkaya ne s'était-il confronté aussi intensément à l'équivoque de l'image féminine et maternelle que dans ce récit chaotique et fragmenté.

Or, l'absence d'une identité univoque relève d'un rejet jouissif des lois sociales. Comme le souligne Julia Kristeva, elle implique la prise en charge de l'abjection : «l'avènement d'une identité propre demande une loi qui mutile, alors que la jouissance exige une *abjection* dont s'absente l'identité» (Kristeva, 1980: 66).

Remarquons, dès lors, que chaque action entreprise par les personnages implique systématiquement une bravade énigmatique entraînant une sanction : «Malgré l'interdiction» (Savitzkaya, 1982: 126). Aussi, au lieu de fuir le «'for intérieur' de l'autre, le dedans désirable et terrifiant, nourricier et meurtrier, fascinant et abject, du corps maternel» (Kristeva, 1980: 65), le narrateur de *La disparition de maman* entend-t-il se l'approprier. Il en profite même pour afficher provisoirement son identité : «Moi Moi Moi» (Savitzkaya, 1982: 142).

#### 4. La jubilation scatologique

Dans toutes les sociétés, l'attraction du puissant et incontrôlable univers féminin place culturellement le sujet devant le dilemme de l'abject. Il s'agit de se séparer d'avec la mère archaïque et d'avec la femme démoniaque (Kristeva, 1980: 20) dont les sécrétions internes (lait, sang menstruel, liquide amniotique) représentent un danger réel de contamination et activent une «logique binaire de séparation» (*idem*, 89) par laquelle le risque de souillure est mis à distance : «La peur de la mère archaïque s'avère essentiellement être une peur de son pouvoir procréateur. C'est ce pouvoir, redouté, que la filiation patrilinéaire a charge de dompter» (*idem*, 92).

---

<sup>8</sup>Le texte «Un jeune Belge» apporte un éclairage sous forme de confidence sur les origines slaves des parents de l'écrivain et leur parcours migratoire jusqu'en Belgique, plus précisément à Liège. (Savitzkaya, 1980: 425-427).

Dans le désordre qui les régit, les personnages défont à plusieurs reprises les conventions assurant le maintien social de la domination masculine propre aux sociétés primitives, toujours menacée par l'aptitude féminine à procréer, à nourrir et à sécréter ; celles-là mêmes qu'ils étaient tenus d'observer afin d'éviter la confusion incestueuse avec la mère et ses dérivés métonymiques : lait, règles, etc.

Ainsi, par exemple, les insultes des bateliers sur la rive d'un fleuve incertain de *Les morts sentent bonne font* qu'accentuent un état de souillure dans lequel le personnage initiatique, Gestroi, se complaît : « (...) tu es sale comme la terre dont tu te nourris et la glaire de ta maman est restée collée dans tes cheveux comme de l'ordure (...) » (Savitzkaya, 1983: 79).

De son côté, le commentaire que donne Savitzkaya des tableaux de Bosch trahit une convoitise des pouvoirs procréateurs féminins et maternels : « Je serais volontiers une jeune fille (...). Je sentirais couler en moi des flux (...) et je soutiendrais mes seins avec mes bras croisés (...). J'aurais un ventre semblable à celui de ma mère (...) » (Savitzkaya, 1994b: 58).

En fait, l'attraction des fluides internes féminins ne constitue qu'un aspect du corps ductile et de la corporalité équivoque. Le corps se signale aussi par sa capacité à produire des excréments communs aux deux sexes, de telle sorte que les matières visqueuses, « urine, sang, sperme, excrément (ajoutons larme, salive, bave, morve, crachat) viennent rassurer (par une juste contrepartie) un sujet (masculin) en manque de son 'propre' » (Kristeva, 1980: 65).

Qui plus est, en tant qu'« être de chair », l'homme est malgré lui producteur de sécrétions diverses dont le rôle dépasse largement le bon fonctionnement des rouages du corps. En effet, ces fluides opèrent des échanges vitaux et permettent une évaluation vitaliste des ressources du dedans.

Ainsi, par exemple, dans *Mentir*, la mère, une fois transformée en panthère fantasmagorique, attire surtout l'attention du narrateur par ses excréments : « Et la façon d'uriner puissamment sur le plancher de la cage » (Savitzkaya, 1977: 59). Ce procédé anaphorique et fragmentaire autour de symbole du fauve est repris dans *La traversée de l'Afrique*. À nouveau, les sécrétions fascinent le groupe d'enfants dans leur périple africain imaginaire : « au commencement, ces maudits lions urinaient et s'épanchaient devant nous, et se maculaient (...). Au commencement, ils urinaient dans notre direction (...) lâchant leurs liquides dans le courant du fleuve (...) » (Savitzkaya, 1979: 74).

De son côté, *La disparition de maman* fait évoluer une petite sœur morveuse aux fluides abondants. Les sécrétions visqueuses s'avèrent un bien précieux sans cesse renouvelé. Elles concourent au partage, à la fusion et à l'échange, et suscitent une réhabilitation spontanée du bas : «De combien d'enfants as-tu bu les larmes ? De combien, l'urine ? De combien, le sang et le fiel, les liqueurs (...) ?» (Savitzkaya, 1982: 44).

*Les morts sentent bon* élève à un niveau paroxystique la jubilation scatologique devant les pouvoirs sécréteurs du corps. Les personnages se cherchent des prétextes pour manipuler leurs fluides : « (...) profitant des taches d'humidité pour peindre le foutre qui gicle et la semence qui s'est répandue (...) » (Savitzkaya, 1983: 78) alors que porcs et chiens «sales, grossiers, lubriques» cherchaient « (...) la crotte de renard, la cervelle de lapin, l'œil de carpe (...), la glu, la morve, le sperme, et l'huile fine et brillante (...) » (*idem*, 93).

Les sécrétions du corps activent un festin de vitalité suscitant une euphorie des sens, un optimisme quant aux capacités infinies de renouvellement de la matière. Elles surviennent comme une surprise, un cadeau du dedans en vue d'une libation, et n'appellent aucun jugement moral de la part des personnages. C'est ainsi que Casimir « (...) se frotte les bras et les jambes (...). Ses cheveux se hérissèrent, sa semence jaillit, sa salive coula. Il s'enferma dans le cabinet pour chier (...) » (*idem*, 136).

La chair apparaît ainsi perpétuellement lubrifiée et renouvelée. Elle est le théâtre d'incessants échanges vitaux : «Millet n'a plus de salive, son fils lui en donne» (*idem*, 127).

En outre, les excréments communes aux membres d'un clan ou d'un groupe renforcent la cohésion des liens de parenté. Elles en constituent l'essence même : «Voici celui à qui je suis lié par un fil de salive» (Savitzkaya, 1988: 17). Cette phratricie gluante et morveuse s'élargit d'ailleurs considérablement à la contemplation des toiles de Jérôme Bosch : « (...) et je lègue mes morves au purin dont jamais je ne pourrai me départir ni me dépêtrer» (Savitzkaya, 1994b: 14).

## **5. Le continuum animal**

Espace de toutes les modulations possibles, le corps du personnage est confronté, en plus de l'instance féminine et maternelle, au premier élément tabou constitutif de l'abject social : l'animal. À ce sujet, Julia Kristeva rappelle que « (...) par l'abjection, les sociétés primitives ont balisé une zone précise de leur culture pour la détacher du monde menaçant de l'animal ou de l'animalité » (Kristeva, 1980: 20).

Or, chez Savitzkaya, cette zone animale, représentant le «meurtre et (le) sexe» (*ibidem*) s’empare de l’humain et le contamine. L’humain ne se démarque pas du règne animal par une quelconque spécificité ou une quelconque plus-value culturelle.

Au contraire, dans ce continuum énigmatique, il y retourne sans cesse comme pour mieux se ressourcer et prendre pleine conscience de ses pouvoirs insoupçonnés et de ses origines immémoriales: «Je suis fait de boue et de bulles comme la mare où naissent les têtards, les libellules et les protozoaires (...)» (Savitzkaya, 1994b: 12). Et il est évident que la cohabitation en milieu rural (fermes, champs, prés, campagnes, basses-cours) ; cadre qui a fort marqué l’enfance wallonne de l’auteur et qu’il transpose dans ses récits (Savitzkaya, 1980: 426) « (...) induit un rapprochement sensible entre l’homme et les règnes animal et végétal» (Delmez, 1991: 30) et favorise les échanges et le dégagement d’une identité inclassable.

Le continuum entre les espèces repose sur une existence partagée et compatible. Dans une telle approche anthropologique, c’est forcément le genre humain qui se voit dépouillé de ses privilèges, et qui finit par être assimilé à l’animal si proche : «Le rat est mon camarade. Ses mouvements sont ceux de ma pensée, son zigzag est mon signe et sa queue nue, l’incongruité de mon état» (Savitzkaya, 1994b: 12).

Dans les deux premiers textes narratifs, la contiguïté animale est encore timide et se manifeste par des métamorphoses et des métaphores subtiles, mais toujours fantasmatiques. Dans *Mentir*, la mère obsédante se transformait çà et là en panthère à la faveur d’un délire discursif: «La façon dont la panthère tournait dans la cage, dans la chambre, dans cet espace limité» (Savitzkaya, 1977: 58)

Toutefois, le glissement devient de plus en plus subtil vers la fin de ce texte et dans *Un jeune homme trop gros* (1978), où le personnage principal, alias Elvis Presley, s’identifie souvent aux fourrures ou aux peaux qu’il porte et qui lui confèrent une allure animale.

Les textes suivants illustreront plus explicitement ce continuum. Dans *La traversée de l’Afrique*, les enfants cohabitent avec des fauves rendus très proches par l’onirisme : «Là, ainsi passait le jour parmi des lions qui couraient à travers champs, qui ne pleuraient jamais, qui urinaient et déféquaient loin de nous» (Savitzkaya, 1979: 60). *La disparition de maman* renforce ce sentiment de cohabitation avec le genre animal : « Mais toi ; jeune Raphaël, c’est dans la maison merveilleuse que tu apparaîtras, c’est dans la maison claire (...), où tu vivras en bon voisinage avec les pigeons et les hiboux (...), où tu partageras les baies avec les merles et étourneaux et les racines avec de nombreux rongeurs (...)» (Savitzkaya, 1982: 22).

Par ailleurs, *Les morts sentent bon* met l'accent sur la compatibilité génétique et éthologique entre Gestroi et les animaux qu'il croise sur son périple jusqu'à Liège. Gestroi s'accouple en effet avec des divers animaux (Savitzkaya, 1983: 43) ; tandis que *Sang de chien* élargit la portée de cette continuité en intégrant le règne végétal et les minéraux : «Tu ne caresses pas seulement les êtres humains, mais aussi les pierres, l'argile et la surface de l'eau. Tu ne mourras pas» (Savitzkaya, 1988: 65).

Le commentaire fictionnel que la peinture de Jérôme Bosch inspire à Savitzkaya confirme cette même intuition de contiguïté équivoque entre l'humain et l'animal, et résume la conception anthropologique sous-jacente à cette écriture, ainsi que l'idée que l'auteur se fait de notre condition et de notre statut sur terre: «Que nous sommes des quadrupèdes juchés sur l'un des versants de l'infini (...)» (Savitzkaya, 1994b: 6).

### Références bibliographiques

- ASSELLIN, Isabelle (2003). «Le roman fragmenté. L'exemple d'Eugène Savitzkaya», in Irène Langlet (dir.), *Le recueil littéraire. Pratiques et théories d'une forme*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, pp. 153-164.
- BACHELARD, Gaston (1948). *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti.
- BADINTER, Elisabeth (1992). *XY de l'identité masculine*. Paris: Odile Jacob.
- BERGOUNIOUX, Pierre (1995). *La cécité d'Homère*. Paris: Circé.
- CERTEAU, Michel de (1982). *La fable mystique. XVI<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: Gallimard.
- DELMEZ, Françoise (1991). «Un Autre (de même)», in *Écritures*, n° 1, pp. 22-43.
- DEMOULIN, Laurent & Christian (2006). «L'enfant dieu selon Savitzkaya», in *La clinique lacanienne*, n° 10, pp. 35-51.
- DEMOULIN, Laurent & Christian (2007). «La beauté cachée du lait. Enfance et boisson chez Eugène Savitzkaya», in *Interval(les)*, I, 2, pp. 66-78.
- GUIBERT, Hervé (1982). «Lettre à un frère d'écriture», in *Minuit*, n° 49, pp. 2-5.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil.
- LINDON, Mathieu (1982). «La perversité, si simple et si douce», in *Minuit*, n° 49, pp. 12-15.
- MILLOIS, Jean-Christophe (1995). «L'écriture en vie», in *Prétexte*, n° 8, pp. 36-41.
- PRIGENT, Christian (1991). *Ceux qui merdRent*. Paris: P.O.L.

- RICHARD, Jean-Pierre (1996). «Chaos et C<sup>ie</sup>», in *Terrains de lecture*. Paris: Gallimard, pp. 93-115.
- SAVITZKAYA, Eugène (1977). *Mentir*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1978). *Un jeune homme trop gros*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1979). *La traversée de l'Afrique*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1980). «Un jeune Belge» in *La Belgique malgré tout*, Université de Bruxelles, pp. 425-427.
- SAVITZKAYA, Eugène (1982). *La disparition de maman*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1982b). «Entretien avec Hervé Guibert», in *Minuit*, n° 49, pp. 5-12.
- SAVITZKAYA, Eugène (1983). *Les morts sentent bon*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1988). *Sang de chien*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1992). *Marin mon cœur*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1994a). *En vie*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1994b). *Jérôme Bosch*. Paris: Flohic.