

perversion et naïveté dans la prose d'Eugène SAVITZKAYA: APPROCHE DU *Fatum* Humain*

José Domingues de Almeida
Universidade do Porto

Résumé:

Toute la première phase de l'œuvre romanesque de l'écrivain de Minuit, Eugène Savitzkaya, donne à voir un monde cruel et pervers, mais omet expressément le biais ou le confort d'une réflexion à caractère théologique ou psychanalytique. Nous tâcherons de passer en revue, par l'illustration dans les textes, cet univers immémorial, amoral, lié quelque part à l'enfance ; régi par la naïve violence de "lois carnassières" renouant avec une tradition de "littérature du mal" bien ancrée dans la modernité littéraire française.

RESUMO:

Toda a primeira fase da obra romanesca do escritor de Minuit, Eugène Savitzkaya, dá-nos a descobrir um mundo cruel e perverso, mas omite expressamente a mediação ou o conforto de uma reflexão de carácter teológico ou psicanalítico. Tentaremos passar em revista, pela ilustração nos textos, esse universo imemorial, amoral, ligado, de certo modo, à infância, regido pela ingénua violência de "leis carnívoras", remetendo-nos para uma "tradição do mal" bem ancorada na tradição literária francesa.

MOTS-CLÉ:

Eugène Savitzkaya,
perversion, naïveté

>>

PALAVRAS-CHAVE:

Eugène Savitzkaya,
perversão, ingenuidade

Dans un récent dossier consacré aux déboires de la crise boursière et des marchés financiers internationaux, Michela Marzano lance le mot. Cette crise aurait quelque chose de "pervers". Et la philosophe de mieux cerner son propos et d'avancer une définition que nous reprendrions volontiers pour notre compte : "Le pervers, c'est celui qui peut dire une chose et son contraire" (Mahrane/Pierre-Brossolotte, 2008: 24).

Chez Savitzkaya, écrivain belge d'expression française des Éditions de Minuit, cette approche gagne une élaboration bien moins métaphorique. Dans sa première phase scripturale, il s'agit de mettre en scène une condition humaine marquée par un *fatum* immémorial intimement lié à la convivialité animale de la race humaine.

Deux caractéristiques de l'"anthropologie" savitzkayenne balisent, selon nous, une approche de la *perversion* perçue comme un ensemble d'agissements naïfs, inconscients et incontrôlables : la puissance barbare du corps plastique, réduit à sa chair, d'une part, et l'absurde précarité des relations humaines, d'autre part.

Les romans de Savitzkaya ne nous mettent pas en présence de *personnages* mais plutôt d'"êtres de chair" (Delmez, 1991: 27). En effet, la chair et ses avatars constituent une "donnée première de toute perception" (*ibidem*), une obsession et une "référence obligée du récit" (*ibidem*). Ni rationnel, ni vraiment irrationnel, le (anti-)héros savitzkayen est avant tout charnel et sensoriel.

À ce titre, il n'a pas quitté sa propension irrépressible et infantile à faire l'incessant apprentissage du monde et des matières par le biais de ses sens. Marin, fils du narrateur de *Marin mon cœur* (1992) 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" (*idem*: 26).

Aussi, l'humain se définit-il, pour Eugène Savitzkaya, en fonction de cette condition corporelle et fragile qu'il partage, d'ailleurs sans aucun avantage, avec tout le règne animal, végétal, et

avec les minéraux. En fait, la chair est en soi un terrible et puissant atout ; une mécanique jouissive et violente qu'aucune conscience ou qu'aucune culture ne peut maîtriser. En ce sens, comme le rappelle Françoise Delmez, le corps exclut toute sémantique théologique ou transcendantale. Par son primat, il annule toute tentative d'explication logique ou de justification morale des actes (Delmez, 1991: 27) ; d'où la dérive perverse que ne manqueront pas de suivre toutes les créatures du bestiaire savitzkayen.

Les morts sentent bon (1983) fait évoluer un personnage muet, Gestroi, en situation d'initiation, et fait de son corps l'objet d'épreuves qui nous apparaissent cruellement nécessaires. Très proche de l'animal, il n'a du monde qu'une approche sensorielle. Il est simultanément l'auteur et la victime de pratiques sexuelles et magiques ayant toutes en commun le recours à un corps façonnable. Malléables, les corps auront tendance à s'enchâsser perversement et à se décomposer, puis à se reconstituer :

>>

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 perception animiste renforce la malléabilité. Aussi le corps de Gestroi se démantèle-t-il et se réanime-t-il : "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).

La *ductilité* de la chair n'entraîne pas seulement la construction plastique et éphémère de créatures fantastiques. Elle véhicule aussi l'imagination fertile du narrateur, ses dérives oniriques et scripturales. En témoigne ce passage où Gestroi est soumis aux caprices d'un récit en expansion : "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 fait surgir 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 tout en se salissant 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 son œuvre qu'il contemple et commente dans un autre ouvrage (Savitzkaya, 1994).

La contemplation des tableaux de Jérôme Bosch illustre la conception obsessionnelle et fantasmatique que le narrateur se fait du corps, matière malléable vouée à toute une série de sévices pervers. Plusieurs passages permettront de souligner la cohérence thématique unissant ce "commentaire" et les textes romanesques.

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". Dès lors, l'univers de Bosch lui suggère le dégagement 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*: 10).

Cette conscience purement physique et plastique de soi favorise également le désir d'un repli jouissif sur son corps. Ici aussi, le corps est le résultat d'un assemblage aléatoire et incertain d'organes et de membres autonomes.

La valorisation du dedans entraîne un ensemble de rituels compulsifs et obsessionnels: "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).

Ce fantasme d'autopalpation, d'introspection viscérale était déjà à l'œuvre dans le roman *La disparition de maman* (1982) où une petite sœur au corps livré aux inscriptions et aux sévices, "ma malheureuse petite sœur toujours pourchassée, toujours pincée, giflée, égratignée, balayée, éclaboussée, toujours battue, toujours punie et dévorée et poussée dans le trou" (*idem*: 7), fait montre d'une voracité animale.

Après avoir "mangé l'aigle" (*idem*: 86), elle s'acharne avec la même perversité 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*). Même obsession chez l'ogre de Kracovie à l'égard des enfants: "il enfonce deux doigts dans les trous dilatés" (*idem*: 70).

Sang de chien (1988) accentue ce fantasme de découverte intérieure, d'autopalpation de sa propre chair, voire d'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 désir de pénétrer en soi et de se caresser du dedans renvoie inévitablement à une approche inédite du corps dont il s'agit de dresser un bilan approfondi, plus fiable que le suivi clinique de ses excroissances ou de ses sécrétions externes: "Je peux faire éclater ma vessie, boucher mon foie et déchirer mon gosier en sanglots et en cris" (Savitzkaya, 1994: 12).

Le corps en assemblage dessine chez ce Savitzkaya boschien une scène et un lieu unique et inclassable, et 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), car "être chassé de ce paradis [constitue] la condition du discours" (*idem*: 73).

Aussi, à l'instar de la peinture de Bosch, le texte suscite-t-il sans cesse la libidineuse mise en scène de "l'un dans l'autre" (*idem*: 85); c'est-à-dire de la capacité d'enchâssement et de collage des corps, et ce "tableau" extrait de *Les morts sentent bon* (1983) aurait très bien pu sortir du pinceau de 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 [*sic*] depuis belle lurette, se colora, bouffit, cria, ouvrant péniblement sa petite bouche de poisson qui avale l'eau à grosses bouffées" (*idem*: 102).

L'obsession fusionnelle constitue l'une des marques caractéristiques de la fiction savitzkayenne à laquelle Mathieu Lindon fait allusion (Lindon, 1982: 13). *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 de façon animiste étaient censés dormir "entassés, croisés, mêlés, ensanglantés" (*idem*: 61). Plus tard, ces deux guerriers dormiront "front contre front" (*idem*: 74).

L'imagination animiste de ce récit range ou dépose souvent les personnages-jouets de sorte que leurs extrémités se touchent, que leurs membres se croisent ou que leurs corps s'emboîtent et fusionnent dans une obscène naïveté: "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 également cette scénette d'une guerre ludique et inoffensive sévissant dans ce même récit et où trois enfants se cachent pour ne pas être repérés. Elle illustre les effets d'anacoluthie 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 poursuit et accentue ce fantasme de fusion et de connivence physiques et sensorielles. Il prône une gémellité poétique que Michel de Certeau, contemplant la peinture de Bosch, désigne par "union onirique" (Certeau, 1982: 98).

Gestroi, au début de son périple, 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 tard 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, la locomotive, probablement un jouet de Gestroi, éventre "un cèdre dans le tronc duquel dormaient enlacés les jeunes gens du village" (*idem*: 105). Une fois à Kasan, les personnages enfantins dormiront 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, le narrateur nous signale au passage de la locomotive "deux grands garçons [en train de] déféquer de concert assis sur le même seau dos à dos" (*idem*: 124), ou encore les scènes de mutilations et de réassemblage qui abondent dans ce récit: "Tête à moitié décollée, ne tenant qu'à un fil, un enfant rentrait à la maison en courant" (*idem*: 125); "Si l'oiseau est décapité, la seconde tête remplace la première" (*idem*: 34).

Enfin, tout comme dans la riche symbolique corporelle de Bosch (Certeau, 1982: 98), Eugène Savitzkaya réhabilite une sorte d'androgynat primitif, toujours nostalgique et latent par le biais d'une transivité exacerbée des formes à laquelle s'ajoute paradoxalement une faible définition sexuelle et sexuée des personnages, pour la plupart enfants. Les personnages savitzkayens vivent sans drame, et dans des contextes très variés, le glissement du masculin vers le féminin.

L'extrême malléabilité des corps que Savitzkaya contemple chez Bosch, et dont l'androgynat n'est qu'une facette, suscite également l'hermaphroditisme par le mélange des caractéristiques

génétiques du genre humain avec celles, bien plus puissantes et actives, des règnes animal et végétal, avec lesquels il vit en continuum.

Gaston Bachelard l'avait déjà remarqué: "l'inconscient, dans ses formes les plus primitives, est hermaphrodite" (Bachelard, 1948: 149): "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, 1994: 18).

186>187

Le traitement du personnage de la mère dans *Mentir* (1977) ressortit à ce souci identitaire. Par un travail fantasmatique, la mère se transforme de façon imprévisible et surprenante 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" (*idem*: 74. C'est nous qui soulignons).

Toutefois, le fantasme profite au maximum d'une intense malléabilité des corps et de leur indétermination primaire. Il opère un glissement vers une version expressément masculine du fauve maternel: "Et la façon d'uriner, puissamment contre le plancher de la cage. Et l'érection" (*idem*: 59. C'est nous qui soulignons). Ce détail dessine un symptôme d'incapacité à se dessaisir d'une "mère archaïque" (Kristeva, 1980: 119), fauve ambivalent et bisexué.

Dans *La traversée de l'Afrique* (1979), alors que le lecteur a perdu de vue tout personnage féminin et qu'il n'est question que de Basile, Fabrice, Jean ou de Firmin, garçons d'un hangar où se prépare un périple, surgit subrepticement un *elle* qui finira par s'installer jusqu'à la fin de la scénette: "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" (*idem*: 61. C'est nous qui soulignons).

Le narrateur de *La disparition de maman* fait appel au

même procédé subtil, aux mêmes bravades d'un langage de connivence pour dérouter toute fixité du genre et toute installation passive dans le 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" (Savitzkaya, 1982: 82. C'est nous qui soulignons). Un même phénomène se produit plus loin: "j'habitais à Liège, j'étais heureuse, j'étais triste" (*idem*: 113).

En fait, pour reprendre A. M. Schoenaerts, Savitzkaya ne s'était jamais auparavant aussi profondément confronté à l'"angoisse-attraction de la femme-eau, de la femme-sorcière, de la féminitude tumultueuse" (s/d) que dans *La disparition de maman* où ces figures jouent un rôle crucial: "Au vu de ma famille, je me déguisais souvent en jeune fille qui passe avec une ombrelle à la main" (Savitzkaya, 1982: 59).

Ici, l'absence d'une identité propre et stable relève d'un rejet jouissif et chaotique des lois sociales jugées oppressives. Comme le souligne Julia Kristeva, elle suppose 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).

Par ailleurs, aussi bien l'approche du domaine maternel que l'ensemble des actions insignifiantes et sans conséquence sont placés sous le signe d'une bravade primordiale et sociale; d'une transgression ou perversion entraînant à chaque fois un châtiment: "Malgré l'interdiction" (Savitzkaya, 1982: 126). Au lieu de fuir culturellement 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*, dont l'identité s'affiche provisoirement puisque c'est bien de lui qu'il s'agit, "Moi Moi Moi" (Savitzkaya, 1982: 142), entend se l'approprier.

Dans toutes les sociétés, l'attraction du puissant et incontrôlable univers féminin place culturellement le sujet devant le dilemme de la notion très machiste de l'*abject*, notamment dans

>>

sa version la plus personnelle et "archéologique". Il s'agit de se démarquer, de se séparer de la mère archaïque et de la femme démoniaque (Kristeva, 1980: 20) dont les sécrétions internes (lait, sang menstruel, liquide amniotique) représentent un réel danger 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).

Or, dans le désordre qui les régit, les personnages défient à plusieurs reprises les préceptes indispensables au maintien d'une domination sociale masculine, toujours menacée par l'impressionnante aptitude féminine à procréer, à nourrir et à sécréter. Les hommes seront tenus, dans toutes les cultures et au terme d'une pénible initiation, d'éviter la confusion incestueuse avec la mère et ses dérivés métonymiques: le lait, les règles, etc. Les anti-héros, eux, évoluent naïvement en dehors de cette logique taboue.

Gestroi, dont le périple est initiatique, pratique des actes pervers de souillure: "Il téta la mère et fut rassasié" (Savitzkaya, 1983: 43).

De son côté, le commentaire que donne Savitzkaya des tableaux de Bosch accentue çà et là la 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, 1994: 58).

En fait, l'attraction des fluides internes féminins ne constitue qu'un aspect du corps ductile. Le corps s'impose aussi par sa capacité de produire des excréments communes aux deux sexes, de telle sorte que les matières visqueuses "urine, sang, sperme, excrément viennent rassurer un sujet en manque de son 'propre'" (Kristeva, 1980: 65).

La mise en texte de ces excréments, surtout dans *Les morts sentent bon*, souligne bien évidemment le refus d'"une vie

aseptisée" (Savitzkaya, 1992: 21). "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 entraînent et concrétisent des échanges ambigus et vitaux, et permettent une réelle évaluation optimiste des ressources du dedans, et activent leurs usages pervers.

La traversée de l'Afrique, expédition immobile vers l'Afrique et les lions oniriques, réélabore anaphoriquement le symbole du fauve. Toutefois, ce sont toujours leurs sécrétions qui attirent l'attention et qui fascinent le groupe d'enfants: "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).

>>

Les morts sentent bon poursuit la jubilation scatologique devant les pouvoirs sécréteurs du corps. Tous les personnages cherchent des prétextes insignifiants ou inoffensifs 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). Même exaltation chez ce frère marin si "autobiographique", sur lequel le narrateur "pisse et [...] crache, Qu'il se réjouisse!" (*idem*: 133).

Les sécrétions du corps suractivent un festin pervers de vitalité suscitant une euphorie des sens, un optimisme quant aux capacités d'infini renouvellement de la matière. Elles surviennent telle une merveilleuse surprise, un cadeau du dedans en vue d'une libation païenne déconcertante, 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 dans ses énergies insondables. Elle émet, transforme et reçoit constamment des fluides. Elle est le théâtre d'incessants échanges biologiques vitaux: "Transis étaient ceux que le loup avait vus; ils buvaient du sang pour reprendre des forces" (*idem*: 108);

"Millet n'a plus de salive, son fils lui en donne" (*idem*: 127).

En outre, les excréments communs aux membres d'un groupe renforcent la cohésion des liens de parenté et des relations claniques. Qui plus est, elles en constituent l'essence même: "Voici celui à qui je suis lié par un fil de salive" (Savitzkaya, 1988: 17); "Je serai formé de craie, de craie mouillée de crachat. Et quand je pue, je sens comme toi" (*idem*: 82).

Cette parenté 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, 1994: 14). Elle fonctionne en tant qu'extension métonymique.

De son côté, la miction masculine fait l'objet d'un magnétisme poétique particulier. Debout, les pieds bien ancrés sur le sol, dont ils sont le prolongement direct, la tête tournée vers les hauteurs riches en images, arrosant et provoquant de sa précieuse urine, comme une offrande secrète, une terre matricielle et fertile, l'homme accède à un soulagement qui n'est pas seulement physique. Il prend une conscience jouissive et perverse de ses pouvoirs, de sa condition et de son assise dans le monde.

La jubilation scatologique immanente revient dans *En vie* (Savitzkaya, 1994a), mais elle emprunte un lexique religieux et une magnétisation du banal dont l'effet ironique et ludique élèvent la miction et la défécation à un statut poétique: "Parfois, avec l'âge, cette crainte de disparaître corps et biens dans l'abîme nous fait préférer nous accroupir en plein air [...] et nous relâcher dans la position la plus orthodoxe, posant notre offrande à même l'écorce terrestre" (*idem*: 91). Elle participe toutefois du *continuum* liant jouissance et intimité de l'individu à la terre matricielle.

La zone animale dont parle Julia Kristeva (1980: 20), représentant le "meurtre et [le] sexe" (*ibidem*), envahit l'humain et le contamine. L'humain ne se démarque pas du règne animal par une quelconque spécificité ou un quelconque appendice culturel.

Au contraire, dans ce *continuum* il y retourne sans cesse comme pour mieux se ressourcer et prendre pleine conscience de ses pouvoirs insoupçonnés et de ses origines immémoriales encore si proche: "Je suis fait de boue et de bulles comme la mare où naissent les têtards, les libellules et les protozoaires" (Savitzkaya, 1994: 12). Et il est évident que la cohabitation en milieu rural (fermes, champs, prés, campagnes, basses-cours), à la longue "induit un rapprochement sensible entre l'homme et les règnes animal et végétal" (Delmez, 1991: 30), et favorise les échanges.

Dans les deux premiers textes narratifs, la contiguïté animale est encore timide et se manifeste essentiellement par des métamorphoses et des métaphores subtiles, mais toujours fantasmatiques. Dans *Mentir*, la mère obsédante se transforme 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).

Or, le lainage s'apparente à une "fourrure" qui n'est autre que celle de la panthère dans sa cage: "Comme les froissements de sa fourrure étaient à peine perceptibles lorsqu'elle se dirigeait vers son écuelle, vers la sortie, vers l'extérieur. Son pull de laine mauve la protégeait" (*idem*: 102).

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" avec une brebis qui lui donne un fils: "Ils eurent ensemble un petit, un agneau comme les autres" (Savitzkaya, 1983: 43).

Le commentaire fictionnel que la peinture de Jérôme Bosch inspire à Savitzkaya confirme à plus d'un titre une intuition de contiguïté entre l'humain et l'animal, dont les tableaux boschiens sont la flagrante illustration: "Que nous sommes des quadrupèdes juchés sur l'un des versants de l'infini" (Savitzkaya, 1994: 6); "J'ai la persévérance de la tortue, la ténacité de l'ours, la prudence de la crevette et la gaieté du dauphin" (*idem*: 10).

Bizarrement, c'est dans l'"humaine condition", ensemble forgé de rituels dérisoires et absurdes et de mouvements

>>

désordonnés, que l'homme rejoint le plus l'animal par la perversion naïvement affichée, par cette absence de tout jugement moral. Une approche entomologique régit ce lot clanique commun: "Ici, ce n'est plus la même chose et mon odorat s'est perfectionné [...]. Je peux cracher, râler, gémir, injurier, détruire verbalement et effectivement, il n'en résultera pour moi et pour mes semblables que des conséquences minimales et dérisoires" (*idem*: 18). <<

192>193

NOTA

* Este ensaio foi elaborado no âmbito do Projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

BIBLIOGRAPHIE ∨

Bachelard, Gaston (1948), *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti.

Certeau, Michel de (1982), *La fable mystique. XVIe – XVIIe siècle*, Paris, Gallimard.

Delmez, Françoise (1991), "Un Autre (*de même*)", *Écritures*, n° 1: 22-43.

Kristeva, Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.

Lindon, Mathieu (1982), "La perversité, si simple et si douce", *Minuit*, n° 49.

>>

Mahrane, Saïd / Pierre-Brossolette, Sylvie (2008), "Jours de crise pour le président", *Le Point*, 16 octobre.

Millois, Jean-Christophe (1995), "L'écriture en vie", *Prétexte*, n° 8.

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

-- (1979), *La traversée de l'Afrique*, Paris, Minuit.

-- (1982), *La disparition de maman*, Paris, Minuit.

-- (1983), *Les morts sentent bon*, Paris, Minuit.

-- (1988), *Sang de chien*, Paris, Minuit.

-- (1992), *Marin, mon cœur*, Paris, Minuit.

-- (1994), *Jérôme Bosch*, Paris, Flohic.

-- (1994a), *En vie*, Paris, Minuit.

Schoenaerts, A.M. (s/d), "Eugène savitzkaya, jeune auteur liégeois", in *La Wallonie*, Liège.