

CADERNOS DE LITERATURA COMPARADA 20

612009

ARTES DA PERVERSÃO



**TÍTULO**

Cadernos de Literatura Comparada - 20  
Artes da Perversão  
Junho 2009

**PUBLICAÇÃO**

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa  
da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

**CONSELHO EDITORIAL**

Anna Klobucka  
Biagio D'Angelo  
Catherine Dumas  
Helena Carvalho Buescu  
Manfred Schmeling  
Maria Irene Ramalho  
Paulo de Medeiros

**ORGANIZADORES DO PRESENTE NÚMERO**

Joana Matos Frias  
Pedro Eiras

**ASSISTENTE EDITORIAL**

Lurdes Gonçalves

**DESIGN GRÁFICO**

Nunes e Pá Lda.  
administracao@ateliernunesepa.pt

**FOTOGRAFIA DA CAPA**

Nunes e Pá Lda.

**EDITOR**

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa

**DISTRIBUIÇÃO**

Edições Afrontamento, Lda.  
Rua Costa Cabral, 859 - 4200-225 Porto  
www.edicoesafrontamento.pt  
geral@edicoesafrontamento.pt

DEPÓSITO LEGAL n.º 205806/04

ISSN: 1645-1112

**IMPRESSÃO**

Rainho & Neves Lda. / Santa Maria da Feira  
geral@rainhoeneves.pt

Com exceção dos cartazes dos filmes de Saguenail, gentilmente cedidos pelo próprio, a reprodução de imagens é da inteira responsabilidade dos autores dos artigos.

# 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.

180>181

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 transcendante. 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 perversément 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 pénétrés 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 dégagelement 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).

184>185

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

















