

8 , 2008

AFFRONTARE LA CRISI : OUTILS ET STRATEGIES - Parcours dans la littérature française contemporaine et ailleurs

Johan FAERBER

La Ligne d'ombre. Ou vers une tentative de périodisation de la littérature spectrale (1977-1998)

Per citare l'articolo:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/145>

Rivista Publifarum

publifarum.farum.it

Documento accessibile online:

<https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/145/280>

Documento generato automaticamente 01-09-2020

La Ligne d'ombre. Ou vers une tentative de périodisation de la littérature spectrale (1977-1998)

Johan FAERBER

L'exemple de *Mentir* d'Eugène Savitzkaya

« C'est pour l'écrivain une surprise toujours renouvelée que son livre continue à vivre de sa propre vie dès qu'il s'est détaché de lui ; il a l'impression qu'aurait un insecte dont une partie se serait séparée pour aller désormais son chemin à elle. »
Nietzsche

Eugène Savitzkaya, ce serait sans doute l'histoire d'un nom qu'on aurait trop vite oublié, l'histoire d'un nom qui n'aurait pas encore de place dans l'histoire de la littérature contemporaine, qui, pourtant, permettrait d'en éclairer sans doute une part, serait une lumière possible dans ce qui demeure à présent dans la littérature, ce qu'il en reste au seuil de toutes ses crises. De fait, Eugène Savitzkaya, ce serait à n'y pas manquer une histoire qui resterait à écrire de la littérature contemporaine, un chapitre laissé encore en blanc qu'il conviendrait de commencer à rédiger. Parce que, peut-être, Eugène Savitzkaya ne cesse de poser question, d'ouvrir à un moment de l'écriture qui ne répond plus de lui-même, qui contrevient à la définition de l'écriture, qui contredit l'écriture depuis elle-même, en dépose le secret pour l'abandonner aussitôt et laisse chacun au bord de l'aporie, de la posture impossible, de la question sans cesse ouverte. Parce que, pour Eugène Savitzkaya, écrire, c'est plus encore qu'aujourd'hui, un verbe qui ne peut exister qu'après les mots, un mot dont l'impossibilité est à elle seule son sens, un mot qui

ne sait exister qu'après toutes les disparitions survenues, un mot qui veut dire combien le monde est, depuis peu, devenu l'ombre de lui-même et l'éclat retentissant et terrible de son propre désastre devenu notre absolue condition.

Avec Eugène Savitzkaya ¹, depuis la parution de son premier roman en 1977 aux Editions de Minuit, avec *Mentir*, écrire, ce serait savoir porter en soi, dans son souffle même, derrière chacun de ses mots, le vertige presque insensé d'être le dernier homme, l'homme improbable du réveil, l'homme qui s'éveille, hagard, au cœur d'une fable dont il est l'involontaire héros, une fable où son rôle sera de ne plus trouver le sommeil, de garder les yeux ouverts dans l'obscurité de toute sépulture, d'être l'homme qui surgit après l'accomplissement ultime, celui de la Littérature elle-même, pourvue à son corps défendant d'une étonnante majuscule, de l'incarnation de l'écriture, de la puissance d'un verbe porté à s'accomplir et qui, à la vérité, serait parvenu à s'accomplir. Car, de manière inouïe, ce dernier homme de Savitzkaya, celui qui parle dans *Mentir*, le fils à perpétuité, cet homme est l'homme qui peut-être malgré lui a vu l'irréparable se produire, celui qui a cru voir sa mère, cet irréparable qui veut que le dernier écrivain qu'imaginait Blanchot, celui qui guidait *Le Livre à venir* soit déjà mort depuis un temps infini, qu'il appartienne à un passé démesurément reculé, soit enseveli et le Livre à Venir soit derrière lui, que toute utopie de l'écriture se soit effondrée devant ce terrible constat que l'on ose à peine formuler et que cet homme qui survit au désastre perçoit depuis sa terrible solitude de rescapé, fragile, mutilé et atrophié et qu'il n'aura pas non plus le courage de dire : *la Littérature serait morte*. Pour Savitzkaya, pour son premier narrateur et ceux qui prendront sa suite, c'est la littérature qui paraît lui être refusée, se donnerait dans un geste de confiscation qui la ferait se tenir comme l'impossibilité même, la disparition absolue, l'horizon dérobé par excellence.

Parce qu'à la vérité, il semble que l'on ne commence pas à écrire en 1977 sans prendre acte, plus ou moins sciemment, d'une situation, celle qui veut que, quand le milieu des années 1970 s'ouvre notamment à Savitzkaya en particulier, ce jeune homme belge, alors poète, ne trouve qu'un paysage littéraire de ruines, plongé dans une nuit qui semblera n'avoir plus de fin, et dévasté par le « Nouveau Roman », ses avatars, ses auteurs, leur puissance et dont il retiendra, comme il le dira plus tard, l'éminente figure de Robert Pinget, à savoir l'auteur de *Passacaille* obsédé

par la ruine, la faillite et le naufrage. Et, effectivement, Savitzkaya ne pourra trouver à ses pieds qu'une littérature morte d'elle-même, une Mongolie, plaine sale du titre d'un de ses recueils de poèmes, morte ainsi parce que portée à son paroxysme d'écrire, celle qui se sera engagée dans le labyrinthe robbe-grilletien au point de s'y perdre et de ne laisser qu'à ses impossibles successeurs la topologie désertée d'une cité fantôme. Une littérature qui a tant et si bien franchi ses propres limites qu'elle annulé toute possible poursuite d'elle-même et celle qui se sera également acharnée à épuiser l'épuisement avec Duras et Beckett, à rendre puissante avec Pinget l'idiotie d'un Mahu condamné à vivre dans l'envers du monde quotidien, eux tous qui ont enduré et aperçu cette notion si diffuse, si confuse, si profuse de *Fin* et ont porté chacun au terme de celle-ci, ont jeté les autres dans une crise dont personne ne saurait sortir indemne.

En ce sens, lorsque Savitzkaya prend conscience que la fatigue blanchotienne est elle-même parvenue au-delà de sa propre fatigue, il semble que Savitzkaya, au milieu de ces années, prenne la mesure de ce que, celui qui écrit doit renoncer à l'idée de se trouver face à une *page blanche*, virginale, immaculée, ouverture irraisonnée de tous les possibles mais, au contraire, sera celui qui se devra d'endurer l'horreur d'une *page noire*², désespérément noircie par ceux qui l'ont précédé, asphyxié, par ceux qui ont déjà non seulement écrit mais encore réécrit, dit mais encore redit, ne laissant même plus les marges libres, disponibles, offertes aux mots qui n'auraient pas su venir, ne laissant que la page noire comme métaphore absolue de la crise de la littérature. Dès lors, Savitzkaya semble découvrir sans doute que sa place lui est interdite, que la phrase ne sait que se dérober là où il voudrait l'écrire, que tout terme a en quelque sorte atteint son propre terme, vit dans la lucidité que *la Littérature est « morte »*, qu'elle a cédé à ses propres sirènes mais que cette mort ne doit s'entendre que comme une mort entourée de guillemets, parce que toute mort ne saurait plus être qu'une parenthèse, que toute mort est à relativiser, qu'elle n'est plus qu'une mort fantomatique, ce spectre dont Roland Barthes dit à la même période, pendant la *Préparation au roman*,

qu'elle est la condition et la paradoxale dynamique de la littérature, que la crise est en somme l'essence de la littérature, que la littérature est crise. Une mort donc entre guillemets comme si cette « mort » s'offrait comme une citation, celle, à la

vérité, de la « mort de Dieu » chez Nietzsche, à savoir une mort qui ne fait pas véritablement mourir mais qui offre une chance paradoxale, celle qui œuvre à une prise de conscience fondatrice selon laquelle la mort est la condition des vivants, n'est pas un terme mais la chance des vivants, qui leur fait connaître la vie comme puissance de vie, la prise de conscience selon laquelle la mort ne trouve plus le décès pour synonyme mais qu'elle devient une *maladie* qui étreint chaque existence, accompagne chacun dès la naissance, libère l'esprit, œuvre à la généralisation du soupçon et sais, plus que jamais, qu'elle est l'origine de tout, que le monde doit recommencer non depuis la naissance mais, paradoxalement depuis elle, parce qu'après le désastre de la Littérature par elle-même, il faut bien continuer, le désir d'écrire même s'il est contrarié, demeure, doit trouver sa voix, doit avant tout, à chaque fois, résoudre cette question aux allures d'aporie : *comment commencer quand tout est fini ?* Cette question, première et dernière, est celle de la ligne d'ombre, cette ligne qui, comme le dit Conrad, s'offre à chaque génération à ceux qui, plus courageux, sortent du rang, et entrent dans l'inexorable négativité de l'écriture. Parce qu'après l'écriture, il y a toujours l'écriture, le désir d'écrire au-delà de l'écriture, parce qu'écrire veut devenir le pléonasme d'écrire ³.

Et, en effet, que faire sinon muer chaque geste en geste de retour, comprendre, en définitive, que si, au cœur des années 1970, la Fin est apparue, l'impossibilité d'écrire a surgi, s'est imposée à chacun avec la force de ce qui annule toute force, il appartiendra donc à quelqu'un comme Savitzkaya d'écrire après la Fin. D'écrire en somme depuis le corps en décomposition de son propre art, de tracer dans sa parole chargée de décombres et de poussières les lignes qui survivront, d'établir une diction qui saura osciller entre la logique testamentaire, le culte et la culture des morts et l'oraison funèbre, faisant entrer la littérature après elle-même dans *une fable funéraire* qui saura la guider jusqu'à nous. Partant, parce que, si à l'imitation d'Aby Warburg, l'art s'affirme toujours comme une histoire de fantômes pour grandes personnes et la tentative post-mortem de rendre aux survivants le timbre des voix qui se sont éteintes, alors aucune époque ne mérite plus cette fin des années 70 l'expression de *littérature spectrale* [note num=4/], c'est-à-dire une littérature dont le fantôme serait la hantise première et ultime, qui, traversée d'ombres errantes, de cadavres secs mais remuants, de squelettes branlants mais encore debout et vaillants depuis leur effondrement, entend doublement le spectre

à la fois comme sa *matière*, sa profondeur immatérielle, sa puissance de mort-vivant et comme sa *manière*, comme si, coupable de sa propre fin, la littérature comme sujet était elle-même le fantôme à la poursuite duquel chaque auteur se serait lancé. Double mouvement qu'il s'agit de cartographier depuis ce liminaire postulat d'une littérature qui s'engage à survivre à sa propre disparition, à savoir l'écriture dans sa traversée fantomale d'elle-même comme une seconde chance donnée à ce qui demeure. L'écriture comme chance du vivant depuis la mort de tout et de tous.

On ne saurait le dire autrement et avancer alors ceci en hypothèse de lecture et de périodisation, hypothèse toujours risquée s'il en est : par Savitzkaya, la radicalité douce et feutrée de son entrée en roman, par la parution de *Mentir*, 1977 semble peut-être l'acte de naissance, si l'on ose dire, de cette littérature spectrale, celle qui prend le visage d'un infini *post-scriptum*, celle qui installe en 1977 peut-être par *Mentir* un roman qui reviendrait du « Nouveau Roman », qui trouverait le courage initial de recommencer le monde, modestement, à partir de lui, d'écrire dans cette mort et d'admettre que désormais tous les hommes seraient morts et qu'écrire consisterait à les faire revenir, à les métamorphoser en revenants, à les redonner au monde en fantômes comme si ce geste de revenance consistait en un surnaturel qui ne serait pas la moindre de ses vertus. 1977 ainsi parce que la parution de *Mentir* de Savitzkaya, de manière non fortuite, paraît donc chez l'éditeur remarquable du « Nouveau Roman », pour en constituer comme la sortie, comme l'un des premiers récits d'après le « Nouveau Roman ». *Mentir* se présenterait dès lors, sans même à l'évidence le savoir, comme le premier récit qui survit à la prose néo-romanesque, qui ferait de la revenance sa condition, qui accueillerait les spectres, qui aurait compris que si la littérature s'était mis en tête de survivre, elle se devait de faire de la survivance et du spectral sa matière même dans un vertige miroitant qui dit à la fois sa maïeutique et sa poétique. Un récit liminaire qui surgit entre la fin et la mort même.

De fait, possible paradigme de cette littérature spectrale, source d'inspiration avérée pour nombre d'écrivains qui le suivront tels Marie Redonnet, Nathalie Quintane ou Tanguy Viel encore, Eugène Savitzkaya propose avec *Mentir* un *roman post-mortem* qui sort d'une simple appréhension post-moderne en s'installant, non dans la réappropriation, le collage ou la ratiocination savante et

consciente mais, au contraire, dans le *deuil*, le travail du deuil comme origine de la fiction elle-même. *Mentir* présente, en effet, l'histoire d'un fils qui a perdu sa mère, qui, du titre d'un autre roman de Savitzkaya, vit après la disparition de maman, qui n'ose pas dire, à aucun moment, qu'hier maman est morte et qui fait revenir la mère, *fait de la mère un corps étranger, le corps de l'étrangeté*, œuvre dans ces premières pages à une incarnation déjouée, un trompe-l'œil, un mensonge révélé quelques pages plus loin selon lequel la mère vit encore, parle et s'adresse à son fils. Elle qui dit, parle, se lamente dès les premières lignes de ces fleurs qui, à la vérité, recouvrent sa tombe : « 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 [...] »⁵. Mais pour la littérature spectrale dès lors qui s'ouvre toutes les mères paraissent être mortes, les parents ne pèsent plus que de leurs souvenirs, hantent les enfants jusqu'à la paralysie, sont les ascendants intimidants dont le repos ne viendra pas. Tous les narrateurs de la littérature spectrale sont les *orphelins* ultimes, qui sans plus de parents n'auront pas d'enfants, qui sont tous les orphelins de Savitzkaya en quelque sorte faudrait-il exagérer parce que *Mentir* œuvre, de manière manifeste, à cette littérature spectrale en consacrant non seulement *le retour du récit* mais aussi son probable corollaire, à savoir *le récit du retour*, un récit qui s'organise autour de la revenance par laquelle les morts reviennent, sont bel et bien des morts-vivants, offrent *une disponibilité narrative retournée*.

En effet, ce que paraît proposer Savitzkaya, singularité effective au regard de l'univers néo-romanesque, c'est de réévaluer en quelque sorte le personnage depuis son incarnation car Savitzkaya paraît le reprendre dans l'état dans lequel notamment Robbe-Grillet l'a laissé, à savoir comme un fantôme de lui-même, une ombre, ni vivant, ni mort, présent sans être absent, absent tout en étant quand même présent, s'incarnant sans s'incarner, existant tout en n'étant pas, faisant insister chaque spectre depuis son propre vide. Des personnages qui, comme cette mère fantomatique, existent et n'existent pas dans le même temps, elle dont le fils dit qu'elle est à peine matérielle et pas tout à fait disparue, et cependant intangible : « Passant et repassant devant la fenêtre, mais à peine visible. Le bleu de la robe et rien d'autre, rien de bien solide. Passant et repassant, le bleu se découpant sur

la toile noire de la pièce obscure malgré la grande lumière du jour. A peine une clarté quand la poussière, tout un gris sans taches, se levait devant nous, disait-elle. » (M, 20) Ce qu'ouvre en l'occurrence sans doute Savitzkaya correspond bel et bien à cette logique spectrale du récit du retour où, si l'on peut dire, on ne revient pas sur le personnage et où le personnage ne revient pas mais où le personnage est un acteur revenant sorti de sa tombe dont la voix n'est pas une voix, à peine un murmure, à peine un mot qu'on ne comprend pas : « 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 et les tuiles, ainsi qu'à l'intérieur de la maison. Aucune maison n'était plus silencieuse. » (M, 29-30) *Mentir* donne alors une nouvelle chance à un personnage qui survit comme il le peut et sait trouver pour tous les récits qui, grâce à lui, pourront revenir le décor idéal pour cette narration d'outre-tombe, c'est-à-dire une maison vide, peuplée de souvenirs, *une maison hantée* traversée de corps qui n'en sont pas, une maison à l'image plus tard de celle d'*En vie* traversée d'errants qui ont perdu leur labyrinthe et sont relégués dans les limbes qu'on visite par eux, par leur parcours, une maison rescapée du désastre, pingétienne dans sa misère, maison à la « petite cour sombre toujours sous la pluie, aux charpies des greniers, des fumiers, des boubiers, des marécages, des mares, des ruines, des dépotoirs, des vidoirs » (M, 10). Une maison en ruines et donc hantée mais qui ne doit rien au fantastique, abandonne toute puissance surnaturelle, pour trouver au spectral son registre, le *pathétique*, la puissance furieuse d'un *pathos* qui voudrait remettre le monde en mouvement mais en vain, pour trouver au spectral comme chez Hamlet son autre registre, le *tragique*, la puissance effrayée d'un tragique qui voudrait dire combien nous sommes seuls à présent et attendons que les êtres chers reviennent. Partant, vanité criante, qui ne hurle que le vide devenu matérialité malgré lui, *Mentir* ouvre au récit du retour spectral trois autres caractéristiques majeures à partir desquelles existeront et parviendront à survivre à sa suite Pierre Michon et Pierre Bergounioux, trois caractéristiques déterminantes qui radiographieront provisoirement ce spectre, chercheront à en couvrir la sépulcrale dimension :

1. Tout d'abord,

le premier trait majeur consiste à organiser la narration par la puissance d'un *memento mori*,

une mémoire des morts qui doit s'entendre dans la pleine puissance de deuil qu'elle suppose, à savoir proposer un récit qui ne s'organise non pas dans l'histoire, l'épisode et l'événement mais recule l'événement hors du livre, en donne pour le livre le fantôme et lui substitue la *mémoire comme foyer d'incertitudes*. Car le récit du retour ne raconte pas une *histoire* mais une *mémoire*, intrigue plus qu'il n'offre une intrigue, donne des morts la mémoire, fait du récit un don du *peut-être*, sait que la narration doit s'entendre comme un *salut*, une puissance salutaire, ce qui permettra de sauver ce qui peut l'être pour assigner au récit une fonction qu'il découvre, celle du passeur, où il faut passer, transmettre encore et encore la puissance des morts, parler depuis la ligne d'ombre. Le narrateur de *Mentir* ne dit jamais autre chose, lui qui veut à tout prix sauver quelque chose, quelque chose qui a été perdu, qui veut compenser la disparition de sa mère et de sa photo, ce cliché perdu « Parmi d'autres papiers, parmi d'autres photographies de chiens, d'enfants, de paysage, d'un jardin un peu trop vaste à traverser, parmi d'autres charpies, parmi d'autres débris. » (M, 45) Écrire serait l'entreprise impossible de ce qui voudrait rédimer mais la modalité de la mémoire n'est pas celle de l'histoire, la modalité est bien celle du doute, de la question, de l'hypothèse sans cesse relancée. Est-ce que le narrateur a véritablement vu sa mère, ne cesse-t-il de se demander, « 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 ? » (M, 23) La mémoire du récit spectral est une incessante question qui ne trouve jamais d'apaisement.

2. Ensuite,

ce *memento mori*, qui donne sa seconde chance aux ruines, n'ouvre alors qu'à un peuple de fantômes innombrables qui n'intéressent pas uniquement la spectralité des personnages qui n'en sont plus, et déjouent tout refuge dialectique, mais intéresse également le référent, la matière qui se donne à lire dans ces pages, la matière qui s'engage elle aussi dans le souvenir du désastre, porte en elle la pulvérisation du temps, la fatigue du revenir. *Mentir* est un livre qui n'exhibe aucune affirmation atomique, qui n'est peuplé que d'atomes exténués, ne livrent que la poussière qui, comme le fantôme, n'est ni plus ni moins que l'ombre de tout référent, son revenir ultime. En ce sens, chaque paysage, chaque lieu, chaque

pièce est emporté par la poussière et l'effritement inexorable, là « où tout est poussière à commencer par elle-même sur le tas » (M, 55) ou encore ce monde de poussière, « comme si la poussière que l'on peut trouver partout dans la maison s'accumulait même à l'extérieur, même sur les feuilles et les fruits. » (M, 18), ce monde où quand la mère morte passe, « Sa jupe était blanchie par un peu de cendre ou un peu de chaux arrachée aux cloisons, à tous les murs, par un peu de poussière qui, à certaines heures, tombe sans bruit, ou bien par le morceau de craie de couturière abandonné sur une chaise, dans le divan ou sur une marche de l'escalier sur laquelle elle venait de s'asseoir. » (M, 25-26) En ce sens, dans *Mentir*, la matière au bord de l'évanouissement mais présente pourtant doit se lire comme *une matière de la distance et de l'absence, une poésie de la distance, une poésie cinéraire* dont chaque phrase serait l'urne maladroitement mais unique qui en recueillerait toute la fragilité comme la mère : « Elle pouvait apercevoir les objets divers éparpillés sur cette étendue de vert plutôt gris. Elle ne pouvait regarder que dans cette direction (plan coupé avant d'atteindre la ligne de l'horizon, charpies mises en tas ou jetées au hasard, morceaux divers, couleurs variées, fragments d'appareil sans plus aucune utilité, cordes, bouteilles noires). » (M, 35) La poussière de *Mentir* se donne comme celle des tombes et des morts que l'on fait se soulever de cette terre dont la pulvérisation est tout ce qui reste, dont la trace est le référent absolu.

3. Enfin,

Mentir est un récit décisif, la promesse et la possibilité de ce qui suivra parce que *Mentir* offre d'emblée la condition rhétorique de la littérature spectrale qui viendra portée par lui à sa suite. Effectivement, la condition rhétorique de la littérature spectrale est l'éternelle, l'indéfectible et l'infinie *prosopopée*, ce qui porte la bouche d'ombre, ne se contente pas de faire revenir les morts mais veut les faire parler, fait parler les disparus, habite les vivants de la parole des défunts qui reviennent à la vie. De fait, d'emblée, la parole qui ouvre *Mentir* est la voix de la mère, la voix souterraine qui sort de terre, sa *prosopopée*, sa voix invraisemblable, revenue à elle-même parce que la *prosopopée*, c'est la voix de la littérature spectrale, de ce qui quitte l'inerte pour découvrir le moteur même de toute voix, en exhibe le miracle incrédule, est le fantôme ultime, car ce qui exhibe une matérialité impossible, existe hors de cette incarnation et constitue l'affleurement même de ce

qui n'est que spectralité, balaie de son souffle ce qui ne s'incarne pas, laisse à nu la matière, la manière du spectral, exhibe la Voix comme l'oubli majeur. Dans *Mentir*, les mots ne sont pas vraiment des mots, à peine des mots, le murmure inlassable des morts que l'on perçoit avec peine, que l'on ne comprend pas toujours, où le mot n'est jamais tout à fait le mot, presque mort, presque vivant : « Elle voudrait, si c'était possible, aller à Calcutta ou bien à Smolensk. A Calcutta ou à Smolensk, cela n'a pas d'importance, dit-elle sans prononcer ces mots, sans dire vraiment cela. » (M, 52), sans vraiment le dire parce qu'elle ne peut plus véritablement parler. Parce que le reste ultime capable de surgir au milieu de ce qui a disparu, capable d'invoquer, capable s'il le faut de faire se soulever les morts, et capable d'ouvrir à une *pneumatique* qu'espère tant la parole spectrale, celle qui a compris comme Mallarmé qu'après le désastre, plus rien, il ne restait que le souffle, que le souffle, est celui de la prosopopée, ce qui sait extirper de la crise.

Cependant, la prosopopée ne s'affirme pas dans cette littérature des fantômes pour donner uniquement voix aux fantômes des êtres chers, à la cohorte de spectres qui se glissent entre chacun dès qu'un mot s'esquisse, car la prosopopée majeure, celle qui se donne dans sa voix nue, décharnée, celle qui constitue la condition orpheline prégnante, c'est celle sans doute du fantôme de la littérature elle-même, celle qui prend acte dans le récit même de ce que la littérature n'est plus qu'un fantôme qu'il s'agit d'invoquer, un corps mort qu'il faut évoquer de manière à lui redonner un souffle, lui *insuffler* la pneumatique qui reste pour espérer lui redonner vie tant bien que mal, faire circuler *le cadavre de la littérature* pour en espérer à nouveau le miracle ultime, celui qui désire ardemment la ligne d'ombre. Et, de fait, tout se passe chez Savitzkaya comme si, incessamment, une mélancolie de la littérature tirait chaque phrase depuis son énonciation, tentait d'œuvrer à une mélancolie de la littérature, de la rendre aux hommes qui restent, de faire passer sa mémoire, de donner ce qui peut être encore restitué de cette dernière dans des récits devenus de vastes *tombeaux poétiques*, dans des récits qui, plus que jamais, sont des récits du retour, de l'annonce d'une littérature revenue de sa mort ou en tout cas visible depuis celles-ci.

Et, à l'évidence, la prose de *Mentir* ne se donne pas à lire comme une prose, un déroulé syntagmatique où des épisodes viendraient s'enchaîner à d'autres, où une histoire guiderait la parole du narrateur. *Mentir* fait mentir le roman lui-même, lui

imprime le mensonge de sa parole et soulève en lui, par la poussière, les détritiques cumulés, une puissance évocatrice que réclame la poésie. Car, comme au cœur de la parole poétique, le roman de Savitzkaya porte en lui cette disparition, celle de la mère, qu'il s'agit non pas tant certes de rédimmer que de donner comme absence, de rendre présente cette absence si insistante : au-delà de ce qui pourrait sembler être un récit poétique, *Mentir* se fait sans doute encore plus le poème de la mère, l'infinie poésie de celle qui ne reviendra plus. Comme une litanie dont les mots ne parviennent que malaisément aux oreilles de chacun, la parole de Savitzkaya s'enroule autour de ce qui peine encore à survivre et entend être le *paradigme* de ce qui se rêve syntagme, comme si, en définitive, la littérature spectrale était celle qui découvrait à son corps défendant que le paradigme, la stase, le moment métaphorique porte en lui le deuil de tous les récits possibles, en est le souvenir presque éteint. En ce sens, les litanies, les incessantes répétitions qui se font jour dès les premières pages, celles qui ne cessent de dire « Ces fleurs ne sont pas pour moi » (M, 7) ne constituent à la vérité qu'une *incantation en quête d'incarnation*, une inexpiable formule incantatoire par laquelle la mère mais à l'évidence son fils également entendent retrouver son corps, en réclament l'incarnation. En ce sens, il n'existe pas de chapitre mais une parole circulaire qui erre après sa propre diction, qui revient paragraphe après paragraphe sur cette douleur de n'avoir la phrase pleine pour domaine, qui poursuit le fantôme de ce qui ne fera corps, et de la poésie même, qui n'est pas la poésie mais son spectre, qui est là sans être là, qui n'est pas là sans pour autant ne pas y être, *une poussière de poème*, nimbant les phrases de « la même poussière que partout ailleurs, toujours avec sa pellicule et sa fragilité tenace. » (M, 11) Comme si cette prosopopée de la mère tendait désespérément vers une autre figure qui taraude l'ensemble de la littérature spectrale qui, en son propre cœur, cherche à échapper à sa propre spectralité et rêve d'atteindre à *l'hypotypose*.

En effet, *Mentir* désire trouver l'incarnation, quitter son royaume de la cendre et de la disparition pour tendre vers un atome plein, pour toucher la matière du doigt, oublier le verbe pour aller vers le toucher, pour s'engager dans l'étreinte ultime, trouver enfin par l'hypotypose ce qui quittera le verbe pour aller vers la matière, ce qui peindra les choses si vivement que l'on aura l'impression qu'elles sont placées sous les yeux, et que le livre sera définitivement oublié, un souvenir comme un

cauchemar révolu. Une telle quête de l'hypotypose ouvre à deux caractéristiques majeures de l'écriture de *Mentir*, deux caractéristiques qui œuvreront dans la descendance de la littérature spectrale même, celle qui se déclarera encore plus manifestement à la suite de Savitzkaya avec Michon, Bergounioux mais également Duras ou Robbe-Grillet encore, la prose néo-romanesque étant à son tour nimbée de spectralité⁶. La première caractéristique de cette hypotypose s'attache, pour combler les ruines, réparer le manque et la perte, à s'engager dans *la fabulation*, la parole qui propose hors de toute parole propre, de toute propriété, une désappropriation fondatrice et une refonte de la langue par laquelle la parole porte en elle tout ce qu'elle peut faire, à savoir, lorsque la mère est le texte troué, la béance fondatrice, la parole poétique de Savitzkaya se propose en quelque sorte de fabuler là où il n'existe plus rien, de proposer en quelque sorte une fiction qui emplit la diction, lui redonne son souffle. Il semble que chaque épisode qui convoque la panthère soit une fiction de la mère, le seul sens possible d'une *autofiction*, celui qui donne à la fiction la possibilité de réparer la désaffection identitaire, de la métamorphoser. C'est pourquoi la panthère n'est en rien un avatar surréaliste mais, au contraire, un animal qui tend vers *l'hyper-réalisme*, qui, à la fois, est et n'est pas en tâchant cependant d'être à toute force. De fait, on comprend à chacune de ses apparitions « Comment le visage de la femme se métamorphose et perd tous ses traits humains, ne conservant, à première vue, que sa peau initiale mais légèrement plus grise. » (M, 47), et comment cette panthère n'œuvre qu'à la possible résurrection de la mère *comme si l'autofiction devait se lire dans la littérature spectrale comme une métempsychose*, ce qui, à la vérité, semble définir plus largement l'autofiction. Ici, la fabulation ne tente que de faire apparaître la panthère, violenter la représentation pour trouver l'énergie suffisante pour se figurer aux yeux du lecteur même si l'entreprise est vaine, la panthère étant elle-même gagnée par la poussière, « Et comment, vite, ses yeux perdent leur éclat. Et comment le gris envahit tout le visage, comme un poil fin. » (M, 47)

Et, outre cette propension à transformer la matière morte en possible fiction de ce qui continue à vivre, la seconde caractéristique de ce récit prompt à vouloir susciter l'hypotypose consiste à se concentrer sur des photographies, de prendre pour support narratif une photographie, de donner à voir par ce qui a déjà vu, ce qui s'est déjà aggloméré en image, en imago au sens étymologique, à savoir en

masque mortuaire qui de la mort est l'irrépressible présence retirée en elle et montrée à tous dans une survivance effective. En ce sens, *Mentir* s'impose sans doute comme le premier récit dans lequel la photographie comme archive, comme relique, comme puissance du souvenir et reconquête de l'oubli invincible atteint à une telle dimension narrative et évocatrice en ce sens que, comme Duras à sa suite dans *L'Amant*, la photographie y est l'Image absolue, l'image marquante parce que manquante, l'image qui est le défaut même mais qui, à toute force, voudrait être présente, est la chambre noire du récit, la butée aveugle de son possible développement, à la fois le début et la fin de sa promesse narrative, son échec et sa chance. Puissance dynamique et ivre de contradictions inapaisées, la photographie de la mère dans *Mentir* se mue en *spectrum narratif*, en centre vide aimantant une parole animée d'un souci inassouvi de plénitude, en fantôme de fantôme, en disparition au carré qui voudrait être l'hypotypose mais n'en est que l'échec redoublé et absolu. A ce titre, l'ecphrase de la photographie peut être tenue pour paradigmatique de celles qui seront à l'œuvre dans *L'Amant* mais, sans doute, de manière encore plus spectrale dans *B-17 G* de Pierre Bergounioux ou *Corps du roi* de Pierre Michon comme ceci tend à le suggérer : « Son visage à peine visible sur cette photographie, cette petite photo de carte d'identité, qu'elle a perdue, égarée soit dans l'armoire jaune, soit dans le buffet, ou encore entre les journaux, dans le tas de journaux déposés chaque jour et accumulés à la longue sur la chaise près du fauteuil, près de la porte donnant sur le corridor ou s'ouvrant vers la cave [...] » (M, 43) ou encore : « La petite photo très vieille et presque en lambeaux, déchirée par de nombreuses manipulations très longues, en passant et en repassant l'objet entre ses mains, entre les doigts de la main droite, déposée sur la table ou entre quelques lettres et reprise très vite pour occuper ses doigts et ses yeux, pliée et dépliée, baisée et jetée sur le sol. Il s'agit d'une photographie ancienne déjà, vu la maigreur du visage de ma mère. Cette photo qu'elle a perdue maintes fois et qu'elle vient d'égarer de nouveau dans le fouillis de sa maison, parmi les objets accumulés, amoncelés soit sur une chaise, soit sur un tout autre meuble clair ou foncé et livrés à la curiosité de tous, habitants ou passants. » (M, 44) La photographie de la mère se donne à voir dans le même temps comme ce qui peut faire voir mais n'est que le fantôme du visible, la manifestation de l'invisible même, relance l'hypotypose mais l'effondre au même moment dans une dernière

tentative.

Ainsi, on l'aura compris, *Mentir* paraît offrir à la littérature spectrale son acte de naissance, tout du moins, cristallise un certain nombre de traits qui se verront développés chez des auteurs tels que Duras, Robbe-Grillet, Simon et, à l'évidence, Michon, Bergounioux ou Macé encore. 1977 installe donc ce possible début mais, en définitive, on l'aura compris, au terme de ce parcours, le fantôme, le temps des fantômes n'est plus exactement notre contemporain mais, s'ouvrant en 1997 selon nous, paraît selon nous encore prendre fin en 1998 à la parution presque conjointe du *Black Note* de Tanguy Viel et de *Loin d'eux* de Laurent Mauvignier, qui, notamment pour le premier, semble s'engager dans une mimésis spectrale mais qui consacre sa dernière partie à une *catharsis du fantôme*, se débarrasse du spectre de Paul et est prêt à faire son retard sur sa propre histoire. 1977-1998 : vie et mort peut-être de la littérature spectrale dans une périodisation aussi bien éthique qu'évidemment provisoire car, cette fois, après les fantômes, le monde va enfin pouvoir recommencer et nous de pouvoir dire que la littérature est probablement de retour, qu'elle peut de nouveau s'écrire et que la ligne d'ombre vibre à présent de sa propre lumière.

Note

[↑ 1](#) On se reportera pour plus de précisions sur Eugène Savitzkaya à l'article fondateur de Laurent Demoulin : Laurent DEMOULIN, « Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins » in *Écritures contemporaines 2 : états du roman contemporain*, Jan BAETENS et Dominique VIART (éd.), Paris-Caen, Minard-Lettres Modernes, 1999, pp. 41-56. On regardera également l'ensemble du dossier réuni dans Eugène SAVITZKAYA, *Mongolie, plaine sale* suivi de *L'Empire* et *Rue obscure*, Bruxelles, éditions Labor, 1993.

[↑ 2](#) Sur cette question voir plus de précisions *Le Mot juste. Des mots à l'essai aux mots à l'œuvre*, textes présentés par Johan FAERBER, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

[↑ 3](#) Sur cette question, je me permets de renvoyer à nouveau ici à mes travaux et, en particulier, « Le Peuple du Lendemain ou le roman contemporain face à la « mort » de la littérature » in *Inculte*, n°12, 2007.

[↑ 4](#) Voir Tanguy VIEL, « Pour une littérature post-mortem » in Christine JERUSALEM et Jean-Bernard VRAY (dir.), *Jean Echenoz, « une tentative de description modeste du monde »*, », Saint-Etienne, Presses Universitaires de Saint Etienne, « Travaux du CIERREC », 2006.

[↑ 5](#) Eugène SAVITZKAYA, *Mentir*, Paris, Minuit, 1977, p. 7, désormais abrégé en M suivi du numéro de la page pour les citations.

[↑ 6](#) Qu'il suffise ici de se souvenir de l'image absolue dans *L'Amant* de Duras ou du fantôme d'Henri de Corinthe dans *Le Miroir qui revient* de Robbe-Grillet.