

HABITER L'ENFANCE
APPROCHE DE L'HABITAT DANS LES PREMIERS RECITS
D'EUGENE SAVITZKAYA¹

José Domingues de Almeida
Faculdade de Letras Faculdade do Porto
Portugal
jalmeida@letras.up.pt

Résumé

L'auteur entreprend l'approche de l'importance particulière du rapport aux espaces habités ou inhabités dans l'imaginaire et la construction narrative des textes fictionnels de l'écrivain belge francophone contemporain Eugène Savitzkaya de *Mentir* (1977) jusqu'à *En vie* (1994). Il s'agit de souligner la pertinence de l'habitat en tant que support des imaginaires de l'enfance et de la poétisation du quotidien. L'espace s'avère en effet un repère symbolique et poétique chez Savitzkaya ; ce qui lui permet de s'exprimer et d'exprimer son enfance sur un mode autofictionnel.

Abstract

The author undertakes the approach of the specific importance of the relation with inhabited or uninhabited spaces in the imaginary and narrative framework of fictional texts by the contemporary francophone Belgian writer,

¹ Cette communication a été élaborée dans le cadre du projet «Interidentidades» de L'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa 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) ».

Eugène Savitzkaya from *Mentir* (1977) to *En vie* (1994). He emphasises the relevance of habitat as a basis of child imagination and daily life poetization. In fact, space seems to be much more like a symbolic and poetic reference in Savitzkaya's work and it enables him to express himself and his own childhood in a self-fictional way

Mots-clés : Savitzkaya – littérature – habitat – enfance – espace

Keywords: Savitzkaya – literature - habitat – childhood – space

Écrivain belge de langue française publiant pour l'essentiel de son œuvre aux Éditions de Minuit, Eugène Savitzkaya ne s'inscrit pas dans la tendance du renouvellement romanesque détectée par la critique dans le tournant des années quatre-vingt et qui mit en exergue, et assura d'un certain succès littéraire, des auteurs tels que Jean-Philippe Toussaint ou Jean Echenoz.

La première phase de publication, qui va de 1976 à 1992, 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).

Or, au dire même de l'auteur, ces premiers textes, foncièrement marqués par un souci moderne de déconstruction narrative, traduisent un projet autofictionnel de reconstruction de l'enfance dans son énergie et dans son chaos vital ; ce qui implique un traitement particulier de l'habitat, réel ou rêvé.

Savitzkaya désigne souvent par «ferveur» la capacité d'émerveillement, c'est-à-dire «l'énergie à l'état pur» (Gaudemar, 1992: 21) inhérente à l'enfance. Dans l'acception de l'écrivain liégeois aux origines slaves, ce concept rappelle l'«antécédence de l'être» et le «puits de l'être» bachelardiens en tant que «bonheur» de l'enfance ; enfance heureuse (Bachelard, 1960: 84ss).

Pour Gaston Bachelard, l'enfance aimée est avant tout un thème de rêverie et un réservoir d'images chéries dont la vie adulte, et surtout l'activité poétique, s'inspireront : «Par certains de ses traits, l'enfance dure toute la vie. Elle revient animer de larges secteurs de la vie adulte» (*idem*).

D'abord, l'enfance ne quitte jamais ses gîtes nocturnes. En nous, «un enfant vient parfois veiller dans notre sommeil (...)» (*idem*, 18). Bien plus qu'à d'autres âges, «dans la rêverie de l'enfance, l'image prime tout» (*idem*, 87) Or, comme le rappelle Bachelard, c'est aux poètes qu'il revient de «(...) retrouver en nous cette enfance vivante, cette enfance permanente, durable, immobile» (*idem*, 19). Chez lui, «la rêverie (...) mène dans la vie actuelle à toutes les oscillations des rêveries d'enfance entre le réel et l'irréel» (*idem*, 106) car l'enfant est un «créateur d'imaginaire poétique» (Badir, 1993: 9).

Dans ses entretiens à la presse littéraire, Savitzkaya a longuement expliqué le fondement de son intérêt porté vers l'enfance. A Pierre Maury, il soulignait l'importance qu'il accorde à l'«invention de l'enfance» (Maury, 1984) comme projet et raison d'écriture.

C'est du côté du bonheur enfantin qu'il trouve son inspiration : «Et ce n'est pas l'ennui de l'enfance qui m'intéresse, c'est la joie au jeu, la perversion, la volonté de détourner les règles du jeu, de les saboter» (*ibidem*). Cet état requiert l'«oisiveté», première des conditions en vue d'une poétique de la rêverie, à laquelle l'auteur et ses personnages restent solidement attachés: «quant à l'oisiveté, c'est un principe lumineux» (Millois, 1995: 43).

Savitzkaya conçoit le bonheur de l'enfance en tant que «ferveur» ; une réserve qui va s'épuisant avec le temps, comme il le dira à Antoine de Gaudemar (1992: 21) et qui explique le «caractère nostalgique» et récapitulatif de sa première écriture «romanesque» (Millois, 1995: 37). L'écriture, surtout dans ce premier corpus, entend récupérer et réanimer une énergie qui, autrement, se serait irrémédiablement tarie. Elle constitue un «relais de l'enfance» (Guibert, 1982: 10) par le biais duquel l'écrivain cherche à concilier la ferveur d'antan et la sagesse adulte.

D'ailleurs, cet écrivain ne part pas de l'enfance en général, mais bien de sa propre enfance heureuse et intensément vécue, durant laquelle «(...) tout me semblait possible à partir de moi-même» (*idem*, 7) et dont il livre quelques épisodes aventureux et bouillonnants dans ses textes ou entretiens à caractéristique autobiographique.

Gaston Bachelard avait déjà mis en évidence l'autosuffisance de l'enfant quant à son incroyable aptitude à élaborer des images heureuses. Selon lui, «nos solitudes d'enfant nous ont donné les immensités primitives» (Bachelard, 1960: 87) ; un vaste héritage que d'autres disciplines viendront fouiller pour en dégager, comme l'a fait Jean Piaget, l'incontournable égocentrisme logique et moral de l'enfant, si présent et actif chez les personnages savitzkayens, enfants pour la plupart.

Une lecture attentive de ces textes aux personnages oisifs, égoïstes et naïfs, dégage une certaine conception de l'habitat de l'enfance, qu'accentuent l'égocentrisme, le merveilleux et l'animisme propres à la première enfance.

Ainsi, dans *Mentir* (Savitzkaya, 1977), la figure maternelle, qui occupe tout le récit à la faveur de commentaires de photographies retrouvées, se transforme soudain en fauve. Il s'agit d'évoquer le déracinement de la mère de l'écrivain après son installation forcée en Belgique suite à l'émigration de la famille dans la foulée de la Deuxième Guerre mondiale. La panthère en cage, espace restrictif et carcéral, habitat du fantasme, sert de métaphore onirique à la retenue de la mère, à sa résignation, à son désengagement volitif face à son sort: «La façon dont la panthère tournait dans la cage, dans la chambre, dans cet espace limité» (*idem*, 58).

Le deuxième roman de Savitzkaya, *Un jeune homme trop gros* (1978), met en scène l'évolution égocentrique d'un personnage que tout apparente à Elvis Presley, lequel ne sera toutefois jamais nommé. Le traitement autofictionnel donné au personnage autorise un rapprochement biographique. A cet égard, Jacques de Decker dira que «son Presley lui appartient en propre, il est nourri des songeries de son adolescence, encore si proche» (De Decker, 1978: 18). André Laude se montrera plus catégorique sur la coïncidence identitaire: «Elvis, c'est moi» (Laude, 1978).

Ainsi, un jeune homme vit très près d'un père mourant, d'une mère obèse, dans une ville américaine rurale anachronique et «atopique» où repose un frère jumeau. Le jeune garçon, éternel enfant, commence à chanter mais devient également livreur ou camionneur, entre autres occupations.

Il rencontre des filles atypiques et indéfinissables, aux noms obsessionnellement terminés en «a» (Maria, Debora, Vida, Tina, Vera, Nora, Sonia, Ursula, Barbara, Dina, Pia), véritables poupées interchangeables, «qu'il aime» instinctivement, mais naïvement, et qu'il quitte ou qui le quittent.

A l'instar de la star du rock, le jeune homme accumule soudain les symptômes d'une obésité due à une insatiable boulimie: «Il sera devenu gros» (Savitzkaya, 1978: 129). Le héros-enfant-martyr se goinfre de sucreries et de produits lactés; habite de somptueux et irréels manoirs; collectionne de grandes voitures luisantes.

Il se retire chez lui, choyé par sa mère, et devient mélancolique. Malade, il se replie sur ses jouets, ses oursons et ses poupées favoris. Il finit même par élever des lapins. Il mourra trop gros, «embaumé», envahi par l'univers chaotique de son enfance et incapable de grandir, tel Peter Pan, et de rejoindre l'univers social des adultes : «Le chanteur agonisera dans la chambre rose et les enfants envahiront la maison, fouinant partout à la recherche de l'or et des friandises» (*idem*, 153).

Une dialectique du «dehors», rural et animal (basse-cour) et du «dedans», maternel et lacté s'installe, qui dessine un fragile habitat imaginaire. La nature alimentaire des liens ambigus, voire incestueux, unissant mère et fils, éclaire cet échange ombilical : «Ce sera le seul langage qui subsistera entre eux» (*idem*, 126), et renvoie l'espace domestique à l'univers matriciel de la mère.

Ce roman se termine sur une invasion apothéotique de la demeure idyllique (Grace Land) par une foule dévastatrice composée d'enfants. La résidence, jusqu'alors privée et égoïste, se transforme soudain en une immense plaine de jeux, métaphore de la perpétuité de l'innocence et de l'abolition des effets dysphoriques de la mort lente de l'enfant-roi : «Le chanteur agonisera dans la chambre rose et les enfants envahiront la maison, fouinant partout à la recherche de l'or et des friandises. Ils feront fonctionner les machines des petites usines. Ils mettront en marche les limousines» (*idem*, 153).

La ferveur de l'enfance est à nouveau à l'œuvre dans *La traversée de l'Afrique* (Savitzkaya, 1979). Un groupe de garçons y évolue autour d'un projet immobile de voyage en Afrique, sous le regard ambigu de fauves lubriques. Il vaque à des préparatifs inutiles et compulsifs: manipulation de machines, transport d'objets, usage d'outils, etc.: «Il parlait également d'un voyage qu'il comptait entreprendre» (*idem*, 94).

Or, ce roman offre à nouveau un cadre spatial dialectique riche en symboles liés à l'habitat. Si le groupe de gamins s'active dans les champs et hangars paternels marqués par l'interdiction et le châtement: «la moindre distraction était punie» (*ibidem*), la figure maternelle et «domestique» apparaît, elle, comme confidente et protectrice: «Dans une lettre à sa mère, il décrit son immense trouble et sa tristesse devant cette première expérience (...)» (*idem*, 15).

Une approche animiste et initiatique induit, par ailleurs, l'habitude d'aménager un habitat secret : terrain sacré (*idem*, 29), camp à part destiné et purifié, qu'il s'agisse d'une clairière, d'une hutte initiatique (*idem*, 124), d'une maison culturelle (*idem*, 149) ou d'un arbre sacré (*idem*, 144) ; habitat infranchissable du «mien».

Tout comme le «je» mutant du roman *La disparition de maman* (Savitzkaya, 1982), roman narrant les déboires d'une «petite sœur» vouée à toutes sortes de sévices, qui entend se faire construire «une cabane dans le potager» (*idem*, 8), le groupe évolue dans un hangar, une cabane ou un atelier privé et détourné des activités adultes, à l'abri de leurs regards : «C'est dans cette cabane qu'il écrit (...))» (Savitzkaya, 1979: 41) ; «Il (...) démantela sa cabane et fit du feu avec les planches (...)» (*idem*, 17). On trouve aussi dans *La disparition de maman* «l'arbre de vie» (Savitzkaya, 1982: 26) et un autre arbre que la petite sœur parvient, malgré «ses plaies glorieuses» (*idem*, 120), à escalader : «elle (...) qui monta à l'arbre par sa seule force» (*ibidem*).

Or, Mircea Eliade fait allusion à une épreuve initiatique assez fréquente dans certaines tribus et qui consiste en une «ascension rituelle des arbres et des poteaux sacrés» (Eliade, 1959: 144) ; l'arbre étant considéré comme «médiateur entre les divinités et les dieux, ou même l'incarnation de la divinité» (*idem*, 165).

Intimement associées aux monstres de la littérature et de l'imaginaire enfantins se trouvent les peurs enfantines (Zlolicz, 1975), notamment celles régies par la disposition spatiale, que l'on décèle dans *La disparition de maman*, récit largement habité par la ferveur de l'enfance.

Ce texte commence par une suite d'images, au sens bachelardien, liées au réservoir onirique, ludique et fantasmatique enfantin. Pour Bachelard, «des contes sont des peurs d'enfant qui s'accomplissent» (Bachelard, 1957: 36). Or, les monstres hantent les caves et les greniers, c'est-à-dire qu'ils traversent l'espace, habité ou pas, qui constitue l'«une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme»: la maison (*idem*, 26).

D'une part, on trouvera une injonction à se rendre au grenier, espace simultanément ludique, heureux et rassurant, suggérant la verticalité et, dès lors, une certaine rationalité (*idem*, 34s) démystificatrice: «Va au grenier, va sans attendre, monte vite, avec tes jouets, avec tes amies, installe-toi sous la tabatière, dans la lumière la plus vive (...). Le toit te protège, le toit et le ciel te protègent» (Savitzkaya, 1982: 54); mais également ambigu, voire rendu subitement effrayant: «Je n'irai plus dans les greniers où bougent les monstres» (*idem*, 15).

D'autre part, la peur enfantine se projette parfois sur la cave, endroit obscur et irrationnel des profondeurs (Bachelard, 1957: 34s), où les monstres imaginaires sont censés demeurer: «François, quand tu auras grandi, tu ouvriras la porte de la cave et tu descendras dans les profondeurs où sont les monstres» (Savitzkaya, 1982: 61).

Comme «récapitulation des symboles du monde» (Durand, 1964: 78s), et incarnation des plus puissantes rêveries du repos et de l'habitat (régime nocturne), l'image de la maison est présente à plus d'un titre et dans toutes ses dimensions symboliques, dans à peu près tous les romans d'Eugène Savitzkaya. Elle apparaît dans *Mentir*, comme «espace heureux» (Bachelard, 1957: 17), quoique lié exclusivement aux souvenirs d'enfance et soutenu par le support photographique. Rechercher la mère revient à la replacer dans des contextes spatiaux complices de son intimité. Dans le présent étouffant du récit, la maison onirique renforce le repli solitaire de la mère dans l'ombre, son refuge mnésique domiciliaire: «Aucune maison plus déserte. Aucune maison n'était moins traversée de vent et de lumière» (Savitzkaya, 1977: 25).

Le psychisme involutif du régime nocturne est rendu dans *Un jeune homme trop gros* par l'idée d'un enroulement sur soi du chanteur malheureux, paroxysme de son repli mortuaire dans la maison de la Grâce: «Il se repliera sur lui-même dans une sorte de torpeur agréable et fade» (Savitzkaya, 1978: 136).

Fortement influencés par l'imaginaire enfantin, qu'ils s'évertuent à faire revivre, les trois romans postérieurs travaillent intensément les métaphores de la «cosmicité de la maison» (Bachelard, 1957: 44). Il est question dans *La traversée de l'Afrique* d'un groupe d'enfants aventuriers et rêveurs s'affairant à la manipulation de machines à manivelle et projetant un départ vers l'Afrique. Toutefois, la rêverie se loge dans des demeures d'enfance: cabanes, huttes et tentes. Autant d'aménagements d'une conscience foncièrement rêveuse, sous l'emprise du régime nocturne (habitat): «Une petite machine brillait dans la cabane» (Savitzkaya, 1979: 108). L'édification d'un coin secret et privé, non soumis à la logique des adultes, réservé à la rêverie intégratrice de l'enfance, est à nouveau évoquée par le narrateur de *La disparition de maman*: «Et je me construirai une cabane dans le potager (...)» (Savitzkaya, 1982: 8).

Les personnages enfantins de *Les morts sentent bon*, récit onirique et surréaliste narrant le parcours d'un personnage merveilleux, Gestroi, jusqu'à Liège, habitent un univers fantastique et magique, peuplé d'ogres et d'animaux sauvages. Ils s'y inventent de véritables palais dans des huttes: «Dans la deuxième hutte (...), il ne put entrer (...). La troisième était un palais» (Savitzkaya, 1983: 25). L'image d'un «arbre aérien» (Bachelard, 1943: 231-255) complète cette projection intimiste de l'enfance: «Les filles se cachaient sous la tente et les garçons dans l'arbre creux» (Savitzkaya, 1983: 108).

D'autres «détails immenses» bachelardiens renforcent le domaine nocturne et involutif de l'imagination lié à l'habitat, et suggèrent une topo-analyse. La cave et le grenier suscitent, nous l'avons dit, des réactions contradictoires. Selon Bachelard, la descente de l'escalier, et à plus forte raison celui qui mène à la cave, induit une

rêverie rétrospective, une descente dans le passé individuel ou collectif (Bachelard, 1948: 124).

Quelques années plus tard, le narrateur de *En vie* (Savitzkaya, 1994), roman déjà marqué par une poétisation postmoderne du quotidien, reviendra sur cet espace souterrain et suspect de la maison familiale. La descente dans le passé y est évidente: «En descendant à la cave, on atteint parfois le fond de la maison, la grande misère patente et ancestrale (...)» (*idem*, 67).

La rationalité du toit et la «vie aérienne», parfois effrayée, inspirée par la montée au grenier, trouvent également quelques échos dans les récits savitzkayens : «Je n'irai plus dans les greniers où bougent les monstres» (Savitzkaya, 1982: 15), se dit le narrateur de *La disparition de maman*, revenu soudain à son enfance. Le grenier constitue, néanmoins, un espace attrayant, voire socialisé: «Va au grenier, va sans attendre, monte vite, avec tes jouets, avec tes amies (...)» (*idem*, 54).

Par ailleurs, les réflexions du narrateur de *En vie* viendront illustrer l'intuition bachelardienne d'une dichotomie symbolique opposant la cave souterraine, obscure, labyrinthique et inconsciente, au grenier, aérien et aéré. L'importance du souvenir d'enfance dans ces dérives de l'esprit rêveur est nettement évoquée puisque «aussi loin qu'on se souvienne, c'est toujours la même image qui se reforme (...)» (Savitzkaya, 1994: 68).

Inscrites également au régime nocturne de l'imagination, et concrétisant des images de repos caverneux ou funéraire, on trouvera les symboles du gouffre et de la tombe. La mère de l'auteur-narrateur évoquée dans *Mentir* vit effrayée à l'idée d'un possible engloutissement schizophrène dans le précipice : «Un gouffre géant, plusieurs petits gouffres dans la chambre, dans la maison (...)» (Savitzkaya, 1977: 45). Dans *Les morts sentent bon*, Gestroi, au cours de son périple, aurait dormi «dans un trou sans savoir que c'était au fond d'une tombe (...)» (Savitzkaya, 1983: 95).

La descente dans ces cavités souterraines, intimistes et ventrales opère un rapprochement avec l'univers maternel et matriciel. Un passage de *Les morts sentent bon* rend bien compte de la cohésion du régime nocturne: «(...) le seigneur poussait

la porte de glace et descendait dans le souterrain étroit et obscur pour écouter la voix de sa mère (...)» (*idem*, 26). Le psychisme involutif, simultanément descendant et maternel, est repris dans le commentaire libre que Savitzkaya donne de plusieurs tableaux de Jérôme Bosch : «(...) tombé d'où j'étais sorti, c'est-à-dire dans une sorte de ventre (...)» (Savitzkaya, 1994a: 70).

Martine Renouprez signale dans *Marin mon cœur* (Savitzkaya, 1992), roman par lequel l'auteur inaugure un plume postmoderne et décrit son expérience paternelle après la naissance de son fils, Marin, le rôle onirique joué par la maison du bébé-nain, objet d'une «endosmose de sa rêverie» (Renouprez, 1993: 191). La maison du géant procure ou suggère les maisons multiples et superposées du nain: «Dans mon sexe froissé, j'ai un autre sexe lisse qu'il faut laisser tranquille dans sa maison» (Savitzkaya, 1992: 67) ; «Dans la maison du géant, le nain possède maintenant sa maison» (*idem*, 51). Par ailleurs, s'endormir s'apparente à une chute jouissive dans un puits (*idem*, 27).

Etre propriétaire d'une maison, fût-elle onirique, confère une assurance particulière face aux activités incertaines du jour et procure un refuge indispensable devant les menaces de l'extérieur. A ce titre, *Marin mon cœur* renoue avec la dialectique du dedans et du dehors, avec l'intuition d'un monde irrémédiablement duel» (Virone, 1980: 46) où une simple porte fait se dresser des frontières étanches.

Le dedans rassure l'habitant dans sa rêverie de repos, refuge et protection. Le dehors, au contraire, ouvre l'espace et l'esprit aux aléas toujours menaçants et inquiétants, puisque non apprivoisés et imprévisibles, de l'expansion et de l'inconnu. Le dehors foisonne de peurs chaotiques enfantines et ancestrales: «Enfants, n'allez pas jouer dehors, l'ogre est sur la lande, Geri et Freki sont partout» (Savitzkaya, 1982: 78). Marin, ouvrant et fermant successivement les portes, se situe à la charnière de ces deux imaginaires, un poste de contrôle symbolique à même de «réorganiser le monde» (Savitzkaya, 1992: 49) à sa mesure, de redéfinir le dedans en fonction de l'ampleur symbolique des étendues extérieures.

C'est justement le cas dans *La traversée de l'Afrique* où le groupe d'enfants s'affaire dans le pré paternel, traverse des cultures, mais entrevoit aussi les forêts et les lions, parfois rendus si proches par le désir. Une poétique de l'espace s'affirme qui sépare deux aires symboliques dichotomiques. D'une part, il y a les champs, le pré et la prairie, espaces cultivés et régis par la cyclicité des rythmes agraires (régime nocturne), et que notre conscience «accompagne» spontanément. La prairie délimite un imaginaire spatial d'«avec-moi» (Bachelard, 1957: 172) et d'enclos : «il [ce véhicule] nous emporta ailleurs, nous transporta vers d'autres prairies voisines ou lointaines, à travers les champs en direction du fleuve» (Savitzkaya, 1979: 12s). D'autre part, la forêt éveille, dans l'imagination, une réalité d'«avant-moi» et d'«avant-nous» (Bachelard, 1957: 172), rebelle aux rythmes cycliques apprivoisés, et complices des activités humaines : «(...) en cette forêt dont nous ne connaissons pas les limites» (Savitzkaya, 1979: 59).

La guerre innocente et inoffensive sévissant dans *La disparition de maman*, activité belliqueuse que Durand place sous l'emprise du régime diurne étant donné ses implications posturales : «Trois cents guerriers sont debout dans la forêt» (Savitzkaya, 1982: 107), est soumise aux aléas des changements de direction des vents. On aurait tort de sous-estimer l'imaginaire géographique qui gouverne la totalité du récit. Durand, reprenant le classement de Piganiol, souligne et valorise la dialectique orient-occident, Levant-Couchant (Durand, 1964: 59). L'Est induit un imaginaire diurne, vainqueur, guerrier et menaçant tandis que l'Ouest renvoie au mystère nocturne et involutif du soleil couchant, à une image d'effacement : «Voici le vent du sud-est. Il revient toujours» (Savitzkaya, 1982: 79).

Une imagination agraire parachève cette intuition. Si l'archétype du pâtre (Abel) est associé au levant (diurne), celui du laboureur (Caïn), cyclique et agraire par définition, s'accroche à un imaginaire involutif du Couchant (nocturne) : «Vint le laboureur, notre père (...). Vint le semeur (...).» (Savitzkaya, 1979: 115).

Une fois tarie la source enfantine et imaginaire du récit moderne, c'est le rendu postmoderne et assagi du quotidien qui prend la relève. *En vie*, roman de la

quotidienneté ritualisée de l'auteur liégeois, opère cette charnière esthétique et narrative. Toutefois, le rapport à l'habitat, même s'il renonce à ses dérives merveilleuses et rêvées, demeure prégnant.

Texte foncièrement autobiographique, ce roman place d'entrée de jeu le repère domestique, la maison familiale cette fois, comme foyer poétique incontournable de l'écriture : «Dans cette maison, il n'y a que la clenche qui brille, la clenche de la porte d'entrée» (Savitzkaya, 1994: 7). Il s'agit de prendre la mesure des dégâts subis par la maison : «Il y a toujours quelque part un trou à combler, ou une lézarde à rattraper (...)» (*idem*, 86) ; un souci qui connaît une interprétation mythologique et holistique.

En effet, l'accomplissement de tâches ménagères induit un questionnement ontologique impromptu des assises de notre lot sur terre. Des latences sont ainsi soulevées et mises à nu. Ainsi, les tuyauteries engorgées mènent aux profondeurs de nos soubassements psychiques : «comme un engorgement de l'histoire collective et de la mémoire personnelle» (*idem*, 11).

Le paillason, au seuil de l'espace habité, suggère l'énigme de nos fins dernières : «Toujours, il appelle les questions les plus graves : sommes-nous en mesure de laisser d'autres traces ?» (*idem*, 13). L'aspirateur renvoie à notre menaçant effacement : «Il faut lutter contre l'aspirateur qui vous dérobe les fragments précieux de votre vie et qui vous fait croire qu'hier encore vous n'existiez pas encore» (*idem*, 27) et la casserole où cuit le dîner de la maisonnée éveille un magma et un séisme latents : «Donc voici que mijote l'univers ramené à de plus justes proportions» (*idem*, 50).

A nouveau, une dialectique «dedans» (maison, espace habité) et «dehors» (jardin, espace en lisière de l'habitat ou en friche) s'impose au narrateur, qui renoue de la sorte avec les repères spatiaux immémoriaux. Si l'intérieur habité s'avère le théâtre de nombreux rituels sociaux, le jardin révèle sa propension à recouvrer son essence sauvage et «indompté» : «(...) le jardin demeure un laboratoire et un chantier en perpétuelle progression» (*idem*, 72).

A l'instar de ses premiers textes, ce roman vient cautionner, chez Eugène Savitzkaya, la perception ontologique particulière des espaces habités. A la faveur de l'enfance, ou d'un retournement poétique et imaginaire, le personnage savitzkayen habite et est simultanément habité par les lieux et les logis : «Le jardin ne tend qu'à l'abandon, il vit d'abandon et profite de la moindre occasion pour se libérer et franchir les limites imposées. Où est le jardin ? Entre quatre murs ou autour de la maison ? Au centre ou alentour ? Dans quel jardin suis-je assis ? Dans mon jardin» (*idem*, 99).

BIBLIOGRAPHIE:

- BACHELARD, Gaston (1948). *La terre et les rêveries du repos*. Paris: J. Corti.
- BACHELARD, Gaston (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige / PUF.
- BACHELARD, Gaston (1960). *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF.
- BADIR, Sémir (1993). "Cœur de père". *Le Carnet et les Instants*, n° 78, pp. 8-9.
- DE DECKER, Jacques (1978). "La balade des poètes et des baladins". *Le Soir*, 16 mars.
- DELMEZ, Françoise (entretien avec) (1991). *Ecritures*, n° 1, pp. 33-43.
- DURAND, Gilbert (1964). *L'imagination symbolique*. Paris: PUF.
- GAUDEMAR, Antoine de (entretien avec) (1992). "Le jardin d'Eugène". *Libération*, 2 avril.
- GUIBERT, Hervé (entretien avec) (1982). *Minuit*, n° 49, pp. 3-12.
- LAUDE, André (1978). "Elvis, c'est moi". *Le Monde*, 6 octobre.
- MAURY, Pierre (1987). "Savitzkaya, auteur primé et en devenir". *Le Soir*, 14/15 février 1987.

- MILLOIS, Jean-Christophe (entretien avec) (1995). *Prétexte*, n° 8, pp. 42-44.
- PRIGENT, Christian (1991). *Ceux qui merdRent*. Paris: P.O.L.
- RENOUPREZ, Martine (1993). “ Une lecture de *Marin mon cœur*”. *Francofonia*, n° 2, pp. 187-196.
- SAVITZKAYA, Eugène (1977). *Mentir*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1978). *Un jeune homme trop*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1979). *La traversée de l’Afrique*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1982). *La disparition de maman*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1983). *Les morts sentent bon*. Paris:Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1992). *Marin mon cœur*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1994). *En vie*. Paris: Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1994a). *Jérôme Bosch*. Paris: Flohic.
- VIRONE, Carmelo (1980). *De Savitzkaya (1972-1976)*. Mémoire de licence, Ulg, inédit.
- ZLOLOWICZ, Michel (1975). *Les peurs enfantines*. Paris: PUF / Seuil.