

# Guibert, lecteur amoureux et « frère d'écriture » d'Eugène Savitzkaya

José Domingues de Almeida  
Université de Porto

Un aspect de la vie et de l'œuvre romanesque d'Hervé Guibert moins mis en lumière par la critique guibertienne tient à son amitié et à sa fréquentation, tant sociale que littéraire, d'Eugène Savitzkaya au début des années 1980. Comme Guibert jeune auteur de *Minuit*, Savitzkaya, Belge d'origine slave, produisait alors un travail scriptural et poétique tout à fait inédit, qui faisait déjà l'objet d'une reconnaissance parisienne. En Belgique, il catalysait bien des espoirs critiques et identitaires, comme le prouve plus d'un commentaire à son sujet lors du débat revendicatif dit de la « belgitude », qui se tint en Belgique entre 1976 et 1981 (voir A.A.V.V., 1980).

Le retour sur l'œuvre romanesque de Guibert et sa relecture critique sont l'occasion de revenir sur cette phase de l'esthétique et de l'imaginaire savitzkayens, considérés à l'aune de l'amitié, voire de la passion amoureuse à peine voilée exprimée par Guibert à l'égard de cet écrivain hétérosexuel dans sa « Lettre à un frère d'écriture », publiée par l'auteur du *Protocole compassionnel* dans la revue *Minuit* (n° 49 de 1982), laquelle introduisait un entretien avec cet écrivain, suivi à son tour d'une lecture critique de *La Disparition de maman* (1982) par Mathieu Lindon.

Ce document épitextuel, à l'égard aussi bien du corpus romanesque de Guibert que de celui de Savitzkaya, apporte un éclairage enrichi et assagi par le recul temporel (quelque trente ans) sur des aspects critiques et esthétiques de ces deux auteurs et, surtout, sur leur relation amicale et littéraire, évoquée à la faveur d'une missive amoureuse spontanée et sincère : « J'ai eu le fantasme de t'écrire une lettre, qui serait gênante pour toi, embarrassante peut-être, un peu obscène, tout le contraire de tes mots laconiques, de tes remerciements polis et distants. Tout le contraire de tes pattes de mouches, de tes fins hiéroglyphes : des lettres pleines, ouvertes et fermées, renflées. Des phrases sont apparues. » (Guibert, 1982, p. 3).

### **Contexte**

Nous sommes en 1982. Savitzkaya, après avoir publié aux Éditions de Minuit trois « romans » (l'auteur préfère parler de « proses ») — *Mentir* (1977), *Un jeune homme trop gros* (1978) et *La Traversée de l'Afrique* (1979) —, vient tout juste de faire paraître *La Disparition de maman* (1982). Jeune auteur

« minuitard » lui aussi depuis la publication de *L'Image fantôme* (1981), et ce, jusqu'à *Fou de Vincent* (1989), Guibert s'attarde sur cet événement très attendu des connaisseurs et des lecteurs savitzkayens — l'auteur liégeois écrivant avec une régularité de métronome —, qui lui permet d'avouer son rapport personnel tant à l'écriture du romancier belge qu'à l'écrivain lui-même.

La parution du roman de Savitzkaya est relatée de façon très discrète : « Je suis passé chercher ton livre aux Éditions [de Minuit]. Il est encore en caisse, dans la paille. Je voulais l'avoir avant qu'il sorte, avant terme [...]. Tu n'es même pas là pour la dédicace. » (Guibert, 1982, p. 2. Cette discrétion met davantage en lumière l'aspect social de la nouvelle fratrie littéraire de Minuit qu'un « style Minuit », pressenti par la critique dans le tournant des années 1980. On sait en effet qu'en dépit d'une certaine distance ou absence d'esprit de groupe chez les jeunes romanciers de Minuit, de solides amitiés se sont nouées alors que la critique inventoriait des affinités stylistiques sans que, pour autant, on puisse parler d'« école Minuit » (voir Schoots, 1997, et Rabaudy, 2001).

En fait, Guibert et Savitzkaya s'inscrivent, à des degrés divers et selon des stratégies narratives différentes, dans le renouveau fictionnel et générationnel (ils sont tous deux nés en 1955) que la critique signale avec un certain engouement comme un processus complexe et dialectique de retour de la subjectivité narrative à un « troisième degré » de réflexion théorique. Sémir Badir le définit ainsi : « résistance d'un premier degré : résistance d'un sujet, résistance du récit, [...] c'est-à-dire bien qu'en connaissance de la psychanalyse et de la sémiologie » (1993, p. 18).

Si, chez Savitzkaya, le souci de l'hermétisme et du travail moderne et autoréférentiel de la langue se fait fortement sentir jusqu'au tournant des années 1990<sup>1</sup>, ses textes ne révèlent pas moins une évidente projection autofictionnelle par le biais de l'enfance, que vient confirmer l'entretien avec Guibert : « Je n'ai pas l'impression d'avoir d'histoire, je ne pense pas vraiment exister [...]. Je ne mets pas suffisamment de ferveur dans mon existence. Enfant, j'étais assez enthousiaste. L'enfance en soi ne m'intéresse pas tellement, mais c'est la ferveur propre à l'enfance qui a une importance capitale. [...] J'essaye de la récupérer. » (1982, p. 7)

### ***Autofictions***

Or, la poétique guibertienne elle-même, comme la critique littéraire l'a rappelé de façon assez consensuelle, ressortit à cette mouvance autofictionnelle de la littérature française contemporaine qui donne à lire une subjectivité réconciliée dans la fiction et dont on reproche les excès ou le monopole dans la critique anglo-saxonne (voir Morrison, 2008, et Huston, 2004). Pour Rabaté, la littérature contemporaine se répartit entre, d'une part, le retour du plaisir de conter et, d'autre part, le réinvestissement (auto)biographique, et ce, aussi bien chez les Nouveaux Romanciers ou Telquelliens que chez les jeunes romanciers, friands d'autofiction, Guibert en tête. Enfin, on distingue le travail ludique et ironique du code romanesque, véhiculé surtout par le minimalisme postmoderne des éditions de Minuit (Rabaté, 1998, p. 94-121).

---

<sup>1</sup> Exception faite d'*Un jeune homme trop gros* (1978), roman nettement ironique et postmoderne (voir Demoulin, 1997, p. 7-17, et 1999, p. 41-56).

En fait, le pacte autobiographique demeure le type contractuel auquel la critique littéraire a apporté le plus de précisions. L'existence tout aussi contractuelle d'un pacte autofictionnel ou romanesque s'impose de plus en plus, mais n'implique pas la même rigueur théorique. C'est surtout en tant que dérogation au pacte autobiographique que cette hypothèse théorique est prise en considération dans les textes. Serge Doubrovsky a soulevé la question de la fracture et de l'éclatement au sein du pacte autobiographique onomastique lejeunien et légitimé l'usage de plus en plus « générique » du néologisme « autofiction », lequel faisait écho au mot-valise anglo-saxon « faction », mélange, dans un récit, d'une réalité factuelle et fictive, ou encore « psycho-narration » (voir Doubrovsky, 1977).

La détection autofictionnelle au sein du récit se fait à la faveur d'affirmations théoriques des auteurs ou de critiques littéraires ainsi que dans les indications péritextuelles qui, tout en congédiant tout horizon d'attente autobiographique, finissent par fonder un pacte de lecture de type autofictionnel en vue d'une rupture du pacte autobiographique; à savoir l'étiquette « roman », les entretiens, les incipits, etc. Doubrovsky se détache de la définition canonique lejeunienne proposée en 1975 en prônant l'« identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, certes, mais dans le fictif d'un leurre convoqué et provoqué par l'écriture. L'autofiction serait alors un cas particulier non pas de l'autobiographie traditionnelle ou moderniste, mais de l'inscription du biographique dans le texte. » (Lejeune, 1975, p. 42)

Mais c'est la thèse de Vincent Colonna, consacrée à la « fictionalisation de soi » en littérature, qui s'écarte définitivement de

l'allégeance à l'égard de l'autobiographie. La fictionnalisation de soi se rapporte à « la libre invention d'un moi qui n'est plus astreint à la ressemblance ». Autrement dit, Colonna valorise la modalité fictive au détriment de l'élément (auto)référentiel. En somme, il prône une pratique qui utilise le dispositif de la fictionnalisation auctoriale « pour des raisons qui ne sont pas autobiographiques » (Colonna *apud* Lejeune, 1991, p. 48).

À ce titre, l'autofiction ne cache pas ses assises postmodernes. Ce genre paradoxal joue lui aussi en connaissance de cause. Il entend restituer l'écriture de soi malgré les codes classiques de l'écriture autobiographique tout en intégrant l'un des produits les plus évidents de la modernité : le roman. Le retour de la subjectivité n'entend donc pas participer de l'illusion réaliste. Il implique un travail par lequel l'écriture du moi se redéfinit et se réévalue avec l'appui de notions psychanalytiques assimilées qui, de nos jours, font partie d'une culture et d'un sens communs : l'inconscient, l'absence, le lapsus. Pour reprendre Michel Crépu, il s'agit dès lors de la « naissance d'un "je" du troisième type » (2001, p. 66).

L'autofiction constitue même, pour Pierre Jourde, l'un des axes par lesquels le genre romanesque peut se renouveler (voir 1999, p. 90), d'autant plus que, comme le considère Laurent Demoulin, on observe une tendance plus ou moins autobiographique en harmonie avec le retour annoncé du sujet, mais consciente, après la psychanalyse, des limites de la représentation du moi. Des écrivains tels que Guibert, Rouaud ou encore le Belge Blasband pratiqueraient cette autobiographie détachée où évolue un « je » d'une neutralité ou d'une impassibilité inédites (voir Demoulin, 1991, p. 8-21).

Par ailleurs, dans leur dégagement taxinomique, aussi bien Viart que Blanckeman isolent l'autofiction comme traduction spécifique du retour du sujet; une tendance « autofictionnelle » plurielle qui, tout en rompant avec le pacte autobiographique traditionnel, renoue avec la mémoire, avec le récit en tant que porteur d'une mémoire. À nouveau, cette tendance correspond à ce que Blanckeman interroge dans l'écriture romanesque de Guibert, mais qu'il relie aussi à d'autres auteurs contemporains, comme le Belge Conrad Detrez, mais qui convient tout aussi bien à Savitzkaya, à savoir des « formes autobiographiques inédites » (Rabaté, 1998, p.104) où « l'autre du moi, la dimension imaginaire d'une identité se met en scène » (Blanckeman, 2000, p. 21), c'est-à-dire la fictionnalisation d'un sujet indécidable.

### ***Se déclarer : l'écrivain, son style et son univers***

Dans cette perspective, l'homosexualité que Guibert met subtilement en fiction dans ses romans participerait de l'entreprise consistant à « se [...] raconter par le roman, contaminer sa propre identité par sa mise en fiction » (Badir, 1993, p. 16). Autrement dit, « l'homosexualité, qui pourrait être le sujet de son œuvre, n'est pas tendue comme telle, elle est présente, sans ostentation, parce qu'elle est inhérente au personnage, inévitable » (Demoulin, 1991, p. 17). Elle ne constitue jamais un thème unique, exclusif et explicite, mais s'inscrit plutôt dans un univers plus vaste. C'est à cette aune qu'il faut interpréter la « déclaration » de Guibert à Savitzkaya — « [...] je suis ton fiancé secret, ton prétendant, et qui aura du mal à se déclarer. » (1982, p. 3) — ainsi que ses fantasmes d'amour platonique et purement littéraire : « Tu serais en

caleçon, et jamais je ne verrais ton sexe, et il me plairait d'imaginer que tu n'as pas de sexe, qu'il est indéfini, que c'est peut-être une fente. » (p. 4) Ce fantasme dévoilé dans le texte entend rejoindre l'isosémie érotique que Guibert voit à l'œuvre dans l'écriture et l'imaginaire romanesques de son ami écrivain, notamment dans l'univers particulièrement charnel de *La Disparition de maman*, roman dont la parution sert, rappelons-le, de prétexte à cette « lettre ».

Guibert s'y déclare séduit par un phrasé proche de la chair et des éléments, violent et innocemment voluptueux : « Maintenant, je vais lire ton livre. Tu es une de mes nourritures favorites (et une des seules, contemporaines maintenant). Ta langue me donne une becquée de mots, un sens voluptueux. Je la suce sinueuse [...]. » (p. 4). Il s' imagine même devenir l'équivalent ou le correspondant urbain de cette écriture foncièrement marquée par l'imaginaire rural de l'enfance de Savitzkaya et assurer la gémellité poétique de ce travail scriptural : « toi côté campagne et moi côté ville ? » (p. 4)

*La Disparition de maman* a pour référence constante, quoique diluée dans l'avalanche fictionnelle, l'évocation de souvenirs familiaux et d'enfance de l'écrivain belge. À nouveau, l'ambiguïté oxymorique de l'autofiction permet d'encadrer cette démarche. Il s'agit d'affirmer simultanément l'écart fictionnel et la solidité du matériau autoréférentiel : « Je me suis mis à écrire des textes qui ressemblaient vaguement à des romans [...]. Je me suis mis à écrire cela en voulant raconter ma famille [...]. » (Delmez, 1991, p. 35). Les souvenirs procurent un point de départ, un *prétexte* et, du fait de leur évocation chaotique et aléatoire, suscitent chez le narrateur une élaboration fictionnelle qui traduit le souci scriptural d'« aller plus loin »



(p. 42). Le rapport tendu entre l'horizon autoréférentiel et l'horizon mnésique de l'écriture et sa mise en fiction dégagent un pacte romanesque intermittent, mais décisif, à l'abri duquel l'œuvre s'impose comme « roman » et légitime ses stratégies narratives.

Voilà qui éclaire, pour y revenir, les propos tenus par Guibert dans sa lettre à Savitzkaya. Il s'agit, d'une part, de relever le style singulier de son ami, hermétique et autotélique, dans la droite ligne du travail textuel des années 1970 et, d'autre part, d'y détecter déjà une construction autofictionnelle des plus complexes et élaborées, reconnaissable aux toutes premières phrases. Mathieu Lindon dira même, dans sa lecture du roman, pertinemment intitulée « La perversité, si simple et si douce », que « son style lui est si personnel qu'on se croit parfois capable d'identifier en une ligne un texte de lui » (1982, p. 13).

Et Dieu sait si la diégèse est confuse. Savitzkaya en vient à regretter cette prolifération narrative et diégétique. Parlant de la publication de *La Disparition de maman*, il confie à Guibert : « le défaut de mon livre, c'est que je n'ai pas raconté une seule histoire. Je pense que c'est important qu'il y ait une idée de narration, mais pas n'importe quel rythme de narration » (Guibert, 1982, p. 11). De fait, ce quatrième récit n'a de cohérent qu'un bien fragile leitmotiv : une petite sœur autofictionnelle livrée aux aléas d'un texte et de fantasmes impitoyables :

petite sœur - leitmotiv, femme ensanglantée qui "souille ce qu'elle touche, contamine ceux qui l'approchent, empuantit la campagne [...]" petite sœur qu'on emmène partout avec soi "morte ou vive" [...] "poupée pigeon, petite fille malheureuse, attaquée, battue, jetée dans le four, brûlée, dispersée, [...] sans

ours, sans maman, sans sucre... qui ne pleura même pas, voyant [...] que personne ne manquait" (Schoenaerts, s/d).

En toile de fond, une guerre incompréhensible, inoffensive et silencieuse se poursuit indéfiniment<sup>2</sup>; une guerre ludique et enfantine mettant en jeu des clans d'enfants ou, hypothèse plus plausible, de simples petits soldats à ranger, une fois terminées les hostilités imaginaires aux résonances mythologiques : « La guerre continue. Trois cents guerriers de la couleur des arbres sont debout dans la forêt. » (Savitzkaya, 1982, p. 107). Ces guerriers et autres personnages portent d'ailleurs des noms purement imaginaires (Czarek, Pedro, Uranie, Saturnie, Caupolican, Raphaël, Lilian, Machaon, Evorian, etc.) et se meuvent suivant des repères d'une géographie dessinée par la fabulation : « d'une maison à l'autre, de Ségo à Kamalia, de Cowan à Dowar » (p. 121).

Des enfants se font punir et un désastre est constamment entretenu. Les souvenirs sont livrés en vrac, sans cohérence. Toutefois, grisé par l'exubérance de l'écriture, le narrateur écarte son texte de tout projet autobiographique, même s'il s'agit quelque part d'évoquer *autrement* le parcours de ses parents slaves, échoués à Liège dans les circonstances tragiques de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que son enfance wallonne. Laurent Demoulin n'hésite pas à qualifier ce roman de « surréaliste » dans la mesure où il serait « lié à l'imaginaire et non au réel » (1999, p. 45). Il y voit, plus qu'ailleurs dans la poétique savitzkayenne, l'irruption de ce qu'il désigne comme « une sorte d'anacoluthes narratologiques » (p. 45), étant donné

---

<sup>2</sup> On se rappellera le cadre du roman de Pierre Guyotat, *Tombeau pour cent mille soldats*, qui a tant marqué le poète et romancier liégeois.

les fréquentes apparitions et disparitions de personnages évoqués et aussitôt abandonnés dans la trame narrative chaotique du texte.

\*

\* \*

La gémellité d'écriture à laquelle aspire Guibert « côté ville » est née alors que les deux écrivains étaient boursiers dans la mythique Villa Médicis à Rome entre 1987 et 1989. Ces séjours littéraires furent aussi l'occasion pour lui de mettre à profit ses talents de photographe. Plusieurs de ces photos ont d'ailleurs fini par illustrer la réédition du recueil de Savitzkaya, *Mongolie plaine sale*. On y voit tantôt Guibert à côté de Savitzkaya et de sa femme, Carine, tantôt Savitzkaya pris en photo, pieds nus, fumant devant la résidence littéraire ou écrivain.

L'auteur de *La Disparition de maman* entamait un tournant dans son écriture, qui devait le conduire à une esthétique postmoderne du roman, marquée par le passage du déictique à l'anaphorique, mais aussi et surtout par le décentrage de l'enfance vers la paternité et l'âge adulte alors que l'écriture de Guibert, et nos sociétés en général, allaient douloureusement se confronter à l'épidémie du sida.

Dans sa missive, Guibert formulait déjà le même désir de photographe Savitzkaya : « On m'a dit que pour le service de presse tu as envoyé, enfin, les photos qu'on t'avait réclamées, et qu'elles sont miteuses, tu te caches encore, tu ne montres pas ta face. Tu sais que j'aimerais te photographe. » (1982, p. 2) L'écrivain belge et son écriture s'avèrent en fait un incontournable objet de désir tant littéraire que sexuel, comme

si Guibert, lecteur, photographe et amant, avait mieux que quiconque saisi la sensualité de la plume savitzkayenne.

Mais tout compte fait, de ces longs séjours d'écriture sont surtout nées une amitié sincère et loyale, une complicité esthétique et une convivialité discrète, mais féconde, aiguisée plus tard par la conscience de la mort proche de Guibert. Celui-ci évoquera, entre autres souvenirs, cette amitié dans *Le Protocole compassionnel* et ne tarira pas d'éloge et d'admiration artistique pour ce « frère d'écriture » très intime : « Eugène Savitzkaya est un très grand poète, un très grand écrivain, que j'admire plus que quiconque. J'aimerais le retrouver avant de mourir, et retrouver sa femme Carine et son fils Marin [personnage principal de *Marin mon cœur*], ils me manquent [...]. » (Guibert, 1991, p. 138) D'ailleurs, l'entretien se termine sur ce constat d'accord, quant à l'essence même ou l'enjeu de l'écriture et de l'existence : « Dans l'écriture, je suis incapable [E.S.]... D'insincérité ? [H.G.]. Oui. [E.S]. » (Guibert, 1982, p. 12).

## Bibliographie

A.A.V.V. (1980), *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, Bruxelles, AML/Éditions universitaires de Bruxelles.

BADIR, Sémir. (1993), « Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ? », *Écritures*, n° 5, p. 8-21.

- BLANCKEMAN, Bruno. (2000), *Les Récits indécidables : Jean Échenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- CRÉPU, Michel. (2001), « Le roman français est-il mort? », *L'Express*, 29 mars, p. 64-69.
- DELMEZ, Françoise. (1991), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », *Écritures*, n° 1, p. 22-43.
- DEMOULIN, Laurent. (1991), « Pour un roman sans manifeste », *Écritures*, n° 1, p. 8-21.
- . (1997), « Génération innommable », *Textyles*, n° 14, « Lettres du jour (II) », p. 7- 17.
- . (1999), « Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins », *Écritures contemporaines*, n° 2, p. 41-56.
- DOUBROVSKY, Serge. (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- GUIBERT, Hervé. (1982), « Lettre à un frère d'écriture », suivi d'un entretien avec Eugène Savitzkaya, *Minuit*, n° 49, p. 2-12.
- . (1991), *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard.
- JOURDE, Pierre. (1999), « États de la prose contemporaine », *Prétextes*, n° 21/22, p. 84-90.
- LEJEUNE, Philippe. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- . (1991), « Qu'est-ce qui ne va pas? », dans Madeleine Frédéric (dir.), *Entre l'histoire et le roman*, Bruxelles, Éditions universitaires de Bruxelles, p. 47-92.

LINDON, Mathieu. (1982), « La perversité, si simple et si douce », *Minuit*, n° 49, p. 12-15.

RABATÉ, Dominique. (1998), *Le Roman français depuis 1900*, Paris, P.U.F, coll. « Que sais-je ? ».

SAVITZKAYA, Eugène. (1982), *La Disparition de maman*, Paris, Minuit.

—. (1993), *Mongolie plaine sale*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord ».

SCHOENAERTS, A. M. (s/d.), « Eugène Savitzkaya, jeune auteur liégeois », *La Wallonie*, p. 12.

VIART, Dominique. (1998), « Mémoires du récit », dans *Écritures contemporaines*, n° 1, , p. I-III.

### Résumé

Un aspect de la vie et de l'œuvre romanesque d'Hervé Guibert, moins connu, tient à son amitié et à sa fréquentation, sociale autant que littéraire, d'Eugène Savitzkaya, alors encore jeune auteur de Minuit, mais dont le travail scriptural et poétique tout à fait inédit faisait déjà l'objet d'une reconnaissance parisienne et catalysait bien des espoirs critiques en Belgique. Cet article se propose de relire cette phase de l'esthétique et de l'imaginaire savitzkayens à travers l'amitié, voire la passion amoureuse de Guibert pour cet écrivain hétérosexuel, exprimée dans sa « Lettre à un frère d'écriture ». Il vise à éclairer cette phase féconde à maints égards pour les deux écrivains, que le souci autofictionnel rejoint par des stratégies romanesques diverses.

### **Abstract**

One of Hervé Guibert' life as well as work aspect, less known, is related to his social and literary friendship and frequentation of Eugène Savitzkaya, who was still by then a young Minuit writer, with crossed Slav origins, but whose writing and poetic work, quite unprecedented, was already recognized by Paris and Belgium. As a matter of fact, we will suggest a refreshed reading of this Savitzkaya's literary phase through his friendship, or even passion to that heterosexual writer, expressed in Guibert' famous « Lettre à un frère d'écriture ». We propose a new approach of these two writers' self-fictional work and novelistic strategies.