



## *Varia 1*

- Martijn Rus

### Quand lire, c'est voir : Eugène Savitzkaya et la Dame à la licorne

« Comme Peinture, Poésie sera; que semblable à Poésie soit aussi Peinture », (Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image*, Seuil, Paris, 1993, pp. 74-75).

L'œuvre d'art, de quelque nature qu'elle soit, a suscité différentes manières d'écrire. Celle, d'abord, qui se propose de permettre à l'amateur d'art de se faire une idée de telle ou telle œuvre absente ou difficile d'accès – c'est là, comme bien on pense, l'une des tâches de la critique d'art avant l'épanouissement, technique et commercial, de la reproduction : le texte prend en charge une description qui cherche à fournir une sorte d'équivalent, *mutatis mutandis*, de l'œuvre, de telle œuvre, bref il en est une sorte de substitut. C'est le cas, par exemple, de tout un pan de la critique d'art aux XVIIIe - XIXe siècles<sup>1</sup> – qui, du reste, continue à s'exercer au siècle suivant<sup>2</sup>. Ensuite, il arrive

---

<sup>1</sup> Voir par exemple, Denis Diderot (*Oeuvres complètes*, éd. critique, annotée par E. Marie Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, Éd. Hermann, 1990, tome XVI: *Salon de 1767. Salon de 1769*, p. 337): « C'est une grande galerie voûtée et enrichie intérieurement d'une colonnade qui règne de droite et de gauche. Vers le milieu de sa profondeur, la voûte s'est brisée, et montre au-dessus de sa fracture les débris d'un édifice surimposé. Cette longue et vaste fabrique [construction] reçoit encore la lumière, par son ouverture du fond. On voit à gauche en dehors une fontaine ; au-dessus de cette fontaine, une statue antique assise ; au-dessous du piédestal de cette statue, un bassin élevé sur un massif de pierre; autour de ce bassin, au-devant de la galerie, dans les entrecolonnes [intervalle entre deux colonnes], une foule de petites figures, de petits groupes, de petites scènes très variées ; on puise de l'eau, on se repose, on se

que l'écriture d'art vise à « comprendre » l'œuvre-objet<sup>3</sup>, et/ou à définir celle-ci par rapport à la pratique et à la théorie contemporaines de l'art, de la forme d'art en question, à la réalité voire à l'idéologie du temps de sa conception ou de celui du critique – et là, je pense, par exemple, aux mandements des papes en matière de culture et de littérature du « Troisième Reich », qui ont dressé de longues listes d'*entartete Kunst* : d'œuvres d'art et littéraires condamnées à être brûlées, parce qu'elles n'étaient pas conformes à l'idéologie régnante alors. Enfin, troisièmement, il existe des textes qui entrent en dialogue avec l'œuvre d'art qu'ils ont pour objet : qui re-distribuent des fragments de celle-ci pour y conférer le sens que leur auteur y veut mettre, quel qu'il soit. S'y instaure une relation à la fois de proximité et d'éloignement : le texte réfère à l'œuvre, mais en la fracturant et recréant en même temps. Or, c'est cette dernière relation, éminemment complexe, qui m'intéresse ici : je me propose de considérer de près les divergences et les affinités entre une œuvre d'art (la sixième pièce de la tapisserie dite *La Dame à la licorne*, connue sous le titre *A mon seul désir*, confectionnée à la fin du XVe siècle ou au début du XVIe siècle, pour Jean Le Viste) et un texte littéraire qui s'y rapporte (*A mon seul désir*, d'Eugène Savitzkaya)<sup>4</sup>.

---

promène, on converse » (*Salon de 1767*, ad: *Grande Galerie éclairée du fond*, Hubert Robert, 1733-1808).

<sup>2</sup> Voir P. Verlet et F. Salet, *La Dame à la licorne*, Éd. Braun et Cie, Paris, 1960, p. 22: « [...] la présence, au centre de l'île, d'une somptueuse tente bleue à larmes d'or, doublée de blanc et couronnée d'une bande frangée d'or qui porte l'énigmatique inscription : A MON SEUL DESIR I (?). Les pans qui s'écartent pour former à la Dame un cadre d'une magnificence digne d'elle sont maintenus ouverts par le lion et la licorne, assis de profil, qui ajoutent ce rôle à celui de "tenants d'armoiries". La Dame, toujours richement vêtue d'une robe rouge doublée de bleu, rehaussée de bijoux et relevée sur une jupe de brocart également ornée dans le bas de perles et de pierres (...). Assis sur un beau coussin de brocart posé sur un tabouret près de sa maîtresse, le petit chien de la Dame occupe une place de prédilection parmi les animaux habituels : lapins, chiens, agneau, singe, faucon poursuivant un héron et, moins fréquente dans les "millefleurs", une jeune chèvre blanche ».

<sup>3</sup> Ainsi, dans Alain Erlande-Brandenburg, *Le Musée de Cluny*, Ministère de la Culture, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1985, p. 63: « La sixième pièce qui représente la Dame debout devant un pavillon dont les pans s'ouvrent largement pour former un cadre majestueux, est restée longtemps sans explication. Au contraire de ce qui a toujours été admis, elle ne choisit pas dans le coffret que lui tend la suivante, un collier, mais elle le dépose en le tenant dans un linge après l'avoir retiré de son cou. Il ne s'agit donc pas d'un choix des bijoux, mais d'un renoncement aux bijoux. L'inscription tissée sur le sommet du pavillon "A mon seul désir" mise en relation avec ce geste s'éclaircit en même temps qu'elle donne sa signification à cette scène. Elle est à mettre en rapport avec le *Liberum arbitrium* des philosophes antiques qui y voyaient à vouloir bien faire (...) ».

<sup>4</sup> Eugène Savitzkaya, né en 1955 à Saint-Nicolas-lez-Liège, a fait ses débuts littéraires en 1972 avec un recueil de poésies intitulé *Les lieux de la douleur*. Son œuvre, d'ailleurs essentiellement romanesque, est considérable (publiée, pour une large part, chez Minuit) et a suscité des réactions nombreuses et enthousiastes de la part de critiques et de collègues-écrivains comme Claude Bonnefoy, Alain Bosquet, Pierre Guyotat, François Rivière et Alain Robbe-Grillet, etc. Très tôt aussi, des fragments de son œuvre

Dans son œuvre, Savitzkaya part très souvent d'une image (d'une photo, d'une enluminure du *Livre d'heures* du duc de Berry, par exemple), dont il ne cherche pas cependant à donner une représentation tant soit peu fidèle : « ma mère (...) m'a donné des photographies que j'ai radiographiées de mon œil devenu impitoyable, *que j'ai détournées à mon seul profit* » [je souligne]<sup>5</sup>. Or, ce détournement aboutit, à plusieurs reprises, à une déterritorialisation fondamentale du lecteur : la réalité mise en scène est faite de personnages qui changent d'identité voire de sexe, d'objets qui s'estompent ou se transmutent en d'autres objets, d'actions qui ne mènent nulle part, etc. – en sorte que, plus d'une fois, le lecteur doit chercher à se reterritorialiser sur elle : à y donner un sens, *son* sens, en la comparant avec ses propres visions, ses propres perceptions du monde où il vit, ses intimes convictions. Tel est le cas aussi du texte qui fait l'objet de cet article : Savitzkaya ne se propose ni de donner par écrit un équivalent, un substitut de l'œuvre d'art par laquelle il s'est laissé inspirer, ni de « comprendre » celle-ci, d'une manière ou d'une autre, mais il organise son écriture de telle façon pour que le lecteur soit obligé d'en entreprendre lui-même la visualisation, la sienne. C'est cette pratique d'écriture qu'il s'agira d'illustrer maintenant.

A la surface de l'eau, claire, brillante de sept soleils, les branches laquées et parfumées sur le pré de la tapisserie, l'odeur de terre ancienne qui recouvre la maison souterraine, le bruit de chant au repas, la couleur rouge entre les feuilles toutes clouées au ciel et leurs pointes sucées, petites lances jetées dans le feu qui les dentelle et qui les troue comme autant d'orties sur le chemin qui mène au trône, à la piscine, à la douche, au salon d'herbe sans fleurs, à la fleur de la bouche, bouche bée que rien ne satisfait, ni oiseaux de miel ni miel de menthe, ni coco, ni cœur noir, ni langue dans la glace, ni corne de cheval, ni queue de daim, ni sabre glacé maintenu dans la froide ardeur, ni cheveu électrique chatouillant le palais bâti de matériaux longtemps triturés, passés entre les doigts après le tamis, boues qui fleurissent l'or, le fer et les cristaux de sang, argiles bleues sous la roche, limon solaire enfermant les dragons, cire souffrante et onctueuse, saveur de la queue du lion, de la fourrure tachetée de la genette, mouches de sucre, de métal fondu et de soufre, des lapereaux

---

ont été insérés dans des anthologies (B. Delvaille, *La nouvelle poésie française*, Seghers, Paris, 1974; L. Wouters, *Panorama de la poésie française de Belgique*, Éd. J. Antoine, Bruxelles, 1976). Citons, pour terminer, quelques titres: *Mentir* (Paris, Minuit, 1977); *Un jeune homme trop gros* (Paris, Minuit, 1978); *La Traversée de l'Afrique* (Paris, Minuit, 1979); *La disparition de maman* (Paris, Minuit, 1982); *Les morts sentent bons* (Paris, Minuit, 1984), etc.

<sup>5</sup> F. Rutten et M. Rus, « Entretien avec Eugène Savitzkaya », dans: *Rapports-HFB.*, 1983, 4, p. 190.

accommodés aux narcisses et à l'aspérule du gazon, derrière la porte de lierre aux baies obscures, la dame léchait l'épine, suivait avec la langue folle le fil de cuivre de la broderie, parcourait le lacis de nerfs en évitant le noeud et les nombreuses fourches, ou caressait la corne et soufflait dans le tuyau humide, dans l'étroit vestibule tapissé de tuf sec et doux et parcouru de tourbillons, le vent entrant par la fenêtre ovale agitait les rameaux, frappait les enclumes, soulevait la robe de tulle, illusion d'incendie et de caresses sous la flamme qui fait reluire l'email, la nacre des écailles, le blanc des yeux, et brûler le vernis sur le visage de celle qui touchait du bout des ongles le tissu crépitant, les leviers de basalte de la machine, à l'orgue soufflant et dispersant les pétales, les aiguilles du pin, le verre en miettes, les piquants du houx, laque craquelée qui fondait sur les lèvres lissées par l'index, la pulpe du doigt chéri sur les plis de la dame épouvantée puis paisible qui, le soir venu, allumait l'huile sur la mèche, la poudre dans les gobelets et, pinçant ses narines, appelant l'abondante salive, pétrissait la cire puis modelait un bouc sauvage avec une seule corne sur le front, une chèvre agile qui bondit vers la lune et heurte de la tête le plafond nocturne, déchirant la toile, et dont la sueur sucrée tache le linge, y imprimant des nervures, les lettres noires des noms des héros qu'épelaient la jeune dame assise, prise entre les voiles de papier de soie, tente pourpre, rose maison, agenouillée au bord du bassin, l'image de son cul dans l'eau frémissante, et sous la robe aux piqûres et froncée sur le ventre, une autre robe éclairait le jour, salie et usée, cousue par méandre autour de l'épingle et drapée, mille fois tordue, liant les bras et les genoux, tachée de vin et d'esprit, sans poche pour l'or, sans galons, sans carabe, sans vipère dans la manche, sans lis à l'intérieur, sans ruche pleine de murmures et de soupirs, seule, soupirant bufo bufo bufo<sup>7</sup>

Il ne fait aucun doute que ce texte trouve son origine dans la célèbre tapisserie nommée *La Dame à la licorne* : nombre de mots, de tournures y réfèrent. A commencer, bien évidemment, par le titre *A mon seul désir* – inscription qui orne le haut du pavillon dans la sixième pièce de l'ensemble en question. Et cette première indication se trouve être régulièrement confirmée et complétée dans le corps du texte, témoins, par exemple, les citations suivantes : le « pré de la tapisserie » ; la « couleur rouge entre les feuilles » ; les « lapereaux accommodés aux narcisses et à l'aspérule du gazon » ; le « bouc sauvage avec une seule corne sur le front » ; la « tente pourpre », etc. Cependant, il est clair aussi, et immédiatement, que ce texte n'est ni une simple description, ni une glose : la confrontation avec l'univers de la tapisserie tourne constamment court.

---

<sup>7</sup> Dans : *Bufo bufo bufo*, Paris, Minuit, 1986, pp. 50-51.

En effet, le texte ne trahit pas ses exigences les plus fondamentales (en tant que texte) pour s'asservir une fois pour toutes à l'œuvre à laquelle il se rapporte : il ne dénie pas certains procédés qu'on tient généralement pour caractéristiques du domaine de la littérature – comme c'est le cas de la plupart des textes qui cherchent effectivement à décrire ou à gloser l'œuvre d'art en question : à fixer et à transmettre au public son plan figuratif voire son Sens, avec majuscule transcendante. Plutôt, nous avons affaire ici à un texte qui représente, à sa manière, d'inspiration littéraire, la tapisserie – objet de l'écriture.

Ainsi, il faut constater que, plus d'une fois, la référence à l'œuvre dont il s'agit, s'enlise (si j'ose dire) dans une association de mots ou d'idées – jeu littéraire traditionnel: « au salon d'herbe sans fleurs, à la fleur de la bouche, bouche bée » ; « ni oiseaux de miel ni miel de menthe » ; « ni langue dans la glace (...), ni sabre glacé maintenu dans la froide ardeur ».

Dans d'autres cas, très fréquents, le texte semble progresser par allitération : « ni coco, ni cœur noir, ni langue dans la glace » ; « cheveu chatouillant » ; « la dame léchait l'épine, suivait avec la langue folle le fil » ; « les plis de la dame épouvantée puis paisible », etc.

Mais le principe structurant essentiel, typiquement littéraire également, est ici, sans conteste, l'accumulation. Ainsi, d'abord, la répétition. À plusieurs reprises, en effet, les mêmes mots sont répétés comme en écho : « fleurs – fleur » ; « bouche – bouche » ; « miel – miel » ; « soupirs – soupirant » ; « bufo bufo bufo ». De même, synonymes et quasi-synonymes prolifèrent : « l'eau, claire, brillante » ; « [les feuilles toutes clouées au ciel et] leurs pointes sucées, petites lances jetées dans le feu qui les dentelle et qui les troue » ; « boues (...), argiles (...), limon (...), cire » ; « tourbillons (...), vent » ; « incendie (...), flamme ». Enfin, et surtout, il convient de signaler une abondance d'énumérations – qui se poursuivent en effet dans un rythme haletant, et qui me font penser aux longues ribambelles de mots qui s'enchaînent dans la littérature (carnavalesque) de la fin du moyen âge, dont on retrouve les exemples les plus stupéfiants dans l'œuvre de François Rabelais (de quelques décennies postérieure à notre tapisserie) : « le chemin qui mène au trône, à la piscine, à la douche, au salon d'herbe sans fleurs, à la fleur de la bouche » ; « ni oiseaux de miel ni miel de menthe, ni

coco, ni cœur noir, ni langue dans la glace, ni corne de cheval, ni queue de daim, ni sabre glacé » ; « l'orgue soufflant et dispersant les pétales, les aiguilles du pin, le verre en miettes, les piquants du houx, laque craquelée (...) » ; « sans poche pour l'or, sans galons, sans carabe, sans vipère dans la manche, sans lis à l'intérieur, sans ruche (...) ».

En fait, il me semble légitime de dire que ce texte est une longue accumulation de mots qui semblent s'appeler les uns les autres, d'incises et d'adjonctions, qui ne constituent pas seulement une incessante suspension de la phrase (c'est-à-dire du texte, car ce texte est une phrase), mais, disons-le, autant d'énigmes : comment interpréter, par exemple, la répétition des mots « bufo bufo bufo » à la fin ? Ainsi, le lecteur se pose constamment des questions sur le sens de ce texte, de cette très longue phrase – pour s'y reterritorialiser. Mais ne risque-t-il pas alors de s'installer dans le pur textuel, de s'engager, et de s'égarer, peut-être, dans les méandres du texte, autrement dit : de perdre de vue l'œuvre d'art – objet de l'inspiration ? Est-ce que le fil qui relie le texte à celle-ci ne s'étire pas trop de la sorte ?

Or, il faut constater que Savitzkaya empêche finalement le lecteur de se détourner de la tapisserie : car si son texte n'est pas une description ou une glose de celle-ci, il ne s'agit pas non plus d'un texte-pur-texte. L'ordre figural, en effet, apparaît constamment au sein même du textuel. Et maintenant je ne pense pas à ces références (directes) à l'œuvre en question déjà nommées : car les mots, même les plus objectifs (nulle part, un « je » ne se manifeste, ni non plus un quelconque brin d'affectivité), ne sauraient jamais transposer cette réalité figurale – comment dire ce qui se dérobe, par principe, à la prise du langage ? Non, je pense plutôt à la stratégie qu'a adoptée Savitzkaya – la seule valable, à mon avis –, qui consiste en ce que le texte reproduit, à *sa manière* (littéraire), le jeu libre du regard qui se pose sur l'œuvre d'art.

Rappelons, avant de continuer, que la perception d'une œuvre d'art, de quelque nature qu'elle soit, est, la plupart du temps, aléatoire : « les jalons plastiques sont des signes de mouvements virtuels et comportent des possibilités de choix (...), qui n'engagent jamais le regard dans un mouvement linéaire irréversible »<sup>8</sup>. En effet, le parcours de l'œil implique hésitations et retours, il ne suit pas nécessairement, comme

---

<sup>8</sup> Louis Marin, *Etudes sémiologiques: écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 21.

l'a dit Paul Klee, les chemins qui lui ont été aménagés par l'artiste – et ce, d'autant, parce que les points de repère (les figures qui frappent l'œil immédiatement) ne sont pas toujours *solidaires* les uns des autres, c'est-à-dire qu'ils ne s'enchaînent pas pour donner un sens voire un Sens à l'œuvre, à telle œuvre dans sa totalité : cette solidarité, dont parle Louis Marin<sup>9</sup>, ne saurait s'établir que là où nous connaissons l'idée (génératrice) que l'artiste avait dans l'esprit, ou le code qu'il respectait ou était censé de respecter. Or, là où il s'agit de produits d'art anciens, notre connaissance à ce sujet est, généralement parlant, insuffisante pour remédier à la non-solidarité susnommée – en sorte qu'ils continuent à résister à notre prise, aujourd'hui : leur sens nous échappe. Tel est le cas aussi de notre tapisserie (malgré différentes tentatives d'interprétation, nous ne savons toujours pas ce que signifie, par exemple, l'inscription *A mon seul désir*) : même si elle comporte certaines figures stratégiques dirigeant le cheminement de notre regard (la Dame, d'abord, au centre, la tente, la licorne à droite, pour nous, le lion à gauche, par exemple), nous restons sur notre faim d'y donner un sens : notre œil est toujours libre de se poser n'importe où, pour savourer tel détail, en tant que détail, et rien de plus.

Or, c'est cette liberté que l'on retrouve, me semble-t-il, dans le texte de Savitzkaya : nous sommes confrontés avec une phrase excessivement longue, dont les contours s'effacent, qui invite à une lecture non-conventionnelle (qui ne progresse pas, irréversiblement, du début jusqu'à la fin) en ce qu'elle nous permet de la prendre n'importe où, et de jointoyer nous-mêmes les morceaux dispersés comme bon nous semble. En effet, les différents fragments de la tapisserie qui l'a générée se trouvent être présentés dans un ordre tout à fait arbitraire, qu'ils se situent à gauche, à droite ou au centre de l'œuvre – en sorte qu'il nous est libre d'aller et venir, par exemple, des « feuilles toutes clouées au ciel et leurs pointes sucées » aux « piquants du houx » ; de la dame qui « caressait la corne » à celle (la même ?) qui « pétrissait la cire puis modelait un bouc sauvage avec une seule corne sur le front », ou, pourquoi pas, à celle « agenouillée au bord du bassin, l'image de son cul dans l'eau frémissante » ; à celle qui « léchait l'épine », ou à celle dont la robe « éclairait le jour, salie et usée, cousue par méandre autour de l'épingle » ; et de cette robe à la « robe de tulle » que soulevait le

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 22 ss.

vent. Ainsi, aucun ordre ne nous contraint : cette phrase vertigineusement morcelée se laisse lire avec la liberté qu'a le spectateur devant la tapisserie.

Cette constatation m'amène à la conclusion suivante : lire est ici une manière de voir, une expérience en tous points analogue à celle de la contemplation de l'œuvre d'art, source du texte. Celui-ci, redisons-le, n'en constitue ni une description-glose ni un équivalent narratif obéissant aux impératifs d'irréversibilité de l'œuvre littéraire traditionnelle : les mots privilégient tel ou tel détail de la tapisserie dans un ordre gratuit – ce qui est une invitation au lecteur à se libérer des contraintes qu'il a apprises à s'imposer à lui-même, à abandonner à la fois les illusions du narratif et celles du descriptif. Il s'agit, en d'autres termes, d'un appel à s'engager dans l'aventure à laquelle l'auteur le convie, et qui consiste à lire ce texte comme s'il était devant une œuvre d'art – la tapisserie, en l'occurrence.

Ainsi, dirais-je, pour terminer, Savitzkaya rend hommage à la langue, dont il n'éprouve pas seulement l'élasticité (jusqu'où peut aller un auteur sans déroger au sens des suites de mots qu'il utilise ?), mais en même temps à ses pouvoirs de suggestion visuelle – qui se révèlent être immenses : car l'expérience de la langue, ici, en est une tout à fait comparable à celle de la vue, du regard scrutant la tapisserie qu'elle représente. Autrement dit, ce texte illustre éminemment, à mon avis, le mot d'Horace qui figure, traduit en français, en épigraphe de cet article : *Ut pictura poesis*.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.