

DU MENTEUR AU FRAUDEUR : OUI-DIRE ET RACONTAGES

La voix de l'enfance retrouvée d'Eugène Savitzkaya¹

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA
Un. Porto – ILCML - APEF
jalmeida@letras.up.pt

Résumé : cette étude part de deux romans de l'écrivain belge francophone d'origine slave, Eugène Savitzkaya, publiés chez Minuit, où il revient sur son enfance wallonne et sur la figure de la mère en recourant à des stratégies narratives impliquant le oui-dire, la redite et le racontage, ainsi qu'au feuilletage d'albums et collage de souvenirs divers. En effet, *Mentir* (1977), roman éminemment poétique et rythmique, signalait l'entrée en fiction de cet auteur, surnommé le « muezzin » pour son attachement à une poétique et rythmique de la voix, à l'énonciation mélodique ou à une réénonciation comme voix continuée(s). En 2015, à la suite d'une intense production littéraire plus d'une fois primée, Eugène Savitzkaya revient sur ce passé et sur cette technique dans *Fraudeur*, preuve qu'à la voix de l'écrivain s'associe la conscience de l'irréremédiable passage par la fiction.

Mots-clés : Eugène Savitzkaya, mensonge, racontage, enfance.

Abstract: This paper will start from two novels by the Belgian Francophone writer of Slavic origin, Eugène Savitzkaya, published by Minuit, in which he looks back on his Walloon childhood and on his mother's figure by resorting to narrative strategies involving the hearsay, repetition and storytelling, as well as the flipping of albums and collage of many memories. Indeed, *Mentir* (1977), an eminently poetic and rhythmic novel, indicated this author's entry into fiction, nicknamed the "muezzin" because of his attachment to a poetic and rhythmic voice, the continued monotonous chant or to repetition as continued voice(s). However, in 2015, after an intense and more than once awarded literary production, Eugène Savitzkaya returns to this past and this technique in *Fraudeur*, in which the writer allies the consciousness of the irremediable passage through fiction.

Keywords: Eugène Savitzkaya, lies, gossips, childhood.

¹ Cet article est financé par les fonds FEDER du Programme d'Exploitation des Facteurs de Compétitivité – COMPETE (POCI-01-0145-FEDER-007339) et par les fonds nationaux de la FCT – Fondation pour la science et la technologie, dans le cadre du projet stratégique « UID/ELT/00500/2013 ».

Entre *Mentir* (1977), le premier roman de l'écrivain belge francophone Eugène Savitzkaya et son dernier récit en date, *Fraudeur* (2015), le tout jeune auteur de Minuit, prometteur de modernité et d'avenir, a certes vieilli, mais pas son écriture, et surtout pas son imaginaire romanesque, foncièrement ancré dans une enfance perdue à raconter et à revivre par la fiction : « Mon enfance perdue est mon seul avenir, mon seul but véritable et cohérent » (Savitzkaya, 1981 : 103). Savitzkaya, dont les parents sont slaves, revient sur cette époque bénie de l'émigration dans la campagne wallonne en contexte rural et sur son rapport affectif à la figure de la mère adorée. Pour quiconque a suivi les quarante ans de sa production fictionnelle et se souvient du style et du fond diégétique et fantasmatique de *Mentir*, ce nouveau texte, *Fraudeur*, donne l'idée d'une reprise, voire d'une synthèse de son univers romanesque si particulier, détectable à partir d'une seule phrase (Lindon, 1993 : 13).

En effet, le titre de ces deux romans pointe déjà la cohérence dans une approche négative et défective, voire déceptive de la fiction en tant qu'hypothèse de racontage approximatif de l'enfance et de la mère. *Mentir* avoue l'essence même de la démarche fictionnelle, l'impossibilité de rendre un vécu authentique et fiable, voire la volonté explicite de ne pas le rendre et d'assumer le racontage. Il est vrai, au dire de l'écrivain, que toute écriture ressortit à une démarche mensongère (Savitzkaya, 1995 : 9). *A fortiori*, l'écriture de soi ne peut se bâtir que selon cette recette scripturale : « Dire plus. Exagérer les choses. Exagérer la vérité. Jouer » (*idem* : 10).

Le terme « Fraudeur », quant à lui, renvoie sémantiquement à la tromperie, voire à l'escroquerie ; un continuum fictionnel et stylistique assuré par un auteur-narrateur qui, de surcroît, se fait explicitement et d'entrée de jeu passer pour un « fou » (Savitzkaya, 2015 : 7). Dans une démarche d'autodérision et de prise de recul, le narrateur assumera cette identité qu'il avait déjà endossée auparavant dans *Fou civil* (Savitzkaya, 1999) : « Il n'a ni nom, ni matricule, ni argent, ni ventricule » (Savitzkaya, 2015 : 7) ; « La plupart du temps il fraude » (*ibidem*).

Or ces stratégies narratives récurrentes impliquent le ouï-dire, la redite et le racontage, ainsi que le feuilletage d'albums et le collage de souvenirs divers, quoique prégnants. En effet, *Mentir* - roman éminemment poétique et rythmique - signalait l'entrée en fiction de cet auteur - surnommé le « muezzin » pour son attachement à une poétique et rythmique de la voix, à une littérature à déclamer à voix haute, à l'énonciation continuée ou à une ré-énonciation comme voix continuée(s). Et de fait, Eugène Savitzkaya apparaît très souvent associé dans la critique à ces auteurs dont les textes

appellent la performance (Tholomé, 2013 : 4-11), c'est-à-dire qui convoquent implicitement le corps (*idem* : 7) ou, si l'on veut, une poétique de la voix (Martin, 2017).

S'il est vrai qu'il y a un ancrage autobiographique, celui-ci subit soit l'érosion, soit l'extrapolation fictionnelle, cette « exagération » mythomane à laquelle le sujet recourt dans la difficile transcription de sa « vérité personnelle, individuelle, intime (...), c'est-à-dire cela que vise tout projet autobiographique » (Lejeune, 1975 : 42). Nous avons en tous cas affaire à des racontages de famille mis en fiction. Une lecture contrastive de *Mentir* et de *Fraudeur* fait apparaître un même souci et une même stratégie narrative censée rendre un passé enfoui par le biais du collage de souvenirs épars et du raconter autour de la saga familiale.

À cet égard, Carmelo Virone fait référer l'autobiographie chez Savitzkaya au travail scriptural du texte. En quelque sorte, l'opacité du texte fait écran à une lecture autoréférentielle, la complexifie et la magnétise tout à la fois, car « La perspective autobiographique (...) dévoile le geste d'autorité par lequel l'auteur confère aux signes une arbitrate seconde, – délibérée –, en insérant l'événement vécu dans un réseau d'équivalences à partir duquel peut s'amorcer la dérive des signifiants, en le transformant en événement de vocabulaire » (Virone, 1993 : 181). Cette particularité du jeu autofictionnel renvoie à la spécificité de l'écriture autofictionnelle en Belgique, laquelle n'a pas attendu le discours théorique français.

Ainsi, tantôt Savitzkaya se détache complètement de la matière diégétique : « Pas de souvenir, parce que je n'ai pas d'expérience de vie. Je n'ai pas de famille non plus, ou elle est sans intérêt » (Guibert, 1982 : 6), tantôt il endosse ouvertement l'autobiographie : « Le principal sujet d'intérêt, c'[est] moi » (Delmez, 1991 : 41). D'où la pertinence ici du concept de « pacte fantasmatique » dégagé par Philippe Lejeune, où le narrataire se tient sur ses gardes quant aux ressemblances des faits narrés par rapport à l'histoire personnelle de l'auteur (Lejeune, 1975 : 33).

Savitzkaya a multiplié les entretiens où s'éclairent des pans entiers de son enfance et de ses souvenirs familiaux (Savitzkaya, 1980 ; Guibert, 1982 ; Maury, 1984 ; Gaudemar de, 1992). Né le 26 février 1955 à Saint-Nicolas-lez-Liège, de mère russe et de père polonais, Eugène Michel Léon Savitzkaya porte en fait le nom maternel imprononçable. Ses parents furent victimes des terribles convulsions historiques qui secouèrent la Russie blanche et la Pologne au cours de la Deuxième Guerre mondiale : déportations et déplacements. La mère est originaire d'un milieu aisé de Smolensk. Elle se retrouva en Belgique comme beaucoup d'exilés russes, mais espérait vivre le rêve américain, cette Belgique ne représentant qu'une escale. Toutefois, un premier mariage malheureux avec

un Flamand la retint près de Bruges. Il en naquit le demi-frère aîné d'Eugène. À partir de là, elle se replia sur ses rêves brisés, souffrit beaucoup et tomba gravement malade.

Comme « elle a rompu tous les ponts » (Gaudemar de, 1992 : 20), son histoire personnelle en est devenue plus mystérieuse, conjecturale, faites de racontars décousus. À plusieurs reprises, Savitzkaya avoue ignorer presque tout de l'histoire maternelle, ce qui le poussera à écrire *Mentir*, où il met en scène la mère dans sa déception, ses incertitudes et sa tristesse : « La nuit, on disait qu'elle marchait et nous caressait les cheveux peut-être. Mais je ne l'ai jamais vue, je crois, faire ces gestes » (Savitzkaya, 1977 : 39). Amputée de son rêve d'évasion, elle suggère au narrateur l'image d'un fauve en cage : « Panthère luisante. Et comment flambait sa robe (...) » (*idem* : 74).

Toutefois ce premier roman place la mère devant ce fait accompli, décevant, mais irrémédiable - l'installation définitive en Belgique - : « Mais elle dit que la ville, cette ville où elle habite n'est pas tellement laide (...). Elle voudrait, si c'était possible, aller à Calcutta ou bien à Smolensk » (*idem* : 52). Si dans *Mentir* la redite de la maladie et de l'abatement de la mère recourait à quelques reliques photographiques et partait d'une phrase litannique - « Ces fleurs ne sont plus pour moi » (*idem* : 9) -, dans *Fraudeur*, cette image lointaine s'impose à nouveau : « Voilà pourquoi les pétales des pivoines, d'un rouge à faire peur, d'un blanc lugubre, tombèrent en paquets au pied des tiges » (Savitzkaya, 2015 : 105).

Nous dégagerons ici quatre procédés narratifs utilisés pour la mise en fiction du souvenir et du racontage familial : le oui-dire, l'incertitude, l'amnésie et le déni. Le oui-dire souligne la contrainte du travail mémoriel et met en évidence le côté problématique du roman en tant que résultat d'une expérience personnelle : « La nuit, m'a-t-on dit, ma mère dans sa robe de chambre en interlock bleu passait très souvent dans nos chambres (...) » (*idem* : 39) ; « On m'a dit. Ma mère passait souvent dans nos chambres, une fois la chambrée endormie (...) » (*ibidem*) ; un registre que *Fraudeur* reprendra quarante ans plus tard à propos du ressassement des mêmes souvenirs.

Par le truchement de quelques photos de familles et des témoignages transmis, le narrateur se bâtit une image fuyante et fictive de la mère. Comme le souligne Jean-Paul Gavard-Perret, la fiction poursuit un projet très particulier de perlaboration personnelle, de construction ou positionnement du moi du narrateur par rapport à la mère - instance fusionnelle par excellence, envers laquelle la fiction opère déjà un détachement, une coupure ombilicale -, et finalement par rapport au monde et aux lois menteuses auxquelles il faudra désormais se confronter, et qu'il s'agira d'assimiler au mieux. Selon lui, la fiction vise à « (...) atteindre une sorte d'invulnérabilité du fils, l'impossible alors devenant le possible, la fiction, une source et non un lieu de silence, car l'interdit, l'obscur

du théâtre du moi, commençaient à se dégager d'une nuit haletante » (Gavard-Perret, 1995 : 35).

Aussi *Mentir* - roman des propos rapportés – déploie-t-il le statut assumé de la fiction : n'être que « fiction » ; c'est-à-dire ni vraie, ni fausse, mais toujours hantée par le mensonge et l'exagération : « Elle descendit du train, dans cette gare. C'était une jeune femme plutôt maigre vêtue d'une longue jupe claire et d'une veste grise. Elle souriait. Elle marchait vite vers sa maison. Mais j'exagère » (Savitzkaya, 1977 : 41) ; « Elle garde son sourire aux lèvres. Elle ouvre plus fort encore sa bouche. Elle semble crier. Mais là, j'exagère. Ce n'est même pas certain qu'elle marche vite, qu'elle accélère, qu'elle sourie » (*idem* : 66-67). On sait trop combien le racontage a tendance à en rajouter...

Comme le rappelle Pierre Mertens, si nous sommes voués au oui-dire et à l'incertitude, c'est qu'une suspicion fondamentale imprègne tout, c'est qu'elle « (...) gît au vif du sujet » (Mertens, 1977 : 20). Le lecteur veut s'attacher à des pans de vérité autobiographiques, mais doit se contenter de la juxtaposition de quelques mots, phrases en guise de souvenirs collectés : « La nuit, on disait qu'elle marchait et nous caressait les cheveux peut-être. Mais je ne l'ai jamais vue, je crois, faire ces gestes. Peut-être. Elle devait se promener à travers la maison et entrer dans les chambres pour nous caresser les cheveux. Peut-être » (Savitzkaya, 1977 : 39). Nous avons affaire à une histoire en creux, une traduction possible du racontage en littérature. Elle reflète le « doute fondamental » inscrit au sein même de la modernité littéraire : « Si la vérité n'existe pas, tout est permis » (Mertens, 1977 : 20). Le narrateur-menteur se contente d'hypothèses approximatives : « J'ai peut-être vu ma mère, alors que l'obscurité venait de s'introduire dans la maison. Mais était-ce bien ma mère, en chemisier clair près d'un escalier, la main sur la rampe, muette ? Et aucune maison n'était plus spacieuse » (Savitzkaya, 1977 : 27).

Rien d'étonnant que ces modalisations dubitatives abondent dans une obsession litannique ressassante. Les « peut-être », « je crois » et « sans doute » sont autant de marques d'un doute primordial référé à une mémoire trouble : « Ai-je vu ma mère ? » (*idem* : 25) ; « Elle ne disait peut-être rien, peut-être peu de chose sans importance, peut-être quelque chose d'imprécis et de vague » (*idem* : 29) ; « Sur la photo, elle paraît, je crois, trop maigre et trop pâle pour l'âge qu'elle devait avoir à cette époque éloignée. Il y a de cela maintenant des années et des années, trop d'années » (*idem* : 65) ; « Elle voudrait, si c'était possible, aller à Calcutta ou bien à Smolensk. À Calcutta ou à Smolensk, cela n'a pas d'importance, dit-elle sans prononcer ces mots, sans dire vraiment cela » (*idem* : 52).

D'ailleurs, Smolensk - la ville natale de la mère - reviendra comme le repère imaginaire et fantasmatique de *Fraudeur* - cette « lettre, jamais envoyée, [est] adressée

à sa mère » (Savitzkaya, 2015 : 135) - : « Regarde les peupliers de Hesbaye, celle qui était joyeuse et qui chantait dans l'air parfumé de la province de Smolensk en compagnie des autres enfants dont il faudra chercher les traces » (*idem* : 12).

En réalité, Jean-Paul Gavard-Perret attribuait une intention émancipatrice à *Mentir* : « L'auteur pouvait ainsi dans cette première fiction, se regarder et se débarrasser de son image narcissique. Il ne se recouchait pas dans son texte comme dans un jus amniotique afin de se tromper lui-même » (Gavard-Perret, 1995 : 35). Alors, ce « premier je » équivaut à un « premier jet », à un arrachement fictionnel hors du ventre maternel qui coïnciderait avec le départ / le décès de la mère adorée : « Il s'agit de ma mère. Elle s'en va. Elle part pour toujours (...). Elle se sépare de nous » (Savitzkaya, 1977 : 77).

Dans une démarche récapitulative cette fois, *Fraudeur* reproduira autrement ce deuil : « L'enfant grandit près de sa mère absente, gardant dans ses narines sa fragrance intime, l'onctueuse douceur de sa peau, le son de sa voix voilée et un peu rauque, et la souplesse de ses doigts (...). Une camionnette noire emportait la mère du petit garçon (...) » (Savitzkaya, 2015 : 99-100).

Ainsi, quelque quarante ans plus tard, l'auteur-narrateur de *Fraudeur* revient sur les mêmes épisodes de son enfance. Le lecteur avisé et connaisseur de l'entièreté de l'œuvre savitzkayenne y reconnaîtra l'imaginaire et l'univers qui fondent la fiction de l'écrivain slave et liégeois, à commencer par le décor : « Les champs brabançons » (*idem* : 8). À nouveau, il s'agit de mettre de l'ordre dans des souvenirs, photos et racontages de l'enfance, et de récapituler une vie en ne perdant rien des bribes d'une enfance, alors que le temps menace de tout emporter et dissoudre : « Le temps coule et nous marchons par lentes coulées. Décrivons la chambre du jeune homme, belge de surcroît par le premier mariage de sa mère (elle est à côté, de l'autre côté du palier, dort-elle ? Il faut savoir ici qu'il partage sa chambre avec son frère adoré, son frère aîné (...)) » (*idem* : 28). Et à nouveau, la figure de la mère s'impose comme catalyseur de cette reconstitution approximative (menteuse, fraudeuse) de l'enfance : il « pense à sa mère vivante » (*idem* : 8) ; « Il sait que sa mère ment » (*idem* : 30).

Ce roman est écrit sous le signe expressément métaleptique de la fiction auquel l'auteur nous a habitués dans d'autres récits : « L'histoire peut commencer », « Tout y sera dit », « Mais nous n'y sommes pas encore » (*idem* : 25), « Le bon déroulement du récit » (*idem* : 17). Il affiche explicitement ses bordures narratives : « Un jour... » (*idem* : 157, 159, 165), et recourt à la focalisation par inversion simple typique du récit : « Vint un enfant en pleine guerre » (*idem* : 74) ; « Arriva en courant un jeune adolescent (...) » (*idem* : 156).

En remontant l'arbre généalogique de Savitzkaya (*idem* : 38), *Fraudeur* ressasse les origines slaves de l'écrivain belge en relation avec l'invasion barbare des Huns (*idem* : 11, 32). Cette invasion hunnique métaphorise l'installation de la famille au nom imprononçable dans la campagne wallonne, sous le « regard des villageois » (*idem* : 83) de Petit-Axhe (*idem* : 108), ainsi que la préservation des us et coutumes slaves dans le quotidien du foyer familial : « Les Slaves aiment se reposer, penser à rien et à tout, disséquer l'improbable, jouir d'une goutte d'eau qui grossit à la jonction de deux gouttières, des reflets de soleil dans un verre de thé fort » (*idem* : 75), et ce en contraste avec les idiosyncrasies locales :

Il s'est penché longtemps et a médité dans tous les sens sur des monceaux de coquilles bivalves qu'on nomme moules. C'est que, dans sa famille, au temps où la mère était aux fourneaux, jamais on n'en mangea. Cela faisait partie de la cuisine autochtone et, n'étant jamais convié aux tables du village, il n'en connaissait pas l'usage (*idem* : 82).

Tout comme dans *Mentir*, il s'agit de partir de souvenirs et de documents photographiques, voire des racontars familiaux : « Elle parle d'une grande partie de sa vie ancienne » (*idem* : 114). À nouveau, le récit assume des tranches mémorielles et l'« évocation de ces vieux souvenirs » (*idem* : 39), comme ces chaises que l'on plaçait dehors en été sur les trottoirs (*idem* : 97). Il y a là, à nouveau, une sorte de passage en revue de scènes gravées dans la mémoire et présentées tels des portraits intimes, des images obsédantes par le biais de structures déictiques : « Le voilà au fumier » (*idem* : 19), « Revenons à la ferme qui dort ou qui simplement se repose » (*idem* : 69), « Nous sommes entre Omsk et Tomsk » (*idem* : 127) ; voire de façon très condensée, comme pour ne rien perdre de cette enfance : « Le fou jeune est au bois des tombes. Son frère aîné court la campagne. Le père est au charbon. La mère est nue dans sa chambre dans l'odeur des bananes trop mûres et du seau d'aisances » (*idem* : 88).

À partir de ce récit, on saisit mieux les non-dits et les racontars auxquels *Mentir* faisait subtilement allusion (1977), notamment la maladie prolongée de la mère alitée, à peine effleurée, tout comme la hantise du souvenir des pivoines et de l'odeur de banane - métonymie de la figure maternelle, de son odeur et de sa présence dans la maison (Savitzkaya, 2015 : 104-105) :

Ces fleurs près de mon pied, contre ma peau et mes orteils, toutes ces fleurs ici amoncelées, croissantes, envahissantes, repoussantes, ces fleurs amassées ne sont pas, ne sont plus, ne seront plus jamais pour moi, pour mon corps, pour mes mains et mes cheveux, surtout pas ces pivoines énormes, écarlates, même plus foncées encore, ne sont plus pour moi, disait-

elle en été dans l'ancienne maison, mais que ce soit dans l'autre maison plutôt que dans celle-ci n'a aucune importance, n'a plus d'importance (Savitzkaya, 1977 : 9).

Cette scène se voit réélaborée dans *Fraudeur* :

L'été cette année-là, se consuma dans ce feu-là et dans ce parfum qui détruisait les pensées dans sa tête. Voilà pourquoi les arbres perdirent toutes leurs feuilles et tous leurs fruits le même mois. Voilà pourquoi les pétales des pivoines, d'un rouge à faire peur, d'un blanc lugubre, tombèrent en paquets au pied des tiges (Savitzkaya, 2015 : 105).

Pour le reste, le narrateur renoue avec les hypothèses suscitées par le feuilletage d'albums-photos, les bribes de souvenirs et les potins familiaux dont il essaie de restituer la cohérence narrative. Ce faisant, *Fraudeur* « récapitule » *Mentir* dans son incertitude : « Sa mère pensait selon le rythme de ses pensées. Ne pense surtout pas, lui disait le faucheur, ne pense pas, arrête de penser et tu guériras » (*idem* : 104) ; « Cette femme qui dort est la mère de l'enfant. Si elle ne dort pas, elle pense, elle pense beaucoup. Mais qu'est-ce que c'est penser ? » (*idem* : 73).

Mais, en filigrane, c'est une fiction de la Belgique profonde qui ressort *aussi* de ce récit à plus d'un égard « mitoyen » : « Qu'est-ce que la Belgique pour une slave ? C'est à deux pas de Paris, la ville rêvée » (*idem* : 156), ainsi que la conscience du temps écoulé depuis *Mentir*, des effets désabusés du vieillissement et de l'humaine condition : « L'espoir prolonge et aggrave la misère humaine, seul est heureux celui qui a perdu tout espoir » (*idem* : 161).

Quiconque connaît l'œuvre d'Eugène Savitzkaya sait sa cohérence thématique et stylistique, que *Fraudeur* cautionne et renforce par rapport à *Mentir* : un même imaginaire, une même insistance sur le bestiaire de la basse-cour, le même jeu lexical, presque scolaire autour des féminins des noms d'animaux, le même souci de la nomenclature botanique, la même approche holistique du quotidien.

À cet égard, le motif final de l'œuf de l'oie n'est guère innocent dans sa portée cosmogonique. En effet, l'œuf renvoie à la totipotence de la vie, à l'origine de toutes choses et à la concentration de tous les éléments, même narratifs :

Un œuf devra être cuit. L'œuf est sorti de l'oie. L'oie a mangé des vers, de l'herbe, des fanes de navets, du maïs et des coquilles d'œufs. Dans l'œuf, il y a de la pierre calcaire et d'autres minerais. On mettra l'œuf dans de l'eau bouillante. Celui qui met l'œuf dans l'eau est né d'une femme qui ment ou qui tait son passé (*idem* : 139).

Bibliographie :

- DELMEZ, Françoise (1991). « Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91 », *Écritures*, n° 1, pp. 22-43.
- GAUDEMAR Antoine de (1992). « Le jardin d'Eugène », *Libération*, 2 avril, pp. 19-21.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul (1995). « Eugène Savitzkaya : *Mentir* ou l'entrée dans la fiction », *Prétexte*, n° 8, janvier-mars, pp. 33-35.
- GUIBERT, Hervé (1982). « Lettre à un frère d'écriture », *Minuit*, n° 49, pp. 2-12.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- LINDON, Mathieu (1993). « La perversité, si simple et si douce », *Mongolie, plaine sale*. Bruxelles : Labor, pp. 12-15.
- MARTIN, Serge (2017). *Voix et relation. Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*. Taulignan : Marie Delarbre éditions, coll. « Théories ».
- MAURY, Pierre. (1984). « Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance », *Le Soir*, 2 juin.
- MERTENS, Pierre (1977). « Une réalité en creux », *Le Soir*, 6 avril.
- SAVITZKAYA, Eugène (1977). *Mentir*. Paris : Minuit.
- SAVITZKAYA, Eugène (1980). « Un jeune Belge », in Pierre Mertens & Claude Javeau (éds.). *La Belgique malgré tout*. Bruxelles : Revue de l'UB, pp. 425-427.
- SAVITZKAYA, Eugène (1981). « L'écriture en spirale », *Revue Estuaire*, n° 20, pp. 103-104.
- SAVITZKAYA, Eugène (1999). *Fou civil*. Paris : Flohic.
- SAVITZKAYA, Eugène (2015). *Fraudeur*. Paris : Minuit.
- THOLOMÉ, Vincent (2013). « Lecture performance : définition toute provisoire d'un art encore en devenir », *Le Carnet et les Instants*, n° 174, pp. 4-11.
- VIRONE, Carmelo (1993). « Lecture », *Mongolie, plaine sale*, Bruxelles : Labor, pp. 163-189.