

***La Nuit d'obsidienne* de François Emmanuel : de la quête initiatique à la construction d'une poétique intérieure**

Estelle Mathey

Université catholique de Louvain (UCL)

Une vingtaine d'années se seront écoulées avant que le poème *Archipel* de François Emmanuel – inspiré d'un séjour en Pologne en 1981 au *Teatr Laboratorium* de Wroclaw dirigé par Grotowski – ne devienne le roman *La Nuit d'obsidienne*, d'abord publié aux Éperonniers en 1992 puis, dix ans plus tard, chez Labor, dans sa version définitive. Vingt années qui témoignent de la recherche renouvelée d'une écriture revenant à ses origines pour construire la cohérence d'un parcours littéraire. Point d'origine et, pendant longtemps, horizon de l'écriture tout à la fois, ce texte se distingue tout particulièrement du reste de l'œuvre de l'écrivain belge par le fait qu'il noue, plus qu'ailleurs encore, le destin de l'écrivain à son œuvre. Ce roman est ainsi celui qui ancre symboliquement la quête identitaire au sein de l'écriture, de manière fondamentale et antérieurement aux premières œuvres éditées (le recueil poétique *Femmes prodiges* [1984], le roman *Retour à Satyah* [1989] et le recueil de nouvelles *Grain de peau* [1992]). Deux départs fondateurs s'y croisent, celui du narrateur, pour une île de l'Archipel Nord, qui fait écho à celui de l'écrivain, interrompant ses études de médecine pour suivre un stage de théâtre en pleine Pologne communiste. Ces départs réel et fictionnel viennent nourrir de manière déterminante le projet littéraire en en construisant la structure matricielle : un héros en partance, mobilisé par une quête à l'objet incertain ou mystérieux, qui puise ses ressources au cœur de son être et se révèle progressivement à lui-même. Dans *La Nuit d'obsidienne*, la quête du personnage entre en écho avec celle que fut, pour l'écrivain, la recherche de l'écriture. La question de l'inspiration s'y illustre métaphoriquement puisque le destin du narrateur l'amène à retrouver le potentiel du souffle, symbole d'une renaissance sur laquelle il reviendra précisément par l'écriture¹.

La Nuit d'obsidienne se déploie donc comme un parcours initiatique flottant entre réalité et fiction : placée sous le signe du départ, elle s'engage dans une téléologie menant à la révélation des conditions originelles d'une existence mue par le mouvement pneumatique du souffle qui vient faire œuvre de création. Partant des conditions inaugurales de l'écriture, nous montrerons en quoi la quête initiatique de ce roman annonce de manière allégorique la genèse de l'œuvre littéraire ultérieure, en inscrivant en négatif la thématique cosmogonique et la rêverie d'un âge d'or perdu qui, en étant placées sous le signe de la création, agiront comme les catalyseurs d'un imaginaire littéraire.

¹ La quête du narrateur se déploie en effet entre deux scènes d'écriture : celle du journal de voyage destiné à recueillir quelques dates et pensées saisies au vol, et celle de la lettre finale qu'il adresse à Ann.

Nous verrons enfin de quelle manière ce dispositif participe à l'élaboration d'une poétique intérieure, entendue comme une écriture reconstruisant un lien ontologique et l'espace indicible de l'intimité.

I. Engagement dans l'écriture

a. Un appel vers l'inconnu

Sait-on jamais pourquoi l'on part. Certains veulent tromper l'ennui, d'autres exténuent le vide qu'ils portent en eux. Il en est que chasse la mort d'un proche et qui de cette absence, cherchent à transfigurer le monde comme on éparpille dans le vent les cendres du défunt. D'autres encore trébuchent d'hôtel en hôtel et vont toujours plus loin consoler leur blessure. Ceux-là ne partent pas vraiment. Parfois les attaches qui nous tiennent sont devenues lâches quand s'ouvre soudain la trouée de partir. Je crois que c'est cela qui m'est advenu.²

L'incipit de *La Nuit d'obsidienne* affirme la nécessité du départ et la conscience absolue de la liberté qui fonde ce dernier. Une ouverture de l'espace se profile lorsque certains liens se dénouent et remettent en question leur évidence. De nouvelles perspectives transpercent le confinement du quotidien de manière irrémédiable : l'appel du départ se présente comme une « trouée » libératrice et porteuse d'espoirs. Entre le narrateur anonyme de *La Nuit d'obsidienne* et l'écrivain, le parcours commun de deux hommes se dessine, tendu vers un horizon de possibles, offert par un départ dont on ignore a priori les bénéfices. Lors de ses conférences à la Chaire de Poétique de l'Université catholique de Louvain, François Emmanuel revient sur l'expérience du *Teatr Laboratorium* de Wrocław comme celle qui, par le biais du théâtre, a ouvert la voie à l'œuvre romanesque. Interrompant sa formation d'assistant en psychiatrie, il saisit l'occasion que lui offre une bourse d'étude pour entamer « une sorte de voyage initiatique » :

Je ne savais pas au devant [*sic*] de quoi j'allais, j'avais lu le livre de Grotowski *Vers un théâtre pauvre*, et je savais que c'était un travail du corps et de la voix, ce pour quoi je n'avais aucune disposition naturelle. Enfin, personne ne m'avait indiqué cette destination, certainement pas un vieil archéologue à demi-fou [*sic*], rencontré sur le quai d'une gare, et qui m'eût murmuré à l'oreille : « *Aller au plus loin pour aller au plus près. Si l'on veut se connaître prendre un chemin que l'on ne connaît pas.* »³

Entre le témoignage et le texte littéraire se retrouve une même conviction que l'engagement vers l'inconnu mènera à une initiation aux accents existentiels. En confiant son sentiment de clausturation et l'impression d'inanité de ses gestes, le narrateur pressent l'authenticité de son désir de partir au regard du cadre rassurant, mais vide de sens, d'une réalité trop évidente : « On me parlait du monde comme d'une boule ronde qui tient entre les mains et dont on peut presque tout connaître. Un

² François EMMANUEL, *La Nuit d'obsidienne*, Bruxelles, Labor, 2^e éd., « Espace Nord », n° 178, 2002, p. 11. Les références suivantes présentées dans le corps du texte renverront à cette édition.

³ Id., *Les Voix et les Ombres*, Carnières, Lansman, « Chaire de poétique », n° 6, 2007, p. 30. Cette citation reprend les paroles prophétiques que le personnage de Pierre Ansaem prononce au début du roman *La Nuit d'obsidienne* (pp. 12-13). Tous les passages repris en italique dans cette citation et celles qui suivent le sont dans le texte source.

monde sans ailleurs, sans jachère, sans dieu et sans monstres » (pp. 11-12). Ces constats tracent implicitement l'envers de la réalité décevante, qui s'exprimerait comme une vérité nouvelle et encore inconnue, distillant ses promesses au cœur de l'arrachement. « Sait-on jamais pourquoi l'on part » : cette question programmatique posée sur le mode indirect dès l'ouverture du texte omet le point d'interrogation et la réponse explicite, s'orientant dès lors vers la suspension du questionnement raisonné et l'affirmation d'un questionnement continuellement relancé sur l'existence. Ce qui fonde le départ et l'arrachement, c'est la confiance en la promesse qu'ils annoncent malgré qu'on en ignore la teneur.

C'est au cœur de cette confiance que s'offre le moment de la rencontre avec l'écriture, que l'auteur décrit comme une évidence, dans la passivité réceptrice dans laquelle il se place : « *La rencontre était inéluctable, Nous nous connaissions bien avant de nous connaître [...]. Le texte existait, J'ai laissé advenir, La dictée était lointaine, Je n'ai mérité que de l'entendre* »⁴. Instant de grâce, « *folie créatrice* », « *sublimation [...] confinée dans la chambre des jouissances* »⁵, qui devient ensuite altérité absolue. La propriété artistique inaugure l'altérité de l'expression comme témoin de l'éphémère expérience créatrice, ancrée non pas dans l'effort, mais dans la disposition à l'écoute et la disponibilité à l'événement de l'écriture. Révélation de l'étranger en soi, l'œuvre apparaît entre les mains du créateur comme à jamais lointaine : dans son entretien avec Stéphane Lambert, l'écrivain reconnaît que « [d]ans tout travail d'écriture, on trace des plans, on met un dispositif en place dans l'imaginaire sans savoir tout à fait où l'on va »⁶. Évoquée comme le franchissement d'une frontière, l'écriture du roman entraîne vers des terres isolées : « *Le roman [...], science complexe et subtile de la déportation, voyage insouciant ou tragique vers on ne sait où. Le roman, moyen d'exploration de nos terres insoupçonnées, de ce que l'on connaît sans connaître, et qui redouble en scènes, en présences multipliées, notre énigme irrésolue* »⁷.

Espace de réalisation personnelle, la littérature rejoue ce que la vie occulte ou rejette. François Emmanuel évoque la vérité fictionnelle en ces termes :

À la question : pourquoi écrire, [...] [les] textes apporteraient-ils une réponse, là où la conscience de soi échoue ? Et si l'œuvre était une ombre portée plus fidèle que la biographie ? Me retournant, parfois avec un peu d'effroi sur les mondes qui m'ont habité, je vois s'arborescer une cartographie singulière, je repère des constantes, des tropismes, l'insistance du récit à investir les mêmes espaces crépusculaires, le voyage et l'errance comme une quête infinie de la dépossession, le lancinant secret des femmes, le regard, lieu même de l'altérité, l'omniprésence de la mort, cette chambre voisine, ou

⁴ Id., *Écrire*, texte en ligne sur le site de l'écrivain <http://www.francoisemmanuel.be/ecrire.html>, consulté le 13/02/2007 ; 1^{re} éd. *Pylône*, n°4, printemps 2005. La juxtaposition des phrases se retrouve dans le texte source.

⁵ *Ibid.*

⁶ Id., « L'écrivain est le premier lecteur de son œuvre », entretien réalisé par Stéphane LAMBERT, in *Les rencontres du mercredi*, Bruxelles, Ancre rouge, 1999, p. 195.

⁷ Id., *Écrire*, *op. cit.*

*encore la conscience têtue d'un sens caché aux choses, poétique du réel autour de quoi l'écriture s'enroule comme le lierre étreint le tronc sans le connaître, dessinant de nouvelles arabesques, apportant sans cesse d'autres réponses, élusives, imparfaites, à l'énigme de notre être au monde.*⁸

L'espace littéraire réaffirme plus nettement encore l'interrogation, la fascination secrète, sans la résoudre, de « l'énigme de notre être au monde », en la rapprochant toujours plus près de l'intimité profonde du sujet écrivant. Il donne au réel une valeur poétique, épousant son étrangeté sans la percer, dans une éternelle interrogation sur l'existence.

Intitulant la première de ses conférences de la Chaire de Poétique « L'appel du texte », François Emmanuel place d'emblée son écriture sous le signe de l'avancée vers l'inconnu ou l'oublié. L'univers littéraire se profile comme une avancée lente et précautionneuse dans un espace étranger qui s'imprègne, « emplit » et « emporte »⁹. Car il s'agit d'abandonner toute résistance, de laisser cette altérité pénétrer le corps écrivant sans chercher à en influencer le cours. Il faut s'en remettre à l'ordonnement secret qu'elle exerce sur le corps et se laisser guider dans son territoire avec confiance. Expérience d'écriture et univers romanesque s'assemblent l'une et l'autre autour des corps écrivant et écrit, transcendant les frontières réelle et fictionnelle et se renforçant mutuellement dans un élan vers une altérité qui ouvre à une dimension existentielle.

b. Vers un corps pauvre

Pendant quelques mois, auprès de Jerzy Grotowski, François Emmanuel travaille l'épure du corps et l'accès à l'écoute intérieure par un travail physique sur le corps et la voix. Ce *théâtre pauvre* vide la scène et l'acteur de tout ce qu'il considère comme superflu pour en voir affleurer l'essence.

De ce travail j'ai retenu des choses simples : pour faire parler le corps authentiquement il nous faut d'abord en expulser les clichés, nous vider de toute intention, tenter de suspendre toute volonté de maîtrise en nous laissant emporter par le mouvement ou la voix. Il nous faut accepter la fatigue, voire l'accueillir comme un état favorable, susceptible de nous affranchir du contrôle et nous permettre quelquefois d'accéder au second souffle.¹⁰

L'expression authentique naît d'un assouplissement du corps et de la voix, visant à abandonner toute intention et tout contrôle de la conscience. L'être retrouve l'impulsion instinctive qui s'abstrait d'une construction préétablie. L'accueil de la fatigue invite à renoncer à une volonté de contrôle et révèle le « second souffle », celui qui permet le déploiement du corps et sa respiration libre. La découverte de l'amplitude du corps et de la voix procure une libération puissante de l'homme face à l'aliénation sociale et au conditionnement culturel.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Id.*, *Les Voix et les Ombres*, op. cit., p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 31-32.

Cette découverte de la puissance de la déprise du corps aménage un terrain idéal pour la création et l'improvisation.

C'est qu'au terme d'une période d'échauffement, d'assouplissement, nous découvrons un champ d'improvisations d'une liberté et d'une richesse humaine stupéfiante. C'est alors, et alors seulement, dans l'espace de cette création unique et éphémère, que j'ai eu l'impression de pouvoir déposer mon masque social. Être allé « là » m'a invité à renouveler l'expérience ailleurs, dans d'autres domaines, et il n'est pas indifférent que *La Nuit d'obsidienne* ait été écrite dans sa première version durant mon séjour polonais.¹¹

C'est dans le dépouillement le plus extrême que l'acteur touche à sa propre intimité, dans un don total de lui-même, affirme Grotowski¹². Jaillissement de l'instinct, de l'organique, de l'impulsion première, le travail du metteur en scène offre la possibilité à l'acteur de découvrir en lui son propre langage sonore et gestuel¹³. Il n'empêche que la conscience du corps n'ouvre pas seule à l'intériorité : ce travail implique une libération totale de l'enveloppe corporelle jusqu'à l'oublier, la faire disparaître virtuellement, pour supprimer toute résistance à la circulation de la voix¹⁴. Il ne s'agit toutefois pas d'un écartement définitif : passer par un oubli du corps permet de le retrouver concrètement par la suite. De cette disponibilité passive naît la potentialité d'une création active du corps et de la voix mis à l'épreuve dans ces exercices physiques¹⁵. Témoin des possibilités créatrices qui se manifestaient alors chez l'écrivain, *La Nuit d'obsidienne* fait entendre cette authentique voix au sein du texte littéraire, accueillant les résonances et le lâcher-prise du corps. La scène de théâtre aura imprégné la scène romanesque de cet oubli du corps matériel et de cet abandon de la pensée pour se couler intuitivement dans les parois vibratoires de l'instrument vocal. Grotowski pose comme exigence fondamentale : « *Ne pas penser à l'instrument vocal lui-même, ne pas penser aux mots, mais réagir – réagir avec le corps*. Le corps est le premier vibreur et résonateur »¹⁶. Et de préciser plus loin : « Un jour viendra où votre corps saura comment résonner sans que ce soit dicté. C'est le tournant, comme la naissance d'une autre voix, et l'on ne peut y atteindre que par des actions vocales complètement naturelles »¹⁷.

Ce « second souffle »¹⁸ s'ancre ainsi dans les profondeurs du corps, ébranlé par les vibrations qui le traversent. L'expérience de la perméabilité au souffle, du corps transfiguré par le passage de la voix et devenu lieu de la création, installe l'œuvre dans un cadre à ce point libéré qu'elle en devient

¹¹ *Ibid.*, p. 32.

¹² Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, texte et interviews de Jerzy GROTOWSKI, Eugenio BARBA et al., trad. fr. de Claude LEVENSON, Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, 1971, p. 14.

¹³ *Ibid.*, p. 15 et p. 33.

¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶ *Ibid.*, p. 188.

¹⁷ *Ibid.*, p. 227.

¹⁸ François EMMANUEL, *Les Voix et les Ombres*, op. cit., p. 32.

elle-même voix autonome. Une autre voix parle au plus profond de notre être, dans une « *évidente étrangeté* »¹⁹ venant signifier notre être au monde.

*Il y a dans l'écriture un paradoxe auquel mène tout trajet artistique, et dont j'ai pris conscience en Pologne, sur une autre scène, alors que j'étais engagé dans un travail, sans concession, du corps. [...] [N]ous nous retrouvons à l'instant précis de la déprise, lorsqu'ayant perdu nos couches successives [...] nous faisons l'expérience d'être tout à l'instant, perdu dans celui-ci et en même temps totalement nous-mêmes, sans division aucune, détenteurs d'une voix et rien d'autre. C'est l'accès à cette voix, en touchers, en approches successives, ce sont ces instants fragiles d'accord qui justifient tous les sacrifices. La voix n'est pas le texte, elle est en lui, en nous, comme un véhicule de ce qui nous traverse et que nous ignorons par avance. Elle est cette scansion singulière du phrasé ou du souffle.*²⁰

Une fois les barrières protectrices rompues, se dévoile dans la seule voix l'individualité propre du sujet : « la voix, c'est l'âme, c'est le souffle » estime l'écrivain²¹. La voix s'abstrait de tout figement dans l'écriture ou le corps : elle voyage entre le texte, l'auteur et le lecteur, dans l'inédit de leur rencontre. Son rythme ponctue le texte et invite l'auteur et le lecteur à y trouver l'accord avec sa propre respiration. L'écrivain revient à une corporéité de la voix qui en affirme la continuelle mouvance.

Indéfiniment à l'écoute plutôt que définitivement écrite, l'écriture se meut dans l'intimité d'un espace à jamais insaisissable. Le philosophe Maurice Blanchot évoque un semblable désir d'écriture qui préside à la naissance de l'œuvre et qui suppose que la tension soit perpétuellement maintenue, en vertu de quoi le désir fondateur du projet littéraire disparaîtrait et l'œuvre avec lui.

*Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint [...].*²²

L'œuvre exhibe ainsi une extrême solitude car « Celui qui écrit l'œuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié »²³. L'écrivain est par conséquent exclu de l'œuvre, ne pouvant jamais porter sur elle un regard conclusif, appréciant l'achèvement du travail d'écriture. Au contraire, il est confronté à un infini de l'œuvre qui n'atteste qu'une seule chose : son existence indéniable²⁴. L'écrivain ne peut de ce fait jamais connaître l'œuvre : le livre reste l'unique trace matérielle de l'expérience littéraire

¹⁹ ID., *Écrire*, op. cit.

²⁰ *Ibid.*

²¹ ID., « L'écrivain est le premier lecteur de son œuvre », op.cit., p. 200.

²² Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968, p. 5.

²³ *Ibid.*, pp. 9-10.

²⁴ « Cependant, l'œuvre [...] n'est ni achevée ni inachevée : elle est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela : qu'elle est – et rien de plus. En dehors de cela, elle n'est rien. Qui veut lui faire exprimer davantage, ne trouve rien, trouve qu'elle n'exprime rien. Celui qui vit dans la dépendance de l'œuvre, soit pour l'écrire, soit pour la lire, appartient à la solitude de ce qui n'exprime que le mot être : mot que le langage abrite en le dissimulant ou fait apparaître en disparaissant dans le vide silencieux de l'œuvre » (*ibid.*, pp. 10-11).

sans pour autant en témoigner puisque l'être de l'œuvre n'est visible que pour le lecteur, qui la rend à la vie, dans son intimité profonde²⁵.

À défaut de cette visibilité/lisibilité de l'œuvre, à jamais inaccessible à l'écrivain, il reste toutefois l'écoute prometteuse qui a présidé à la création. L'œuvre est, pour l'écrivain, « ce qui parle encore quand tout a été dit, ce qui ne précède pas la parole, car elle l'empêche plutôt d'être parole commençante, comme elle lui retire le droit et le pouvoir de s'interrompre »²⁶. L'activité d'écriture se fonde donc sur une éternelle fuite en avant vers le centre insaisissable qu'elle vise : une révélation qui ne dévoile que son évanescence pour tendre vers la plus pure expression, celle du silence originel qui précède la venue du souffle et l'avènement des mots.

Écrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est encore que l'ombre de la parole, langage qui n'est encore que son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable auquel il faut imposer *silence*, si l'on veut, enfin, se faire entendre.²⁷

La voix du texte devient ainsi parole « errante », selon les termes de Maurice Blanchot²⁸. Son caractère échetique se mêle au bruissement du monde²⁹. Dans son errance, elle se rapproche au plus près de la vérité de l'acte créateur, né dans le silence et l'appel du souffle, recherches de l'amplitude prometteuse.

Cette parole [...] essentiellement errante, [est] toujours hors d'elle-même. Elle désigne le dehors infiniment distendu qui tient lieu de l'intimité de la parole. Elle ressemble à l'écho, quand l'écho ne dit pas seulement tout haut ce qui est d'abord murmuré, mais se confond avec l'immensité chuchotante, est le silence devenu l'espace retentissant, le dehors de toute parole.³⁰

Dans la suite de notre propos, nous verrons comment la quête du narrateur de *La Nuit d'obsidienne* vient également se nourrir de cette part de mystère, d'indicibilité et de métamorphose intérieure qui entoure l'expérience littéraire.

II. Une quête énigmatique

Fondé sur le principe téléologique du passage d'un aveuglement à un dévoilement, le parcours initiatique entamé par le narrateur est émaillé de morts symboliques et de renaissances. Ses étapes se verront clairement marquées par la division tripartite du roman partagé entre les trois initiatrices, Jana, Inge et Ann. Le départ maintient vif le désir qui guidera le narrateur dans sa mystérieuse progression, dont on constatera qu'à défaut de but explicite, elle aura conduit à un

²⁵ *Ibid.*, pp. 11-12.

²⁶ *Ibid.*, pp. 16-17.

²⁷ *Ibid.*, p. 48.

²⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

décentrement et à une transformation du regard porté sur soi et sur le monde, qui cautionnera le passage d'une extériorité négative à une intériorité positive.

[T]outes les questions vont avoir une réponse. [...] [I]l y a trois cercles et [...] il est dans le second. Dans le second cercle, on ne voit rien encore. Les trois cercles sont l'un au-dessus de l'autre et l'on ne quitte jamais le premier quand on entre dans le second, ni le second ni le premier quand on aborde le troisième. (p. 80)

Le sentiment d'insatisfaction généralisée du narrateur de *La Nuit d'obsidienne* amène celui-ci à se laisser porter par une rencontre du hasard : un vieil archéologue, Pierre Ansaem, lui parle de ses recherches sur le passé néolithique d'une île de l'Archipel Nord, au nord de l'Écosse. Dans ses paroles à l'allure prophétique, se croisent le fonds mythique d'un passé millénaire et la brusque réalité du présent : sépulture et lieu de réincarnation pour les peuples anciens ou terrain pétrolifère à exploiter pour les gens du continent, l'île suscite une fascination telle qu'elle engage la quête. Plongé dans un état qui n'est pas sans rappeler les quêtes chevaleresques de l'imaginaire médiéval ou féeriques des contes, le personnage « ressent[t] un tremblement [...] étrange » (p. 13), considérant « Pierre Ansaem comme de ces personnages qui surgissent de la nuit des contes, [...] [qui] semblait posé là à [s]on intention », le faisant croire « à la parfaite nécessité de [leur] rencontre » (p. 13).

Cette île à l'inscription cartographique incertaine³¹ remplit la fonction du nulle part de l'île utopique. Paul Ricœur conçoit l'utopique comme ce qui offre la possibilité à l'homme de réfléchir sur la réalité du monde, observé de l'extérieur : cette extraterritorialité est ainsi « une structure fondamentale de la réflexivité par laquelle nous pouvons saisir nos rôles sociaux » de par notre capacité à « concevoir une place vide d'où nous pouvons réfléchir à nous-mêmes »³². Cet espace affirme sa dissemblance par rapport au monde connu du narrateur de *La Nuit*. Se rendant dans un village rayé de la carte et dont les habitants « n'ont aucune existence » (p. 29), il entre dans un monde inconnu, un monde « sans rapport avec l'autre » (p. 30).

La dimension temporelle est frappée d'une même étrangeté : un temps autre se détache de la linéarité temporelle pour demeurer dans une sorte d'atemporalité, caractéristique des lieux utopiques. Dans « ce pays où le temps ne comptait plus » (p. 22), le narrateur rencontre Jana, la première initiatrice, qui avoue vivre sur l'île depuis des éternités, temps immémorial que l'on retrouve dans sa maison où le temps s'est arrêté, comme en témoigne l'arrêt de la pendule. Cet étirement temporel ramène à *l'illo tempore* des origines en faisant place au temps mythique des récits de réincarnation des âmes et au temps cyclique qui détermine celle-ci : « Des pierres, des serres d'aigles, des crânes de loutres étaient confondus aux restes humains tandis que l'âme

³¹ Pierre Ansaem « [d]écrivait de l'île une géographie qu'aujourd'hui encore je crois irréaliste » (p. 20) ou qui « n'existait d'ailleurs que dans sa tête de vieillard, la part immergée d'un songe autour duquel tournait fascinée sa mémoire » (p. 21).

³² Paul RICŒUR, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Le Seuil, 1997, coll. « Points / Essais », p. 35.

recommençait de ce côté-ci de la mer une nouvelle vie » (p. 14). Toutefois, la dynamique cyclique n'empêche pas que s'exprime une dimension eschatologique : les trois cercles doivent être traversés pour qu'advienne un temps intérieur autre et salvateur. À travers l'épreuve de la solitude et la rudesse des éléments ressentis au cours de cette longue errance, le narrateur rejoint les conditions primitives de l'existence. Une connaissance plus vaste et un nouveau regard sur les choses découleront de cette expérience fondatrice.

Aussi les étapes de la quête revêtent-elles une importance de premier ordre pour déceler le dévoilement progressif qui se joue entre les lignes, au-delà des seuils marqués par la division tripartite du roman. Les frontières sont ainsi moins physiques qu'imaginaires, sur lesquelles se croisent mort et vie, perte et promesse. Entre le constat initial du narrateur d'un « désert d'être » qui s'étend à sa vie (p. 11) et la révélation ultime des immenses « réserves de souffle » qu'il porte en lui (p. 158), se dessine un parcours où aucune clé n'est donnée explicitement au lecteur. Le journal que le narrateur commence à tenir dès son arrivée sur l'île sort bien vite de la linéarité du quotidien pour accéder à un temps indéterminé, marqué par l'oubli : « ces notes sont le présent de mon voyage, des traces ou des preuves, même illisibles ou séparées de moi par ma propre amnésie » (p. 22). Seul un miroitement de signes transparaît à la surface du texte pour le lecteur attentif, qui doit, à l'instar des personnages, se laisser emporter et accepter l'arrachement initial vers un horizon inconnu. Le roman se constitue comme le franchissement d'une limite mystérieuse qu'outrepasse le personnage pour qui le départ s'annonce comme une promesse de régénération et de vérité : « tout semblait en place pour quelque chose mais je n'avais pas peur » (p. 84) ; « [q]uelque chose s'était arrêté, quelque chose allait reprendre » (p. 121). Cette expérience erratique devient peu à peu un enrichissement qui conforte l'avancée confiante dans l'obscurité. Comme l'annonçaient les paroles prophétiques de Pierre Ansaem, il convient de ne surtout pas « perdre le don d'ignorance » (p. 21), car il faudra perdre et infiniment se perdre avant d'atteindre la vérité de l'être, « *aller au plus loin pour aller au plus près, si l'on veut se connaître prendre un chemin que l'on ne connaît pas* » (pp. 12-13) : « perdre est la seule voie des transformations », affirme encore l'écrivain³³. L'initiation puise de ce fait sa condition première dans un abandon fondateur.

La première vision de l'île confronte le narrateur à l'ouverture de l'horizon, à la trouée des espaces : « Sur ses lèvres, l'île ressemblait alors à un songe, une vague rémanence. Je crois qu'en me quittant il avait parlé du ciel, ce ciel tumultueux et fou, toujours en débâcle, ce même ciel qui ouvrait sous mes yeux ses écritures affolées, ses gouffres et ses présages » (p. 27). L'écriture renaît, affolée, dans l'éclatement des espaces, entre les abîmes qui emportent et les paysages qui engagent. Qualifiée par Pierre Ansaem de « lieu des métamorphoses » (p. 15), l'île devient ainsi le lieu d'un

³³ François EMMANUEL, *Les Voix et les Ombres*, op. cit., p. 117.

échange possible entre les identités, fondé sur une nécessaire désincarnation pour ouvrir à la promesse d'un renouveau. L'arrachement du départ ressenti jusque dans les profondeurs du corps affirme les valeurs existentielles de la quête. Pour Jean-Luc Nancy, le corps, toujours à la limite, déploie son ouverture infinie et s'affirme comme lieu d'existence : « [Les corps] ont lieu à la limite, *en tant que la limite* : limite – bord externe, fracture et intersection de l'étranger dans le continu du sens, dans le continu de la matière. Ouverture, *discrétion* »³⁴. Le philosophe pose l'identité du corps dans le départ, un corps qui n'existe que dans l'écart. Il forge le terme d'*expeausition* pour s'approcher au plus près d'une réalité corporelle conciliant à la fois assimilation et séparation : « Le corps est *soi* dans le départ, en tant qu'il part [...]. *L'à part soi en tant que départ*, voilà ce qui est exposé »³⁵. Le corps se constitue dans l'espacement, entre le point de départ d'un *ici* et l'horizon d'un *là-bas*. Sa peau, sa nudité et son intimité absolue s'expriment au dehors. L'être-à-soi qui se rend visible dans l'arrachement s'éprouve sur cette frontière entre intimité et extériorité, sur cette peau tendue entre soi et le monde. Le corps doit devenir membrane perméable pour devenir lieu de transmission de l'être au monde et de naissance du sujet. À jamais infiniment ouvert sans subir de dispersion, le corps est soutenu par le monde, par la pression-pesée de l'univers sur l'enveloppe. Dans l'exposition et l'*expeausition*, le corps peut advenir au monde³⁶. Une dynamique analogue se retrouve dans *La Nuit d'obsidienne* puisque c'est par le biais du corps physique du narrateur que s'expérimente l'ouverture de l'espace que représente l'arrivée sur l'île. Un corps ouvert, à la fois ici et ailleurs, à l'image du corps utopique de Michel Foucault, un ici sans lieu duquel « rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques »³⁷.

Cette traversée de temps et d'espaces, entre les maisons de Jana, d'Inge et d'Ann, femmes passeuses, est immortalisée en une nuit : « Entre ici et là j'avais traversé une nuit presque sans mémoire » (p. 112). Cette temporalité nocturne symbolise le projet initiatique, allant d'un aveuglement vers un dévoilement. Reprenant une citation du recueil poétique *Du Mouvement et de l'immobilité de Douve* d'Yves Bonnefoy, l'épigraphe pose d'emblée la nécessité de s'abstraire du sens visuel pour découvrir une autre vision des choses, intérieure et intuitive, au-delà des apparences : « *Demande pour tes yeux / que les rompe la nuit / Rien ne commencera / qu'au-delà de ce voile* ». Le vieux sage Engelsen annonce l'avènement de ce regard neuf et intériorisé : « Tu traverseras la nuit mais quand tu seras de l'autre côté, tu auras le regard », un regard sans utilité mais de nature essentielle car « Ceux qui ne voient rien, lui dit-il, sont dans la morne vie » (p. 74). Une première nuit métaphorisée par un sommeil comateux fait entrer le narrateur dans le second cercle, placé sous la

³⁴ Jean-Luc NANCY, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992, coll. « L'Élémentaire », pp. 16-18.

³⁵ *Ibid.*, p. 32.

³⁶ *Ibid.*, pp. 82-83.

³⁷ Michel FOUCAULT, *Le corps utopique*, Lignes, 2009, p. 18.

protection d'Inge. Ce moment cautionne la première révélation, celle d'un renouvellement du regard :

Un matin, je rampai jusqu'à la fenêtre. Ma cheville gauche était douloureuse mais j'éprouvais une force, une avidité nouvelle, l'envie de regarder par la fente de lumière entre deux planches du volet. Au dehors, je n'avais jamais vu un tel paysage, un plateau d'herbes couchées par le vent, semées de pierres plates, une clarté argentée, un ciel bleu pur. On aurait dit que la croûte de mes yeux était enfin tombée. (p. 112)

Le narrateur découvre l'absolue nouveauté du paysage, son unicité et sa pureté, dans l'aveu de l'aveuglement passé. Il y voit l'expression inavouable de la fascination qu'offre ce « spectacle du même », où tout demeure néanmoins méconnaissable (p. 118).

Désir, désir d'aube dans l'encadrement indéfini des portes de la rotonde. Mais l'aube était l'illusion toujours recommencée et la nuit ne finirait jamais. [...] Pourquoi êtes-vous venu sur l'île ? avait-elle soudain demandé. J'avais répondu que je voulais peut-être mourir à ma propre vie. Mourir, mourir... avait-elle prononcé en écho. Son regard dans l'ombre s'était ouvert et je crois qu'elle m'avait souri. (p. 145)

Il s'agira ensuite d'avancer vers sa propre mort pour renaître à la vie. Étape essentielle de l'initiation, la mort symbolique vers laquelle tend le narrateur engage celui-ci sur la voie d'une métamorphose salvatrice, aux côtés d'Ann. L'abandon du corps marque la première partie du roman : prêter son regard à celui de l'aveugle Pierre Ansaïem, reprendre le rôle du médecin-thaumaturge Élie Maccanéis auprès des insulaires et engager son propre corps dans l'errance. Au terme d'une longue nuit de déroute traversée comme un « fleuve de feu » (p. 102), le narrateur ressent l'allègement et le détachement de son corps : « Comme si je flottais soudain au-dessus de mon corps, que je l'avais déposé à mes pieds tel un sac de peur et de fièvre » (p. 105). Alors qu'il découvre à son réveil la dépouille de Jana, une voix lui dit : « Toi aussi, tu es mort. Tu vois : ce n'était pas si difficile » (p. 106). La seconde partie du roman se caractérise, quant à elle, par un progressif effacement de soi à travers l'évanouissement, le coma et les phases d'un sommeil convalescent³⁸ qui le feront entrer dans le temps trouble de l'oubli auprès de Inge et du vieil Engelsen. Accompagné par les paroles d'Ann pour qui la mort n'est que « l'arrêt de la trace » (p. 123), le narrateur avance vers l'instant de la révélation, inscrite dans le livre de l'archéologue, celle du cycle de transmigration des âmes et de réincarnation des corps qui vient l'emporter à son tour.

Et soudain, à l'instant même où tout semblait perdu, tout était là, tracé par son écriture, parfaitement lisible : ... *ces grands passeurs d'âmes qu'étaient pour eux les aigles de mer. Certes, ils décharnaient les corps mais sans doute faut-il voir à cette excarnation une sorte de ballet sacré. Comme de jeunes enfants qu'ils eussent arrachés des dépouilles, emportés dans leurs serres. Quoi de plus sanglant qu'une naissance ? Plus tard les prêtres rassembleraient les ossements, leur feraient subir avec le feu les dernières avanies. Peu importe les corps puisqu'il n'importe que les signes, les paroles, la substance des incantations, l'apparat des gestes rituels et les dieux invoqués pour les conduire au tertre dont les*

³⁸ Ces trois stades sont relevés par Carmelo Virone (Carmelo VIRONE, « Lecture », in EMMANUEL, François, *La Nuit d'obsidienne*, op. cit., p. 180).

murs sont ovales et la terre chaude comme un ventre de femme. Comme un ventre de femme : ils donneront un nom de déesse mère à ces lieux que l'on croit de lente délitescence, aux morts ils donneront un nom de naissance. (pp. 134-135)

Désignant la transformation des corps à laquelle croyaient les premiers habitants de l'île, la Nuit d'obsidienne symbolise ainsi l'union des destinées : la pierre d'obsidienne incarne cet entremêlement de la vie et de la mort, à travers le verre sauvage qui la compose, formé d'ombres imprécises et de reflets lumineux, la nuit se confondant au jour « *dans la chaîne ininterrompue des destins emmaillés, des morts mêlées aux naissances, des aubes aux crépuscules, le sang de l'un préluant celui de l'autre sous le ciel qui nous couvre et ne nous délaisse jamais...* » (p. 135). Laisant se profiler l'espoir des retrouvailles « de l'autre côté », qui pourrait être le continent ou la mort elle-même, Ann laisse le narrateur à ses pensées face aux ruines du terminal pétrolier d'Antoëss. Au cours de sa marche, il se remémore les paroles de la femme aimée lui assurant qu'il suffit d'interrompre le souffle, d'oublier le corps.

Ce serait simple, avait-elle dit, ce serait facile. Ce serait comme de retenir son souffle et entrer parmi les siens dans ce peuple statuaire.

Ne pensez à rien. Ne soyez lourd d'aucune pensée, laissez la marche aspirer vos forces. (pp. 156-157)

Le corps s'allège de toute pensée et s'absorbe dans la marche initiatique qui arrive à son terme. Soudain, un choc à la tête fait vaciller le narrateur : deux petites mains le saisissent par les cheveux et le font rouler dans le vide. Dans une chute infinie, il s'envole, emporté par les serres de Singa, l'enfant-oiseau. Accomplissant les paroles prophétiques de Pierre Ansaem, « [U]n aigle viendra te prendre et te ramènera » (p. 21), le départ aérien du narrateur parachève le processus de mort symbolique et consacre la régénérescence attendue.

Au terme du roman, les questions demeurent au moment de l'arrachement à l'île et du retour sur le continent, initialement chargé de valeurs négatives : faut-il conclure au dépassement de l'initiation ou craindre son accomplissement définitif ? Cet envol symbolique marquant l'aboutissement de l'initiation conserve la part de mystère de la quête qui aura conduit l'errant à « *l'absolu présent de toutes choses* » (p. 159). L'indétermination continue de mêler la réalité à l'imagination en conservant l'incommunicabilité de l'expérience, l'importance du cheminement plutôt que de son objectif explicite : « *J'ai longtemps voulu que ce fût un rêve. Mais comment un rêve aurait-il pu changer toute ma vie ? Et vous aurais-je aimée en rêve comme je vous ai aimée ?* » (p. 158). Ce voyage insulaire s'affirme bel et bien comme une initiation dont l'enjeu réside dans la vérité présente de l'existence, éprouvée au cœur du sujet.

III. Une structure matricielle

Cet enjeu existentiel se construit au fil du roman au travers d'une intertextualité cosmogonique et mythologique. Symbolisant à la fois le projet fondateur de l'œuvre littéraire à venir

ainsi que le retour à l'être, le texte génésiaque et le mythe de l'âge d'or engagent les réflexions ontologiques du roman. Ils amorcent une temporalité rétrospective qui donnera lieu, sur le plan fictionnel, à un mouvement d'intériorisation et d'introspection, tandis que celle-ci mobilisera également, sur le plan réel, la question de l'inspiration pour l'écrivain, question qui trouvera dans ce roman une expression allégorique sous la forme du vent de l'île pénétrant les corps et les espaces.

Impalpable présence et réalité anamorphique, le vent exerce en effet son action transformatrice sur les constructions de l'île : il s'insinue dans les habitations et sculpte les espaces du paysage insulaire. Le motif du vent vient par là même rejouer sur le plan symbolique la dynamique pneumatique qui participe à la conquête de l'intériorité. Entièrement ouvert, le corps du narrateur se constitue peu à peu comme le réceptacle invisible d'un sens qui l'emplit, le révèle et le dépasse tout à la fois, tout comme le vent de l'île emplit les corps, révèle leur énergie vitale et les transcende dans une aspiration vers l'espace aérien. Les destins des personnages apparaissent traversés par ce souffle mêlant les corps, les dispersant et les confondant « à la cendre du jour » (p. 54). Cette extraterritorialité du sujet fonde son espace de résonance, son amplitude sonore. Se diffusent, à travers le paysage, des sons « éraillés », élimés, rauques, sons à la limite, entre musique naturelle et bruit, sons transgressifs, envahissant les interstices, réunissant les espaces dans une musique sans interprètes. Musique sauvage aux sons râpeux, musique indistincte, et pourtant profondément unificatrice. Sa clameur et sa vibration montent des tréfonds des ténèbres et du silence.

a. Une genèse inversée

Dans cet espace insulaire épuré où le corps de l'homme est exposé aux éléments et traversé par le souffle, se rejoue une scène cosmogonique. Si la protection d'un Dieu est invoquée par Jana et Engelsén, c'est plus largement une présence sacrée diffuse qui habite l'île, mêlant l'homme au cycle immémorial de la transmutation des âmes. Dans un univers de communion cosmique qui fait retour aux valeurs primitives, le narrateur de *La Nuit d'obsidienne* avance au cœur d'un monde qui appelle à retrouver la nuit originelle de l'existence, dans un processus d'épuration, inversant, dans un premier temps, la mythologie cosmogonique.

La valeur performative du souffle s'affirme en effet dans l'ambivalence de sa résonance, fondée sur une nécessaire vacuité de laquelle pourra jaillir une force créatrice. Ce retour romanesque à la genèse du monde se produit dans une dynamique d'épuration qui installe paradoxalement la désincarnation comme donnée fondamentale de la vie : réapparaissant dans le souffle, la vie circule au sein même des espaces où s'affirme sa résorption. Le processus d'évidement apparaît dès lors comme condition d'émergence d'une dimension transcendante : le vent traversant les corps évidés appelle et aspire vers l'espace céleste, élévation physique connectant

symboliquement l'homme à une dimension métaphysique. La sacralité du lieu atteste la prégnance d'une dimension transcendante qui embrasse les destinées de l'île. En effet, les quelques références d'ascendance chrétienne qui se retrouvent dans l'œuvre³⁹ s'intègrent dans une spiritualité plus large, libérée de tout dogme et de toute référence explicite à une quelconque religion. Le toit de l'église est ainsi éventré et livré au vent de l'île, les tombes du cimetière sont en désordre (p. 37).

Ce retour à l'ordonnement premier du monde inverse le processus gésiaque, en mettant en scène non plus une création prolifère mais une évidente désincarnation et décorporation. Loin de découvrir la terre édénique où règne l'abondance, le narrateur rencontre l'infinie vacuité des choses lors de son arrivée sur l'île. Quittant la civilisation, peuplement de la terre voulu par Dieu, l'homme s'engage seul, abandonne son corps social pour devenir un corps creux et résonant. Dégagé de toute identification extérieure, ce corps épuré pénètre dans une nature insulaire indifférenciée cautionnant la fusion des espaces. Dans ce paysage désolé, l'immensité des espaces terrestre, maritime et aérien renvoie l'image d'une vacuité infinie, traversée par l'unique présence du vent. Dans cette dynamique intégrante, les constructions humaines perdent progressivement leur fonction. La nature érode, balaie, évince les traces de l'homme et les défis lancés à son encontre, telle cette serre accolée à la maison de Jana : « sous la voûte de verre, miraculeusement intacte, il y a là un jardin devenu fou puis sec. Des tiges desséchées, longues et nouées comme des pattes d'échassiers enlacent les montants métalliques. Éclats de pots et cosses noires au sol [...], tarie, la pompe à eau » (p. 38). Les flots marins engloutissent le terminal d'Antoëss, « monument [élevé] à la vanité des hommes », selon les termes de Pierre Ansalet (pp. 53-54) : « le béton se laisse envahir par l'algue brun sombre, la mer reprend ses droits sur l'outrage. Montée sur un îlot de pierres, une grue au pied tordu plonge la tête dans les flots [...]. Aucune inscription, aucune autre mémoire des lieux que celle de la géologie du temps » (pp. 54-55). La pierre d'obsidienne, « pierre entre la nuit et le jour » (p. 21) incarne symboliquement l'indifférenciation qui règne sur l'île.

Et pourtant, Pierre Ansalet assure au narrateur que derrière cette confusion se profile un mystérieux « ordonnancement » (p. 53) :

Sachez regarder seulement, vous en remettre à cela seul qui se déroule sous vos yeux. Ne faites pas un mouvement qui ne trompe le mouvement, pas un geste qui ne donne résistance aux choses. Laissez se refaire autour de vous l'ordonnement que votre venue aura un instant troublé. Car sans doute il y a un ordre dont à votre arrivée vous ne pourrez saisir le sens. Il y a un silence dont vous ne comprendrez

³⁹ Le personnage d'Élie Macchanéis apparaît dès le départ comme une figure christique : considéré comme un thaumaturge puis sacrifié par les habitants de l'île, il est décrit par Ann comme porteur d'une vérité, celle de ne pas être un homme (p. 144). La femme évoque encore son corps en parlant des marques qui le parcouraient (p. 144), à l'image des stigmates du Christ. Marchant dans les pas d'Élie, le narrateur sera également reçu par les insulaires comme un messie.

que plus tard l'enjeu. Semaan est un champ de ruines environné d'un épais silence. Il faut entendre ce silence. Il faut le supporter. (p. 53)

L'action et la résistance n'ont plus leur place en l'homme qui doit désormais se fondre dans le paysage et en épouser ses mouvements. Dans cette attitude d'accueil et de lâcher-prise, il lui faudra s'emplier le regard, accompagner les rythmes naturels et écouter l'épaisseur du silence. L'initiation commencera par la redécouverte du corps épuré. Le processus créateur puise donc ses ressources dans l'évidement de l'espace et l'instauration progressive du silence, qui n'annoncent nullement une résorption totale de la réalité environnante. Au contraire, parce qu'ils reviennent au moment du bruissement, de la vibration du *presque rien*, le potentiel qu'ils recèlent demeure porteur d'éternelles promesses dans l'amplitude qui s'y dessine. Non plus engagés dans une création *ex nihilo*, ces corps subissent plutôt une épuration mobilisant la valeur positive du *rien*.

b. Un âge d'or en creux

Sur fond de cette première référence cosmogonique, se profile l'univers mythique de l'âge d'or, mobilisé par les réalités naturelles de l'île et le désir de transformation du narrateur. Étroitement associé aux périodes de crises⁴⁰, le mythe de l'âge d'or s'actualise en immergence⁴¹ dans l'œuvre : loin de s'affirmer dans la seule nostalgie, il apparaît en creux et laisse profiler l'espoir d'une régénérescence, amenée à se révéler au fil du parcours initiatique. Nous montrerons comment l'aboutissement de la quête identitaire découle de ce processus de négativation qui marquera l'avènement d'un âge d'or intérieur.

Dès le début du roman, l'appel du départ témoigne de l'indexation d'un ailleurs positif par rapport à une réalité insatisfaisante, formant, tout comme l'utopie, l'assise du mythe⁴². Trait essentiel, l'abondance est l'un des premiers invariants du mythe à s'exprimer dans le roman. Supposée miraculeuse et spontanée⁴³, l'abondance présente en creux dans le roman se décline sous les traits négatifs de la vacuité, de l'obscurité et de la rigueur du climat : « l'impression me gagna d'une cité creuse, désertée par l'intérieur et dont seul le front de mer était encore vivant » (p. 28). Entre des ballots de vieille paille, un plateau chauve, des pans de mur d'enceinte écroulés et une serre blanche de guano, le chemin que parcourt le narrateur pour arriver jusqu'à la maison de son hôte lui présente des lieux et réalités marqués par l'érosion et la dégradation. Les vêtements de Jana, dont la grâce est elle-même qualifiée de « surannée » (p. 36), sont usés et effilochés, et les

⁴⁰ Marie-Josette BÉNÉJAM-BONTEMS, article « Âge d'or », in Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éd. du Rocher, 1988, p. 55.

⁴¹ Pierre BRUNEL, *Mythocritique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

⁴² Cette caractéristique rejoint la perspective utopique dont parle Patrick Hubner dans son article « Utopie et mythe », in Pierre BRUNEL (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, *op.cit.*, p. 1384.

⁴³ Marie-Josette BÉNÉJAM-BONTEMS, *op.cit.*, p. 54. Pour les traits de l'âge d'or, voir aussi Jean-Marie BERTRAND, article « Âge d'or », in Michèle RIOT-SARCEY, Thomas BOUCHET et Antoine PICON (dir.), *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse/VUEF, 2002.

murs effrités. Le vent de l'île répand un froid glacial contre lequel il est impossible de lutter dès que l'on pénètre à l'intérieur des terres. L'air est également vicié. L'odeur diffuse et insoutenable de fleurs séchées dans la chambre empêche le narrateur de respirer un air sain : « Il faut forcer les ouvrants des fenêtres pour faire entrer l'air vif [...] [m]ais aussitôt refermé l'espace [...] l'odeur revient, celle médicinale des fleurs séchées, celle plus aigre du salpêtre » (p. 35). La nourriture est frappée de la même carence. Certains aliments font défaut, d'autres s'assèchent ou tombent en poussière. La cuisine de Jana n'apporte aucune satisfaction gustative mais plutôt un dégoût, comme ces repas de poisson séché, « salé à l'écoeurement », de pain noir et d'eau au « goût de tourbe » (p. 35), ou encore de galette « trop cuite, trop salée » (p. 44). Pas de nourriture à profusion mais un rationnement, une répartition bien précise des portions entre les hommes et les animaux, sous l'œil bienveillant de Jana (p. 42). L'exploitation des ressources de la terre est également compromise : la serre, lieu de culture, renferme des plants fous et secs laissés à l'abandon et une pompe à eau tarie. La léthargie dans laquelle l'île est plongée concerne également les activités manuelles qui appartiennent à un passé révolu, « à une autre vie » selon les termes de Jana : la verrerie d'Antoëss tenue par le mari de Jana est aujourd'hui désaffectée et en ruine. L'argent ne semble pas non plus être une valeur d'abondance qui récompenserait le fruit d'un travail. Lorsqu'il est évoqué, il apparaît comme une valeur négative associée à Saan⁴⁴ car facile à obtenir.

À nouveau encore, il faudra aiguïser son regard pour constater, dans un second temps, que la nature assure une autre forme d'abondance derrière un apparent tarissement de ses ressources. Des photographies affichées aux murs de la maison de Jana présentent une récolte de goémon : « Cette floraison noire leur tombe des mains, déborde en chevelure des hottes qu'ils portent sur le dos. » (p. 36) Sur d'autres, le narrateur découvre des ramasseurs de tourbe, « prélev[ant] du sol d'énormes gâteaux noirs », ou encore des femmes dans de beaux tabliers blancs, occupées à tondre des moutons « dans une mousse de laine bouclée » (p. 56). Mais cette abondance renvoie à un autre temps, sans rapport avec le présent : le goémon servait à la verrerie, aujourd'hui détruite et pillée par des enfants, et les photographies que Jana montre à son hôte se réfèrent à « un temps qui n'appartient qu'à elle » (p. 56). Cette mémoire visuelle atteste toutefois la possibilité d'un âge d'or, à reconstruire au cœur de l'évidement. Le narrateur constate ainsi que la maison d'Inge est frappée par la dégradation mais qu'y flotte l'« odeur douceâtre⁴⁵ du lait de brebis » (p. 111). Au sortir de sa convalescence, le héros éprouve également « une avidité nouvelle qui [lui] fai[t] reprendre goût aux

⁴⁴ L'île est divisée en deux parties : Saan est le site investi par les hommes du continent pour développer l'industrie et le commerce, espace rattaché à l'ordre de la civilisation, tout comme le terminal pétrolier d'Antoëss ; Semaan est le village des insulaires refusant le progrès de la civilisation et entretenant un mode de vie archaïque.

⁴⁵ L'adjectif prend ici une valeur positive : il condense la dimension de la perte dans le suffixe *-âtre* tout en véhiculant la connotation positive de la suavité du lait.

galettes d'Inge et à l'eau teintée de miel » (p. 114). Enfin, la lumière, qui ne parvenait pas auparavant à le réchauffer du froid ambiant, entre dans la maison d'Ann pour diffuser sa chaleur.

Deuxième invariant du mythe, la paix s'intègre également à la réalité de l'île. Loin de se présenter d'emblée comme l'unité primordiale entre les ordres cosmique, divin et humain⁴⁶, la paix paraît initialement absente de l'espace insulaire, marqué par les conflits récents qui opposèrent les habitants et les hommes du continent venus exploiter ses richesses pétrolières. À la suite du saccage du terminal d'Antoëss et de la mort de deux hommes, Semaan est décrétée zone morte et transformée en champ de manœuvres militaires. Soldats et habitants se côtoient donc dans l'indifférence, sans conflit déclaré mais dans une animosité manifeste. Prenant le village pour terrain d'exercice, les soldats marquent la terre de l'île des traces de leurs manœuvres et font résonner les déflagrations de leurs tirs. Mis en garde par Pierre Ansaem, Jana et Engelsen, le narrateur pénètre dans cette atmosphère de peur et de menace, qui se manifestera dans une intensité croissante, autour de la maison de Jana, par des plaintes entendues au cœur de la nuit et l'incendie de la métairie, perçu comme une attaque des habitants, méfiants à l'égard de ce visiteur étranger.

Compromise par les conflits entre les insulaires et les soldats, la paix s'exprime toutefois dans la quiétude de la nature, équilibrant la violence des hommes.

La rumeur des armes monta avec le jour. Vers le soir elle ouvrait le pan sombre du crépuscule d'explosions lumineuses dont le son mat nous arrivait avec retard. Entre les coups, une barre incandescente exaltait la faille de l'horizon. [...] Nous marchions dans la nuit. [...] Nous entrions dans la région des tirs mais le ciel s'était vidé des fusées traçantes et la nuit était redevenue calme. (pp. 155-156)

L'apaisement gagne également le narrateur dans le troisième temps de son initiation : celui-ci sort de sa torpeur de comateux avec une impression d'allègement, comme s'il « flottai[t] soudain au-dessus de [s]on corps » et qu'il « l'avai[t] déposé à [s]es pieds tel un sac de peur et de fièvre. » (p. 105) Cet apaisement lui permet de se débarrasser de ses entraves : « *à ces dernières peaux qui t'attachent, à ces dernières secousses du temps* » (p. 105).

Troisième trait de l'âge d'or, la justice consacrant l'entente entre les hommes et la divinité, prise pour modèle et garante de leur bonheur⁴⁷, s'actualise dans le roman de manière inversée à travers les situations d'injustice et la transgression des lois. Les insulaires se montrent réfractaires aux lois édictées par les hommes du continent, lois qu'ils transgressent à leurs risques et périls. Lors de leurs opérations militaires, les soldats ignorent la présence des insulaires, jusqu'à prendre pour cible leurs habitations et les habitants eux-mêmes, plongeant l'île dans la « sauvagerie », dira Ann (p. 141). Aucune loi humaine ne régit leurs rapports ; les soldats sont ainsi assimilés à des « êtres non humains, venus de nulle part », qui envahissent les espaces en ignorant les habitants : « comme si

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 55.

nous étions des bêtes, comme si nous n'existions pas » (p. 98). La transgression se marque symboliquement dès le début du roman lorsque le narrateur et son guide franchissent la double ligne de barbelés sur laquelle figure, à intervalles réguliers, des panneaux indiquant « *AIRE MILITARISÉE DANGER* » (p. 31).

Si la protection d'un Dieu est invoquée par Jana, Inge et Engelsen, c'est bien plus une loi immémoriale, empreinte d'un caractère sacré, qui régule les rapports entre l'île et ses habitants. La nature est présentée comme agissante et mue par des lois toutes-puissantes qu'elle impose contre les lois humaines des continentaux, contre leur agression de la terre lors de l'installation du terminal. Seule reste la mémoire des lieux, celle de la « géologie du temps » (p. 55) qui régit depuis toujours les rapports entre l'île et les habitants. L'exemple de Jana en témoigne, elle qui partage sa nourriture avec les oiseaux. Les rites funéraires néolithiques imprègnent l'île d'une sacralité diffuse. La mort est ainsi l'occasion de rejoindre le temps primordial de la totalité divine, comme le souligne l'historien des religions et mythologue Mircea Eliade⁴⁸. Les écrits de Pierre Ansaem affichent la certitude d'une harmonie entre Dieu et les hommes qui transparaît dans l'éternel ballet des morts et des renaissances, « *le sang de l'un préludant celui de l'autre sous le ciel qui nous couvre et ne nous délaisse jamais...* » (p. 135).

Temps génésiaque et rêve d'âge d'or se croisent pour amorcer un mouvement d'intériorisation qui rend possible la mobilisation d'un imaginaire. De cet espace-temps intérieur Mircea Eliade dira que « ce n'est qu'après avoir perdu le paradis que l'homme commence à devenir lui-même : disponible, [...] donnant d'une manière créatrice un sens et une valeur à l'existence humaine, à la vie et au monde »⁴⁹. L'homme aspirant à l'âge d'or et à la renaissance qu'il promet doit dépasser la perte de celui-ci pour retrouver un réenchâtement, une sublimation de l'existence. Le narrateur le découvre, au sein de l'espace réel de l'île, mais également dans son espace intérieur intime, révélé par l'amour. Le philosophe Emil Cioran signale d'ailleurs que même si nous ne croyons plus à la réalité géographique d'un paradis, celui-ci habite notre être « comme une donnée suprême, comme une dimension du moi originel » à découvrir⁵⁰. Cet instant permet de retrouver une plénitude qui s'abstrait du cours du temps ordinaire.

Et ce saisissement, ne l'eussions-nous éprouvé qu'une seule fois, qu'il suffirait à nous raccommo-der avec nos hontes et nos misères dont il est sans doute la récompense. C'est comme si *tout* le temps était venu nous visiter, une dernière fois, avant de disparaître... Inutile de remonter après vers le paradis ancien ou de courir vers le futur : l'un est inaccessible, l'autre irréalisable. Ce qui importe en revanche c'est d'intérioriser la nostalgie ou l'attente, nécessairement frustrées lorsqu'elles se tournent

⁴⁸ Mircea ELIADE, *La nostalgie des origines*, Paris, Gallimard, 1978, p. 163.

⁴⁹ ID., *op.cit.*, p. 203.

⁵⁰ Emil CIORAN, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960, p. 192.

au-dehors, et de les contraindre à déceler, ou à créer en nous le bonheur que respectivement nous regrettons ou nous escomptons.⁵¹

Dégagé de tout enracinement dans le temps et l'espace réels, le paradis se déploie sous la forme d'un « paysage mental », issu du désir et du rêve de l'homme. Cet âge d'or moderne, ce paradis perdu retrouvé, peut ainsi résider partout pour qui sait regarder en soi : c'est ce même mouvement d'introspection qui caractériserait, selon Jacques Poirier, la littérature moderne⁵².

Dans *La Nuit d'obsidienne*, François Emmanuel interiorise la perspective d'un rêve de bonheur pour l'homme qui puise ses sources dans le fonds mythique et cosmogonique. Bien moins empêchée que renforcée, la présence en négatif de celui-ci s'avère en réalité plus fidèle que les traditionnelles représentations exhibant les traits positifs du mythe. En effet, Emil Cioran reconnaît cette valorisation paradoxale, estimant que, « [s]eul à bénéficier de la plénitude, l'âge d'or [...] est cet objet positif qui ne peut que se représenter sur le mode négatif »⁵³. L'errance du narrateur, à travers laquelle s'observe une inversion des traits du mythe, invite à se dégager de l'apparence de la perte ou de la dégradation d'un paradis extérieur, pour entrer dans l'espace de l'intimité où se révélera l'identité tant recherchée du narrateur. Le deuil de cet espace-temps idyllique est ainsi dépassé pour ouvrir à la possibilité d'un âge d'or intérieur. Cioran dément que cet espace-temps irréel puisse être vidé de sens car, insiste-t-il, « un vide qui dispense la plénitude ne contient-il pas plus de réalité que n'en possède l'histoire dans son ensemble ? »⁵⁴. Les dernières lignes du roman confirment la puissance transformatrice de cet imaginaire mythique en immergence, réel ou rêvé. L'initié avoue à l'issue de cette quête fondatrice : « [J]'ai longtemps voulu que ce fût un rêve. Mais comment un rêve aurait-il pu changer toute ma vie ? » (p. 158)

IV. Poétique de l'intime

C'est sur une telle épreuve d'irréalité que se fondent la quête initiatique du narrateur et le parcours littéraire de l'écrivain. François Emmanuel use du terme *poétique* pour décrire la relation invisible qui s'établit entre les êtres⁵⁵. Dans toute son œuvre, se déclinent dès lors des motifs thématiques et des dispositifs énonciatifs renvoyant à l'espace personnel impalpable vers lequel tend toute l'entreprise romanesque : l'écoute, la voix, le silence et le corps constituent autant de points d'accroche évanescents qui mobilisent l'attention du sujet engagé dans une initiation existentielle.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 193-194.

⁵² Jacques POIRIER, « Au bonheur des hommes : la littérature moderne ou l'Eden sans la faute », in Martine BERCOT, Catherine MAYAUX et Denis MARION (dir.), *La Genèse dans la littérature. Exégèses et réécritures*, Dijon, E.U.D., 2005, p. 203.

⁵³ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁴ Emil CIORAN, *op.cit.*, p. 194.

⁵⁵ François EMMANUEL, « L'écrivain est le premier lecteur de son œuvre », *op. cit.*, p. 197.

Par un retour à la voix et au silence qui préside à son apparition fugace, François Emmanuel place son œuvre sous l'égide du souffle. L'œuvre ne naît pas d'une parole explicative et révélatrice sur le monde mais plutôt d'une respiration vitale de l'être au monde, génératrice d'un univers romanesque. Trouver l'*in*-spiration au sein de l'expérience d'écriture revient pour l'auteur à rejoindre le souffle⁵⁶, l'air qui pénètre le corps et y fait résonner le sens au-delà du verbe de la phrase. L'œuvre de l'écrivain belge cherche à rejoindre le rythme existentiel de la respiration qui fait jaillir les voix et leur donne corps.

C'est ainsi une séparation essentielle qui se joue au sein de l'opération créatrice : recevoir le souffle et l'inspiration signifie accepter l'altérité de l'objet créé. Le silence qui vient habiter l'œuvre à l'issue du geste créateur s'offre ainsi comme la zone frontière entre l'écrivain et le texte, l'espace où se profile la voix qui vient toucher l'un et l'autre sans se laisser assimiler. C'est dans ce rapport ambivalent que la parole créatrice vient habiter la voix silencieuse du texte et que s'épanouit l'œuvre littéraire.

La vérité du discours se fragmente au profit d'une vérité du sujet. Dépassant une conception totalitaire du sens et affirmant la présence corporelle du sujet intégré dans le langage, le rythme que le souffle confère au langage pose le sujet face à une ouverture infinie de lui-même. Avant toute saisie dans l'ordre de la représentation, le rythme du souffle rend possible l'émergence d'une singularité et d'une parole propre. Il trace les contours d'un corps résonant au sein duquel le sujet peut s'éprouver dans l'espacement et le renvoi du sens de son être, ainsi que le démontre le philosophe Jean-Luc Nancy dans son ouvrage *À l'écoute*⁵⁷. L'écoute attentive permet de saisir cet éloignement faisant retour dans la vibration. L'intervalle créé par la propagation du son est celui où se définit le sujet, dans une mise à distance entre son enveloppe résonante et le retour du son qui produit le sens.

Écouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, *en même temps*, je suis pénétré : car elle s'ouvre en soi tout autant qu'autour de moi, et de moi tout autant que vers moi : elle m'ouvre en moi autant qu'au dehors [...]. Être à l'écoute, c'est être *en même temps* au dehors et au-dedans, être ouvert *du dehors et du dedans*, de l'un à l'autre et de l'un en l'autre.⁵⁸

L'écoute se déploie comme le corps, toujours à la limite, se promenant sur la surface poreuse de l'enveloppe corporelle, tendue vers une intime extériorité. Cette simultanéité produit une fusion du temps et de l'espace dans le corps sonore. De la disposition à l'écoute émerge l'illusion d'un pur présent au sein duquel s'ancre l'expérience identitaire. Chez François Emmanuel, l'accueil de l'altérité sonore se manifeste, à travers la mise en branle du souffle et de la voix. Dans son poème

⁵⁶ Id., *Les Voix et les Ombres*, op. cit., p. 23.

⁵⁷ Jean-Luc NANCY, *À l'écoute*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2002, pp. 24-25.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 33.

« Alluviale », l'écrivain évoque l'envol et le retour concomitant de la voix dont l'écoute transforme l'être :

Que les chemins se perdent
 Qu'il n'y ait plus de chemins
 Que cette ligne flambante fauve
 Que cet endroit de la rive où sa voix prenait fin
 Où sa voix emportée apportée
 N'en finissait pas de se déchirer se perdre
 Je ne l'entendais plus je l'entendais toujours
 Il n'était pas possible d'encore l'entendre
 Comme sont insoutenables les cris
 Quelqu'un courait sur la digue
 Jeteur d'incendies que je ne pouvais voir
 Mais de ce fil aveuglant dans la nuit
 De trop éclatante folie
 Je savais que jamais je ne pourrais revenir
 Comme si revenir n'était plus de ce monde⁵⁹

Cette « voix emportée apportée » se perd et rejoint indéfiniment l'oreille du sujet écoutant, qui sait désormais que revenir de l'expérience indicible de la quête demeure impossible, « comme si revenir n'était plus de ce monde ». Connectés aux rythmes conjugués des pulsions respiratoire et créatrice, le personnage et l'écrivain s'attachent tous deux à recueillir les pulsations vitales entre l'espace du corps et de la page écrite.

Les perspectives téléologiques et ontologiques rassemblées dans l'œuvre emmanuélienne autour du souffle, de la voix, du corps et de l'écoute révèlent ainsi une écriture engagée sur la voie d'une poétique intérieure du sujet. Transposée au roman, cette expérience existentielle de l'être signifie que s'inaugure à l'échelle de l'individu « un jeu avec l'écart ou l'ellipse »⁶⁰ qui tente d'approcher l'invisible circulation d'un sens.

⁵⁹ François EMMANUEL, « Alluviale », *La Lente mue des paysages*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2004, p. 46.

⁶⁰ ID., « L'écrivain est le premier lecteur de son œuvre », *op. cit.*, p. 200.