

Les bruits de l'absence

L'univers de François Emmanuel est criblé de trous : plutôt qu'un monde lisse, plein, positif, les poèmes, les pièces de théâtre, les romans et les récits brefs en exposent les défauts, les manques, les béances. Plus précisément, les personnages de l'œuvre se retrouvent le plus souvent à devoir composer avec une absence (que celle-ci fût funeste ou non). Entre les disparus que l'on espère retrouver (*Retour à Satyah* ou *Le Tueur mélancolique*), ceux auxquels on doit renoncer (*Les Murmurantes* ou *Le Vent dans la maison*), ceux que l'on ferait mieux d'oublier (*La Question humaine* ou *La Leçon de chant*), ceux qui réapparaissent quand on ne les attendait plus (*Le Sentiment du fleuve* ou *La Chambre voisine*) et ceux que l'on ne cesse d'invoquer – malgré soi ou en vertu d'un rituel (*Cheyenn* ou *Regarde la vague*), la surface du monde semble propice à tous les engloutissements.

Disciples d'Orphée, les personnages de François Emmanuel tournent autour de crevasses et de tombes, fraîches ou anciennes, vides ou pleines, métaphoriques ou effectives ; ils se laissent envahir par les souvenirs, vécus ou rapportés – la plupart du temps fragmentaires –, cherchant à faire remonter à la surface ce qui s'est égaré dans les abysses. Les récits ne comblent cependant pas le vide et leurs personnages ne bénéficient d'aucune compensation, même lorsqu'ils parviennent à ramener Eurydice à la surface sans se retourner. Le surgissement du vide donne lieu à un écho et l'enjeu de la quête orphique est de trouver la juste disposition pour en ressentir l'ampleur, ainsi qu'en témoigne l'exposé de Gregor dans *Contribution à la théorie générale* : « L'entendez-vous, Gregor ? me demandait soudain M. Schnibel après un long silence, le percevez-vous maintenant ? » Précisément, l'écrivain fait « métier d'écouter ce qui se dit dans les chambres sourdes » (*Portement de ma mère*). Mais écoute-t-on de la même manière lorsque l'on compose un roman, un poème ou une pièce de théâtre ?

Les ambiances et atmosphères romanesques ou poétiques ne connaissent pas de limites, remontant allégrement le fil du passé, tandis qu'au théâtre, tout doit en définitive s'incarner, se vivre dans l'ici et maintenant de la représentation. Prendre le parti, sur une scène de théâtre, de tourner autour du vide laissé par l'absence est une gageure que les trois pièces de François Emmanuel à ce jour, *Partie de chasse*, *Contribution à la théorie générale* et *Joyo chante plus*, affrontent selon des modalités diverses.

*

* *

Comment cerner le trou, l'absence, le vide et faire entendre sa présence sur les planches ? Dans *Joyo chante plus*, l'absence sourd du corps de chair, d'os et de sons présent sur la scène, le corps de Lia, qui dénonce le creux laissé à la fois dans le lit par son amant Youri et dans le nid par l'oiseau chanteur Joyo. D'emblée, Lia s'affiche en quête de présence mais ne constate que l'absence : « Quelqu'un est là ? / Y a quelqu'un ? / Y a quelqu'un dans le monde ? / Personne. / Y-a-quelqu'un-personne ? / Personne. » En ce sens, elle devient la seule présence sensible à elle-même, le centre de chair qui se laisse traverser par tous les spectres qui hantent son histoire, à l'instar d'une scène de théâtre. Les délires verbaux de Lia, d'une inventivité particulièrement savoureuse, viennent en maigre compensation du manque ressenti : il importe moins de faire du sens que de maintenir une dynamique sonore vive. Et Lia de poursuivre son monologue, parlant d'elle à la troisième personne, comme extérieure à elle-même : « Personne à la réponse, rien qu'elle, / Lia, / dans le grand théâtre du monde, / avec ses yeux grands ouverts, / et sa pensée qui bat, qui bat, qui bat, / qui creuse avec son foret infernal / au-dedans de la carrière, la crânrière, la cravatière, la cafet..., / le hochet. » La mise en abyme est manifeste, là où Lia tourne autour d'elle-même à travers l'usage des trois personnes du singulier (Lia est à la fois je, tu et elle dans son propre discours), pour ensuite s'assimiler aux disparus dont elle honore la mémoire, Youri, Joyo.

Dans les romans et les nouvelles, pour contrer « le temps [qui] dépose sans cesse cette matière d'oubli pour nous éloigner de nous-mêmes » (*Retour à Satyah*), le personnage emmanuélien enquête, voyage, apprend, remontant la piste qui conduit à l'absence. Il ne lutte pas tant contre l'oubli qu'il ne revivifie la mémoire par les façons de la convoquer : l'enquête policière, l'apprentissage d'un art, d'une langue ou du silence. Les commencements, chez François Emmanuel, et dans son théâtre en particulier, s'enracinent dans des passés oubliés : « Les histoires commencent bien avant qu'elles ne commencent. Pendant longtemps elles remuent dans les limbes et tout est encore à l'état informe et liquescent », écrit Emmanuel dans *Bleu de fuite*.

Invoquer la mémoire n'est pas chose aisée, cependant. « On n'attrape pas les souvenirs avec du vinaigre », dit Arnold le majordome dans *Partie de chasse*, suscitant l'incompréhension momentanée de Monsieur. Arnold se trouve contraint de lui expliquer qu'il reproduit un rite annuel de commémoration de l'épouse disparue de Monsieur. La mémoire de celui-ci fait inexorablement défaut et le sol se dérobe sous ses pieds dès la première réplique : « Quatre, cinq, sept, six, sept, quatre, cinq, six, sept, huit, le ciel et la terre,

l'ancien et le nouveau, le Rhône et la Saône, l'Estonie, la Lettonie, huit, neuf, dix, *obscurum per obscurius*, bien..., *omne ignotum pro magnifico*, bien, ça revient, c'est bien..., Luc, Mathieu, Marc et..., Mathieu, Marc et..., aïe un trou, un sale trou, Mathieu, Marc et... trou, il en suffit d'un, c'est toujours comme ça que ça commence... ». Le souvenir est en équilibre, fragile, que le moindre oubli vient déstabiliser, révélant un monde de désordre et d'inquiétude sourde.

C'est toutefois là que tout récit commence, là où quelque chose manque, s'absente, s'oublie, là où s'insinue du désordre. Ainsi la très théorique particule qu'est le boson, comme y insiste Gregor dans *Contribution à la théorie générale*, viendrait-elle jouer un rôle clef dans les origines de notre univers dans le désordre du Big Bang. La conférence de Gregor ne nous mène cependant nulle part, sinon à retomber inévitablement sur ce boson, « l'ultime chiffre de [la] théorie » du regretté Professeur Schnibel, le maître du conférencier, qui conférerait au boson une place centrale dans la compréhension des mécanismes qui régissent l'univers, tant sur le plan des sciences exactes que dans les domaines artistiques.

La fragilité de cet univers qui tient tout entier autour d'un centre vide est patent, ainsi que le rappelle l'épigraphe d'Henri Michaux placée à l'enseigne de *Joyo chante plus* : « On détache un grain de sable et toute la plage s'effondre, tu sais bien ». D'ailleurs, les espaces que François Emmanuel envisage pour la représentation de ses pièces se caractérisent par leur plasticité, qu'il s'agisse du « vaste espace vide et délabré » de *Partie de chasse* ou des alternatives que propose la didascalie liminaire de *Joyo chante plus* : « La scène peut être occupée en tout ou en partie par une immense volière à barreaux. / Mais elle peut aussi être vide. / L'oiseau mort dans son sac plastique peut être démesurément grand. / Il peut être absent aussi, le sac vide. » Cette dernière didascalie s'achève en précisant que c'est le corps, l'incarnation du personnage, qui doit imposer sa liberté de mouvements : « L'important est d'offrir l'espace et le texte au corps en liberté de Lia. »

La mémoire doit être recomposée mais le personnage principal (Lia dans *Joyo chante plus*, Gregor dans *Contribution à la théorie générale*, Monsieur dans *Partie de chasse*) se trouve mis à l'épreuve du dévidement de sa propre parole : celle-ci cale parce qu'elle est incomplète sans l'autre, douloureusement absent. L'absence s'incarne dès lors à même le corps et la voix des personnages, piégés comme des animaux dans la cage de scène du théâtre : « Tu es dans le théâtre avec les quatre murs autour, / et rien que toi, Lia, / dans la toute première fois du monde. / As beau chercher, / as beau fouiller dans le mur, contre le mur, droite, gauche, / rien d'autre que ta sale voix, Lia, / qui rue, qui raie, qui racle. / Et Joyo /

qui chante / plus. » Les monologues ne se satisfont pas d'eux-mêmes. La parole solipsiste réclame un tribut d'altérité.

Dans *Partie de chasse*, Mittie, l'ancienne femme de chambre, ne répond à Monsieur que par des marmonnements ; les voix du passé sont contrefaites par les domestiques ; les vieilles lettres sont déchiffrées avec difficulté. Dans *Contribution à la théorie générale*, Boris offre son silence à Gregor quand il ne s'agit pas d'une technique défectueuse. Dans *Joyo chante plus*, enfin, Lia s'adresse à un juge, à Youri ou à Joyo mais nul ne lui répond. La crainte de Lia est de voir un mot « encrasser la parlance et faire le vide autour » ; l'interlocuteur est en quelque sorte le garant de la fluidité de la parole. Mais l'interlocuteur est également menace qui pèse sur toute parole : Joyo s'avère avoir prononcé un mot susceptible de « siphonner les mots voisins, [de] les avaler dans son grand trou à rien ». À travers son monologue, Lia s'achemine vers une révélation par le vide et le silence : « Moi je garderai ce silence à l'intérieur, / ce sera comme une chambre vide / à l'intérieur, / avec parfois le vent qui entre et sort / et parfois rien, / le silence qui vient après le chant c'est plus grand encore que le chant, / mais c'est très difficile à entendre. »

Dans *Contribution à la théorie générale*, l'« extraordinaire sens du vide » est la qualité que Gregor prête à Boris, l'assistant dont il qualifie le silence d'« envahissant ». « Il y a un silence dont vous ne comprendrez que plus tard l'enjeu », lisait-on déjà dans *La Nuit d'obsidienne*. En *off* muet pendant l'ensemble de la pièce, Boris demeure pourtant présent à chaque instant, soit parce que son rôle d'assistant technique est mal rempli, soit au contraire parce que Gregor en souligne l'impressionnante synchronie. Dans un cas comme dans l'autre, il provoque des interstices dans le dispositif technique censé servir le propos tenu, tranchant irrégulièrement le fil de la conférence. Ses interventions visent ainsi à lui conférer un rythme singulier, plein de détours et d'imprévus, « comme si Boris dans sa domesticité muette et farouche se faisait complice du grand décalage général ».

Les sons discordent par rapport au sens de ce qui est évoqué, créant une harmonie de fortune et de hasard. En ce sens, le théâtre de François Emmanuel est un théâtre résolument poétique, selon le sens que l'écrivain confère à ce mot : « Poétique, ça veut dire quoi ? Ça veut dire qu'il y a un jeu avec l'écart ou l'ellipse qui fait que ça va chercher du côté de ce qui ne se voit pas. » (entretien avec Stéphane Lambert, janvier 1999). La présence sur scène se partage ainsi entre « tantôt des moments de perdition, de gouffre, tantôt des questions ouvertes, des envols métaphysiques, de brusques éclairs » (*Partie de chasse*), jouant sur les contrastes pour donner à voir ce qui réside dans les interstices et les intervalles. Émousser le sens au profit des sons, pour faire surgir de l'invisible.

*

* *

Le théâtre de François Emmanuel s'apparente à une cérémonie, en sa qualité invocatoire. La puissance de l'invocation ne se détermine cependant ni dans sa lettre ni dans sa substance, exposant l'impossibilité de combler l'absence par des mots, des images ou des souvenirs, mais se caractérise plutôt par sa capacité à faire advenir un point de fuite qui empêche le sens de se clore sur lui-même. Les rituels qui sont à l'œuvre dans ces pièces ne prennent sens qu'à dévoiler leurs propres incohérences, leurs défauts, qui sont autant de moments de sidération. C'est ainsi que le théâtre de François Emmanuel nous donne accès à une expérience de l'infini à travers le jeu des creux et des pleins, du manque et de la reconnaissance, un peu à la façon de l'un des personnages qui hantent le récit intitulé *Avant le passage* : « il n'y avait en moi ni contours ni présence / il n'y avait que l'infini battement des choses / le vide appelant le plein puis à nouveau le vide / et ainsi dans l'espace sans limite » (*Avant le passage*).

Christophe Meurée est chargé de recherches du F.R.S. / Fonds national de la recherche scientifique à l'Université catholique de Louvain. Il est spécialiste de théorie littéraire et de littérature francophone contemporaine. Ses auteurs de prédilection sont principalement Marguerite Duras, Claude Simon, Henry Bauchau, Bernard-Marie Koltès, Antoine Volodine, François Emmanuel, Jean-Philippe Toussaint, Marie NDiaye. Il travaille sur la place de l'écrivain face aux défis d'avenir que lance la société contemporaine.