

# THÉÂTRE, THÉÂTRE !<sup>1</sup>

*Évitons le réalisme cru dont le théâtre de cette époque nous afflige.*

Les Consolantes

*En joie, en larmes, en amour, en capilotade.*

*Au fond je n'ai jamais cessé de tomber.*

Funeral Tango

## *Sept pièces*

Sept pièces au moment où j'écris ceci : quatre sont publiées, *Partie de chasse*, *Contribution à la théorie générale*, *Joyo ne chante plus*, *Les Consolantes* ; les trois autres, que François Emmanuel m'a très amicalement communiquées, *Funeral tango* (FT), *Les Trains dans la plaine* (TR), *Lol au déshabillage* (L), sont encore inédites – pas pour longtemps, espérons-le. Vu l'importance et la renommée de l'œuvre romanesque, ces pièces pourraient presque passer inaperçues, alors que s'y révèle un auteur d'une grande singularité et parfaitement maître de sa dramaturgie. Une singularité et une dramaturgie dont j'aimerais tenter de préciser ici quelques aspects.

## *Un théâtre de la langue*

On ne peut qu'être frappé, dès qu'on aborde ce théâtre, par le langage particulier dont est doté chacun des personnages. Chez l'un, ce langage apparaît comme hésitant ou troué, mutilé, devenant parfois même presque inconsistant. Chez un autre, il est truffé de mots déformés, de néologismes, d'approximations, d'images surprenantes. Un autre encore est coincé dans une rhétorique trop rigide pour lui permettre d'exprimer une parole vraiment personnelle. D'autre fois, le protagoniste semble n'être plus soudain qu'un porte-voix, comme s'il se faisait poreux à des répliques qui ne sont pas les siennes et qu'il n'a plus pour seule fonction que de restituer.

---

<sup>1</sup> J'emprunte ce titre au beau livre d'Adolf RUDNICKI, *Théâtre, Théâtre !*, traduit du polonais par Jean-Yves Erhel, Arles, Actes Sud, 1989. |

Tant et si bien que, dans toutes ces pièces, les mots apparaissent davantage comme une matière vive avec laquelle les personnages ont à composer ou à laquelle ils doivent même parfois se soumettre, plutôt qu'un simple instrument mis à leur disposition pour se faire entendre.

Nous voici donc bien loin du langage que le théâtre nous offre la plupart du temps, ce langage essentiellement conçu comme outil de communication, quelles que puissent être, par ailleurs, sa force de suggestion, la beauté de ses formules ou son efficacité narrative. Nous voici face à un théâtre où le travail sur la langue est au centre même de l'entreprise. C'est lui qui, d'entrée de jeu, détermine la singularité et la complexité de chaque personnage, qui en suggère les failles et les zones d'ombre, toujours en quête aussi de cet insaisissable qui à la fois fonde et fait trébucher la parole.

Un bel exemple de ce rapport très particulier du personnage à son langage est celui de Monsieur dans *Partie de chasse*. De son vrai nom Jules-Edouard Shatonburrough – l'auteur n'a pas son pareil pour choisir prénoms et patronymes –, Monsieur est le dernier rejeton, totalement ruiné, d'une dynastie d'industriels de la coutellerie. Comme chaque année à la même date, il cherche à reconstituer tous les moments du banquet qu'il a offert après une chasse à courre, dix-sept ans plus tôt. Secondé par Arnold, l'ancien majordome, et Mittie, l'ancienne femme de chambre, il veut, une fois encore, tenter de découvrir pourquoi sa femme Magdalena a disparu en cette circonstance.

Dès que commence le pièce, Monsieur se lance dans un long monologue plein de trous et de ratés, et, pareil au naufragé qui saisit vivement le bout de planche à sa portée, il s'accroche à ce qu'il est encore capable d'énoncer :

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, 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... (PC7)

Ces ratés ces trous, se plaint-il, ne cessent de se multiplier et bientôt, pour le pauvre amnésique qu'il est, tout sera fini, ce sera la noyade. Il n'empêche que cette amnésie est aussi sa seule protection. Qu'on l'aide à combler les trous et Monsieur sera perdu tout autant. Car comme Œdipe, l'enquêteur qu'il veut être est aussi l'assassin et il n'y a que ces failles pour lui permettre de ne pas découvrir que, la veille du banquet, il a tué sa femme d'un coup de fusil de chasse. Implacablement, c'est autant dans les pleins que dans les déliés de ses phrases plus qu'hésitantes que Monsieur prépare son futur naufrage.

Un naufrage d'autant plus assuré qu'à ce langage troué va s'opposer le discours d'Arnold, discours de plus en plus précis et au débit bientôt inarrêtable, discours sans affect apparent, ne

s'en tenant qu'à la relation des événements, parfois jusque dans les plus petits détails, et dont l'efficacité aura raison de tout ce que Monsieur aura occulté. Autant dire que cet autre personnage n'a guère existence, lui aussi, qu'à travers les mots qu'il utilise, qu'il n'est pour l'essentiel que l'instrument méthodique de la révélation qu'ils apportent.

Tout autre personnage encore, tout autre langage encore : les mots prononcés par Lia, la jeune femme qui monologue dans *Joyo ne chante plus*, épousent au plus près, par leur rythme, leur musicalité, leurs déformations harmonieuses ou les savoureux néologismes qu'ils peuvent parfois produire, la mélodie, les vocalises et les sonorités d'un oiseau chanteur, « ... ses Bichou Bichou Bichou quand elle se bichoute et se pompichonne dans la salle de bains, ou quand elle passe dans l'escalier, en faisant clic-clac de ses talons piquoirs et qu'il lui disait... » (J57). C'est que tout ce monologue concerne Joyo, l'oiseau adoré que pleure Lia après qu'elle lui a tordu le cou, parce que Youri, l'amoureux qui le lui avait offert, l'a brusquement quittée (Youri Tsarevitch Changalamanov – et rien que ce nom est aussi toute une sonorité).

Un monologue qui souvent d'ailleurs s'adresse au petit animal, mais à d'autres également, à Youri, ou au juge en train de la faire expulser de son petit logement pour insolvabilité, ou aux voisins qui se plaignaient du bruit que faisait Joyo. Le rythme des phrases de Lia quand elles se saccadent, les fêlures qui s'installent alors dans le cours de son récit, « plus on avance dans les mots plus ça n'existe pas le mot avant », suggèrent constamment aussi, à travers ce langage si chantant, tout ce qui, du désarroi total de la jeune femme, reste imprononçable.

Deux mots encore sur la façon dont parle celle qui tient le monologue de *Lol au déshabillage*, un des textes inédits et particulièrement fascinant. Une partie de discours de cette autre jeune femme est calqué sur la publicité de mode la plus commune et fait d'elle, pendant les longs moments où elle en est investie, un être totalement dépersonnalisé. « Façonnée par le regard et la langue des autres », comme l'écrit Emmanuel dans une didascalie initiale, Lol est mannequin, mais un mannequin de piètre catégorie et, au fur et à mesure des séquences de la pièce, se montre au public dans des vêtements de plus en plus légers dont elle détaille les qualités, tout comme elle vante celles de son propre corps que par là-même elle expose. Qu'il le veuille ou non, le spectateur, se retrouve ainsi, de la façon la plus claire, en position de voyeur, une position qui est toujours implicitement la sienne au théâtre, sans que ce ne soit jamais, comme ici, montré du doigt.

Mais perce peu à peu sous ce discours un récit qui en sera le miroir sordide : Lol y raconte une partie de strip-poker que Jérémie, son compagnon, lui a fait faire avec lui-même et deux de ses copains, tout étant organisé pour qu'elle perde à chaque coup, obligée alors d'enlever vêtement après vêtement, jusqu'à ce que, quasiment nue, elle se réfugie dans les toilettes où

Jérémie viendra la posséder, la présence des deux autres derrière la porte ajoutant à son excitation. Cette histoire, c'est sur un ton et avec des mots bien plus personnels que Lol trouve à la raconter, y ajoutant de surcroît l'évocation d'un père incestueux. Un langage plus personnel qui lui offre, du même coup, la possibilité de se reconstruire, ne serait-ce que partiellement.

Il faut insister sur cette technique, chère à François Emmanuel, qui consiste à faire porter par un protagoniste des mots qui ne sont pas les siens. Dans *Lol*, ce sont ceux d'un langage publicitaire impersonnel. Mais la plupart du temps, il s'agit de répéter des paroles de personnages passés ou actuels, des personnages qui jamais n'apparaissent sur scène et dont l'ombre plane sur la pièce.

Dans *Partie de chasse*, Mittie, l'ancienne gouvernante, et parfois aussi Arnold, reprennent une série de répliques dites par des invités au banquet de jadis ; plus souvent encore, Mittie récite des paroles prononcées par Magdalena. Et lorsque Monsieur s'effondre à la fin de la pièce, il reprend lui-même en gémissant les mots terribles de sa femme, quand elle lui a dit de ne plus lui parler d'amour et de ne plus la toucher, « parce que tu n'as jamais rien su faire, tu n'as jamais su me prendre... tu n'as jamais été capable... » (P47).

Ou encore dans *Les Consolantes*, qui se passe une nuit dans une chambre d'un asile psychiatrique, trois femmes, Mo, Percie et Nin, commentent la présence d'une quatrième, Madame, qui vient d'arriver et est endormie ; les deux premières, évoquant des bribes de séances thérapeutiques où le docteur Gottschelling, le psychiatre de l'institution, s'entretient avec Madame, se mettent à réciter ce qu'ils se sont dit, Percie se chargeant parfois seule d'assumer les deux rôles.

### *Du théâtre dans le théâtre*

Faire du personnage le porte-voix d'un absent fait aussi partie d'un dispositif plus large qui est une autre grande caractéristique de ces pièces : le « théâtre dans le théâtre », que l'on retrouve dans chacune d'elle, même s'il y apparaît de façon différente. De sorte que, quel que soit le thème et l'enjeu de la pièce, un air de famille immédiat la relie à l'ensemble.

Dans *Partie de chasse*, cette théâtralisation, cette mise en spectacle est immédiate, puisque Monsieur voudrait rejouer ou voir rejouer, en reprenant chaque moment du banquet, ce qui s'est passé il y a dix-sept ans. Un procédé supplémentaire, qui reviendra également dans d'autres pièces, accentue encore cette dimension théâtrale de ce qui est représenté : pour mieux se substituer à Magdalena dans ce « théâtre de la mémoire de Monsieur » (P29), Mittie, à un moment donné, sortira une longue robe blanche qui appartenait à sa maîtresse et la revêtira.

*Contribution à la théorie générale* se présente, pour sa part, comme une conférence, dûment répétée et lue avec solennité par Gregor L., secrétaire particulier et admirateur inconditionnel du professeur Otho Schnibel, un penseur et savant récemment décédé. Gregor a soigneusement préparé son exposé et confié à Boris, son acolyte (qu'on ne verra jamais mais qu'il interpelle régulièrement), le soin de projeter des diapositives et de faire entendre des extraits musicaux aux moments choisis. C'est donc bien, ici aussi, l'évidence d'un véritable spectacle que le personnage entend proposer au public présent.

*Joyo ne chante plus* devient très vite le cadre d'une cérémonie aux gestes graves et lourds de conséquences : on voit Lia pénétrer dans la volière qu'elle a construite pour Joyo et y célébrer ses funérailles ; pour ce faire, elle entasse soigneusement sur le petit corps ses propres photos et celles de Youri, son ancien ami, y ajoute les papiers officiels laissés par les huissiers, accomplissant du même coup le rituel de sa propre mise à mort, puisque, quand elle y mettra le feu, c'est tout son logement qui s'embrasera, voire l'immeuble tout entier.

Dans *Les Consolantes*, Percie et Mo fouillent les affaires de Madame et Mo revêt une de ses robes, ce qui bien sûr, théâtralise davantage la restitution des rôles de Madame et du docteur Gottschelling. Le spectacle qu'elles se donnent de la sorte prend bientôt une dimension divinatoire, et la langue déréglée des trois « folles » y ajoute même parfois un côté presque pythique – le langage chaotique et invocatoire de Nin y contribuant fortement (il faudrait un long commentaire pour en détailler les remarquables particularités). Emportées par leur jeu, associant aussi à ce qu'elles jouent leur propre vécu traumatique, elles découvriront deux lettres donnant la raison de la présence de cette quatrième femme dans l'asile psychiatrique : quittée par son mari, Madame a tué leur petite fille (c'est sur un mode majeur le même thème que celui de *Joyo ne chante plus*).

De cette théâtralisation progressive mise en jeu dans *Les Consolantes*, *Les trains dans la plaine* est un exemple peut-être plus frappant encore. L'argument de la pièce est très simple : « De vieille noblesse décatie » et impotente, Appolina vit avec Zébulon, ou plus familièrement Zeb, son factotum. Ils habitent dans une maison isolée que l'on situera peu à peu dans une Sibérie imaginaire. Une seule phrase prononcée par Zeb, « On entend les trains dans la plaine », déclenche chez ces deux personnages l'attente fantasmée, vécue de plus en plus intensément, du retour imminent de Konstantin, le fils d'Appolina. Celle-ci, pour que tout soit prêt quand, non loin de là, le train s'arrêtera dans la plaine et qu'un peu plus tard, Konstantin apparaîtra, fait dresser la table par Zeb et lui ordonne de préparer le repas favori du fils, afin qu'il soit accueilli de la meilleure façon. Puis, poussant le jeu plus loin encore, elle force le domestique à revêtir un costume de Konstantin et à s'identifier à lui. Se rejoueront alors des bribes de scènes

anciennes qui feront deviner qu'un jour le fils a fui la maison pour échapper à la relation incestueuse qui le liait à sa mère. Exemplaire, la pièce l'est aussi de ce qu'est la forte « théâtralité » d'une écriture quand l'accent y est mis sur sa valeur performative, quand, pour reprendre les termes d'un ouvrage de linguistique devenu fameux, « dire » devient « faire » : il a suffi à Zeb d'affirmer qu'on « entend les trains dans la plaine », pareil à l'enfant qui commence un jeu par « et si on disait que... », pour que s'enchaîne toute la suite des répliques de la pièce, comme s'extrait du chapeau d'un magicien une théorie sans fin de foulards noués et colorés.

Sous-titré « L'enterrement de Dona Pia », *Funeral Tango* est également, d'un bout à l'autre, spectacle dans le spectacle. L'étrange cérémonie funèbre qui nous y est présentée et qui regroupe, autour du corps de cette dame de la haute bourgeoisie, Amadeo, son amant, Miro, son fils, Alfina sa sœur et Lala, sa petite fille, se passe sous la conduite de deux maîtres de cérémonie, Oleo et Osandro, le premier au langage hautement rhétorique et imagé, l'autre bégayant et reprenant souvent en échos un peu grotesques les dires du premier. De bout en bout, la pièce est rythmée par des tangos dansés par intermittence par tels ou tels personnages. Cette théâtralisation est d'autant plus forte que bientôt Dona Pia se relève et se mêle aux vivants qui l'entourent, puis qu'apparaîtra Umberto, son mari défunt, de sorte que, comme cela ne peut se passer qu'au théâtre, vivants et morts se côtoient librement.

Quant à *Lol au déshabillage*, j'en ai évoqué plus haut l'immédiate théâtralisation et la façon très spécifique dont l'auteur l'exploitait thématiquement, l'exhibition forcée conduisant le personnage à n'être plus qu'un être brisé et violenté. Il est remarquable qu'à la toute fin, pour bien marquer que c'en est fini avec toute forme de spectacle, que seule l'intéresse désormais l'authenticité des rapports et une parole véritablement personnelle, la jeune femme traverse définitivement le quatrième mur pour dire au spectateur :

Alors toi tu viens,

tu me regardes pas, tu me touches pas, tu viens là par le côté des ombres, et on parle.

Juste des choses qu'on se dit tout bas au bord de l'oreille, parce qu'on a fini avec le théâtre.

Constant d'une pièce à l'autre, ce « théâtre dans le théâtre », où le réel se trouve redoublé, mis en miroir, constitue à l'évidence une des marques indélébiles de l'écriture dramatique de François Emmanuel. Je ne connais que Genet pour pratiquer à chaque fois, lui aussi, ce genre de dramaturgie et, comme les deux univers sont radicalement différents, cette constante créée entre les deux auteurs un étrange rapprochement. Ceci étant, puisqu'un personnage des *Consolantes* s'appelle Madame, puisque, comme dans *Les Bonnes*, Madame est d'une classe sociale supérieure à celle des autres protagonistes, et que, toujours comme dans *Les Bonnes*,

celles-ci revêtent ses vêtements pour jouer son personnage, rien n'empêche de voir dans ces similitudes une façon discrète de saluer un grand aîné.

### *Le trou, le bancal et la déglingue*

« L'univers de François Emmanuel est criblé de trous<sup>2</sup> », écrit Christophe Meurée<sup>3</sup>. On ne pourrait mieux dire et on n'en compterait plus dans ces pièces les exemples concrets, des trous de mémoire de Monsieur dans *Partie de chasse* ou du trou fait par la grosse araignée, pour y pondre les œufs de la violence et de la guerre, que Mo évoque dans *Les Consolantes*, au défaut que représente pour Lol son « trou dans les incisives » ou au trou qui sépare les deux propositions « Le vent est chaud, ne m'appelle pas » dans la dernière phrase adressée par Dona Pia à son Amadeo, son amant, un trou, s'inquiète celui-ci, « qui ouvre la voie à toutes espèces de pensées invasives (...) et l'on se dit : qu'est-ce que j'ai raté encore, qu'est-ce que je n'ai pas dit » (FT).

Ajoutons-y la fêlure, la fissure, le raté, la dérobaie, le manque, le défaut, l'imprécision, l'absence, et on devine tout de suite que le vide, la chute et l'écroulement ne sont jamais loin, quelles que soient les dernières tentatives faites par tel ou tel de tenir encore les choses en place.

Ajoutons-y même la fascination pour le petit, le très petit, le rapetissement. Telles, dans *Contribution à la théorie générale*, les spéculations d'Otho Schnibel sur le bozon, voire du « bozon du bozon », en tant que principe matériel de l'univers (et où il semble également découvrir l'étincelle de la divinité, pour autant que je comprenne les explications de plus en plus compliquées de Gregor au cours de sa conférence), une matière infiniment petite mais non loin de laquelle (toujours si je comprends bien) menace l'antimatière et le vide absolu qu'elle risque de propager. Et l'on pourrait on pourrait citer aussi la princesse de l'histoire que Dona Pia raconte à Lala, sa petite fille, une princesse qui rapetisse au point qu'on peut se demander « s'il y a un arrêt à hauteur de pépin, par exemple, ou à hauteur de poussière ».

Ajoutons-y encore la fréquence de tout ce qui bancal, de traviolle, mal fichu, boiteux. A propos de quoi, la première réplique de *Funeral tango*, dite par Osandro, le maître de cérémonie solennel, mérite absolument d'être relevée :

A l'enterrement d'une reine, il est prescrit de bander la jambe arrière gauche de son cheval personnel.  
(...)

---

<sup>2</sup> Christophe MEURÉE, « Les bruits de l'absence », dans *Les Cahiers du poème 2*, numéro 05, janvier 2014, p. 43.

A cause de l'entrave à sa jambe le cheval boîte et par un effet étrange sa claudication attire tous les regards.

Dans son langage un peu grotesque et tout aussi boiteux que la patte de l'animal, Osandro, le second maître, fait aussitôt écho à cette première réplique, évoquant, pour sa part, le pas du cheval « qui bloque et brique et broque et lamentablement barloque pendant qu'il processionne » ...

Quant à la façon dont commencent *Les trains dans la plaine*, elle représente sans doute le moment le plus exemplaire de cette propension à la déglingue générale : d'emblée, Appolina y reproche à Zébulon d'avoir volé le battant de la cloche dont elle se sert pour l'appeler ; puis les fa-dièses du piano ; puis des petites cuillères ; puis, elle le soupçonne d'avoir sournoisement scié les deux pieds gauches de son lit, de sorte qu'elle est obligée de dormir penchée, ce qui « produit des rêves qui fatiguent » et l'oblige à « passer toutes ses nuits à remonter les pentes »... Plane ainsi sur l'ensemble de l'univers théâtral, la phrase d'Henri Michaux placée d'ailleurs en épigraphe de *Joyo ne chante plus* : « On détache un grain de sable et toute la plage s'effondre, tu sais bien. »

Considérée sous cet angle, le déroulement la conférence de Gregor est un véritable morceau d'anthologie. S'efforçant de rester d'un calme imperturbable et de poursuivre sur le même phrasé un peu grandiloquent – c'est qu'il faut qu'il soit au diapason de la grande révélation qu'il entend faire du contenu du dernier carnet rédigé par le maître –, le secrétaire d'Otho Schnibel doit très vite faire face et contre toute attente à la façon totalement anarchique avec laquelle Boris envoie diapositives et extraits musicaux. De plus en plus perturbé, il finit par mélanger les feuilles de son exposé, puis par perdre la dernière (il accuse même Boris de l'avoir subtilisée), de sorte que le point essentiel du testament philosophique et scientifique ne sera pas révélé et que la belle conférence se termine en fiasco. Souvent exploitée par le burlesque, ce type de progression narrative est utilisé ici de façon particulièrement originale : elle reprend le principe de la confrontation de l'Auguste et du clown blanc, mais garde le premier totalement caché et silencieux, n'exhibant que son antagoniste.

Toute la pièce, qui se passe ainsi sur un registre plutôt tragi-comique, conduit cependant à un naufrage final et dramatique. Évoquant d'une façon de plus en plus hachée la dernière nuit d'Otho Schnibel, Gregor revit sa découverte du corps sans vie du penseur. Perdu dans ses souvenirs, soudain terrorisé, il appelle Boris à son secours, même s'il n'a cessé jusque-là de lui adresser des remontrances. Seul le silence lui répond.

*L'implacable marche vers le dénouement.*

Quelque chose d'inexorable, dans presque chaque pièce, pousse vers l'avant le ou les protagonistes. A peine sont-ils en scène que, comme le constate Percie dans *Les Consolantes*, « le mouvement du monde s'accélère et (...) l'une après l'autre les petites choses commencent à vous tomber des mains. Puis commence la grande culbute (C14). » D'où la cruauté qui, souvent, imprègne ce théâtre. D'où la sensation parfois même, dans les pièces les plus dramatiques, de la présence d'une fatalité aux relents de tragédie grecque. J'évoquais, à propos de *Partie de chasse*, un fonctionnement similaire à celui d'*Œdipe-roi*. Peut-être aussi *Les Consolantes* ou *Lol au déshabillage* provoquent-elles un sentiment de pitié qui ne doit pas être très éloigné de l'effet qu'Aristote recommandait à l'auteur tragique de susciter. Après tout, le geste meurtrier de Madame n'est-il pas du même ordre que celui de la Médée antique ?

Certaines fois, on se trouve conduit vers la divulgation d'un événement passé : Monsieur apprend qu'il a abattu Magdalena d'un coup de fusil ; on découvre que Madame a tué son enfant mais aussi que Percie a été violée par son père ; qu'Appolina a eu avec Konstantin une relation incestueuse ; que Lol a été réduite à n'être plus qu'un objet sexuel. Dans *Contribution* et *Joyo*, quel que soit le poids de ce qui a eu lieu précédemment, c'est un événement présent qui constitue davantage le point d'orgue dramatique de la pièce : l'angoisse mortelle de Gregor, le feu dans lequel Lia va s'immoler. Deux formes de dénouement, parfaitement exploitées l'une et l'autre.

Reste qu'aussi dramatique soit-il, c'est cet aboutissement douloureux qui permet de voir apparaître un signe, si minime soit-il, d'apaisement ou de libération. Comme dans les grands récits mythiques, il faut descendre au plus noir de l'enfer pour qu'une lumière, même minuscule, puisse à nouveau se montrer. Rien ici, bien sûr, qui soit de l'ordre d'un quelconque *happy end* mais un seul mot ou une seule phrase, une seule interrogation, peuvent devenir l'indice que la gangue de malheur qui étouffait le personnage s'est un tant soit peu fissurée. « Et si moi je l'aimais, est-ce qu'il pourront jamais me le prendre ? (PC49) », demande Monsieur à propos de Magdalena ; « J'aimerais un peu de présence humaine (CTG40) », implore Gregor ; cet aveu l'écarte enfin, de son seul rôle de délégué de la pensée et de la parole du maître ; et, juste avant d'allumer son briquet, Lia, quant à elle, a cette formule énigmatique mais dont la beauté est peut-être le signe d'une tranquillité retrouvée : « Le silence qui vient après le chant est plus grand encore que le chant mais c'est très difficile à entendre. »

La superbe finale des *Consolantes* déploie davantage cette dimension d'ordre cathartique (d'où le titre même le de la pièce). Chacune à sa manière et selon son langage très particulier, les trois femmes qui entourent Madame lui adressent des paroles de plus en plus apaisantes.

Ces dernières paroles sont aussi comme un grand chant qui évoque le rôle tenu par les femmes de façon universelle : quand une hache s'abat quelque part et que gicle le sang, quand s'éveillent le meurtre et la guerre, elles tentent, depuis toujours, de réparer et d'endormir cette violence :

MO (*en avant-scène*). Moi je dis : toutes les femmes.

Elles marchent avec leur secret, elles sont grandes, elles sont petits, elles marchent en compagnie.

Quand le sang vient de l'une, l'autre le lui prend, quand le sang coule de l'une, l'autre le lui boit.

Moi je dis.

Quand le geste terrible tombe elle viennent contre la muraille et on les entend parler jusqu'au fond de la nuit.

Il y en a aussi qui portent une petite dans le ventre et elles viennent accoucher tout doucement au pied de la muraille (C46).

Pareil moment d'élargissement d'un drame personnel aux drames de l'humanité tout entière est un des passages les plus forts et les plus poignants de ce théâtre. Un mouvement identique se produit dans *Joyo ne chante plus*. Dans sa cérémonie des funérailles, Lia évoque tous les oiseaux morts, « tous les gazés, les mazoutés, les salopés à l'explosif, les troués au petit plomb... » (J71) et, dans sa volonté de joindre à Joyo tous ses congénères exterminés, si longue est son énumération qu'elle finit par se demander comment, après tant de morts, « on va faire maintenant pour convoquer la conférence des oiseaux » (J71) ...

« *N'est pas Antigone qui veut* ».

A la mise en œuvre du mécanisme narratif que je viens d'évoquer, *Funéral Tango* est la seule pièce à faire exception, à ne pas susciter le sentiment d'une progression inéluctable vers une fin dramatique. Comme il a été écrit assez récemment, peut-être ce texte initie-t-il, dès lors, une recherche différente qui se poursuivra ultérieurement. Le fait est que, même si Dona Pia en est la figure principale, Emmanuel s'y préoccupe moins du destin d'un personnage que de questionner le mystère de la mort, quelle que soit la façon dont l'existence s'est déroulée l'existence de celui qui bascule de l'autre côté. « Est-ce ainsi, que vivent les hommes et meurent, est-ce ainsi qu'ils élaborent leur rite d'adieu... », m'a écrit l'auteur que je questionnais sur cette pièce, « (...) et ce qui survient alors des grandes questions métaphysiques, et ces instants d'atemporalité...<sup>4</sup> »

---

<sup>4</sup> Fr. EMMANUEL, *Courriel à Paul Emond du 6 juillet 2019*.

Un texte théâtral plus choral aussi – c’est d’ailleurs, jusqu’à présent, le seul dans ce théâtre où tant de personnages sont en scène – et qui, somme toute, montre des gens dont la vie n’a rien ou n’a rien eu de très remarquable, qui n’ont pas été confrontés à événements intensément dramatiques. Ce que résumant très bien deux courtes phrases d’Oleo à propos de Dona Pia : « Son théâtre demeura pauvre. (...) N’est pas Antigone qui veut. »

Ceci encore : dans le même courrier, François Emmanuel évoque une « construction cérémonielle instiguée par les deux maîtres (du destin ?) attelés, un cheval élégant, Oléo, un cheval balourd, Osandro, comme dans le mythe platonicien de l’attelage ailé des âmes... » Un attelage bancal, mais oui, forcément....

Une telle construction, un tel rituel, que rien, cette fois, contrairement à ce qui se passe dans les autres pièces, ne semble presser vers le dénouement ; qui paraissent ne plus dépendre que du simple déroulement du temps : François Emmanuel s’essaie ici à une autre logique narrative, moins contraignante, et que l’on retrouvera peut-être plus tard dans d’autres pièces ; une logique qui n’est pas liée à un aveu final, à une révélation ou à un dénouement dramatique mais qui, à l’instar de la cérémonie religieuse ou du rite animiste, se contente de répéter ce qui a déjà eu lieu et aura lieu après elle, ou tout au plus d’en chercher des variantes en fonction de la personne pour qui la chose est organisée.

### *Quelques airs de famille*

Lisant et relisant ces sept pièces, il m’arrive de penser à celles de Crommelynck, parfois aussi à celles de Willems, ces deux grandes figures du théâtre belge. Non que je tienne, en disant cela, à marquer une filiation mais certains thèmes, certains motifs, certains types de protagonistes également, me paraissent rapprocher parfois ces univers pourtant si différents.

Je pense d’abord à ce que j’appellerais les « personnages cibles » que l’on retrouve dans les trois théâtres, ces êtres dont la fragilité et le manque de défense font des victimes toutes désignées, de sorte que le récit de leur destruction constitue le noyau même ou un moment important de la pièce. Ce type de personnages possède ses grandes figures classiques, Iphigénie ou Ophélie, par exemple. Chez Crommelynck, Carine, l’héroïne de la pièce du même nom<sup>5</sup>, en est peut-être le plus bel exemple : trop pure, trop entière dans son intégrité, cette « jeune fille folle de son âme », comme le dit le sous-titre de la pièce, se suicide le jour même de son mariage, découvrant subitement la veulerie du monde qui l’entoure et qu’elle n’avait pas

---

<sup>5</sup> Fernand CROMMELYNCK, *Carine*, Espace Nord, Bruxelles, 2010.

soupçonnée. Tout aussi vulnérables sont Walter et Henriette, les adolescent des *Amants puérils*<sup>6</sup>, autre pièce importante de l'auteur du *Cocu magnifique*. Dans le théâtre de Willems, Héléé, l'héroïne d'*Elle disait dormir pour mourir*<sup>7</sup>, et plus encore Vincent, le personnage pathétique de *Nuit avec ombres en couleurs*<sup>8</sup>, appartiennent manifestement au même groupe. Comment, dès lors, ne pas considérer ici Lia et Lol comme de jeunes cousines de ces personnages plus anciens ? Même sensibilité extrême et même fragilité totale. C'est parce qu'elle est incapable de se défendre des agressions qu'elle subit que Lia, par dépit, sacrifie Joyo ; c'est pour la même raison qu'elle met un terme à son existence. Quant à Lol, exposée sans armes à la lubricité des regards, trop crédule, trop confiante en un compagnon dont elle ne devine pas la bassesse et la méchanceté, elle semble presque prédisposée à être tombée dans le piège dont elle fait le triste récit.

Reste cependant, différence notoire, que l'histoire de ces deux jeunes femmes ne se termine pas comme celles qui précèdent : par le fait même de raconter l'atrocité dont elle a été la victime, Lol trouve un commencement de résilience ; et en se supprimant par un feu qui gagnera tout l'immeuble, Lia sait que cette façon de faire rendra la monnaie de leur pièce aux voisins qui ont exigé son expulsion. Mais, cette fin mise à part, le traitement des deux personnages est pareil à celui subi par leurs prédécesseurs : l'auteur les installe démunis de toute protection au centre de l'histoire, il n'y a pas de cible plus rêvée et c'est le jeu de massacre.

Un jeu de massacre auquel, tout compte fait, ressemble ce qui se passe dans *Partie de chasse*, le pauvre hère qu'est devenu Monsieur se trouvant pareillement sans défense, face à un Arnold d'autant plus inexorable que l'on devine son plaisir à tenir à sa merci celui qui, lâche-t-il au moment le plus fort de ce qu'il lui révèle, l'a toujours tenu « pour larve, vermisseau, quantité négligeable » (PC45).

Pareille vengeance du domestique sur le mépris et la morgue de son patron fait aussi de cette pièce un remarquable spécimen d'une thématique que le théâtre explore depuis toujours. Plaute, Molière, Marivaux, Brecht, pour ne citer qu'eux, ont largement mis en scène de nombreuses facettes des rapports entre maîtres et valets. Mais il n'en est pas moins intéressant de constater que si Emmanuel prolonge ici le thème de façon significative, Crommelynck et Willems l'ont également exploité ; que la haine d'Arnold envers Monsieur, même si elle se dissimule sous une déférence toute rhétorique, est du même ordre que, chez Willems, celle plus explicite de

---

<sup>6</sup> Fernand CROMMELYNCK, *Théâtre 1*, Paris, Gallimard, 1967.

<sup>7</sup> Paul WILLEMS, *Elle disait dormir pour mourir*, Bruxelles, Cahiers du rideau, octobre 1983.

<sup>8</sup> Paul WILLEMS, *Nuit avec ombres en couleurs*, Bruxelles, Textes pour didascalies, n°6, février 1983.

Marthe à l'égard de Warna dans la pièce du même nom<sup>9</sup> ; que ces personnages sont du même type que les domestiques hargneux et sournois que Crommelynck développe à plaisir dans *Les Amants puérils* et *Carine*. Quant au couple d'Appolina et de Zébulon, il serait intéressant de le comparer en détail aux rapports qu'entretiennent, dans *Nuit avec ombres en couleurs* de Willems, la capricieuse Madame Van K. et ses deux aides, les inénarrables César et Eugène. Et on pourrait poursuivre les exemples.

Autre point semblable, mais cette fois pour les seuls Crommelynck et Emmanuel : la même propension à faire du personnage un « porte-voix », pour qu'il récite ce qu'a dit ou écrit quelqu'un d'absent. Chez Crommelynck également le procédé peut produire des effets très intenses : dans *Carine*, deux domestiques sont les premiers à découvrir la lettre pathétique laissée par l'héroïne à son mari juste avant qu'elle n'aille se jeter dans l'étang voisin ; la lecture goguenarde qu'ils s'en font l'un à l'autre a quelque chose d'atroce. On pourrait commenter aussi d'autres utilisations du même type dans *Les amants puérils*, *Tripes d'or*, *Une femme qu'a le cœur trop petit* ou de *Chaud et froid*. Jamais cependant, chez cet auteur, pareille façon de faire ne sort des codes réalistes, ce qui, nous l'avons vu, est loin d'être le cas de certaines restitutions de parole chez Emmanuel.

Impossible d'en terminer avec ces rapides comparaisons sans mentionner encore la commune exploitation de la position même du spectateur, voyeur potentiel ou réel, chez l'un comme chez l'autre. On se rappelle la célèbre scène du *Cocu magnifique*<sup>10</sup>, où Bruno, en tout innocence et tant il est fier de la beauté de sa femme, oblige Stella à exhiber son sein devant son ami Petrus. Cette exhibition n'a cependant pas lieu que devant Petrus : qu'il le veuille ou non, le spectateur est placé dans la même position que l'ami du couple, le sein de Stella lui était également exhibé. Cette position-là, c'est bien évidemment celle que François Emmanuel imposera d'un bout à l'autre et de façon très explicite au public de *Lol au déshabillage*. Plus largement d'ailleurs, même si la première pièce est écrite sur le registre de la farce, alors que le ton de la seconde est totalement dramatique, même si le traitement qui en est fait de part et d'autre est radicalement différent, c'est un sujet identique qu'abordent les deux pièces : celui du corps-objet de la femme livré au plaisir de l'homme.

Et, enfin, puisqu'il est question du regard, comment ne pas rapprocher deux répliques, l'une du *Cocu magnifique*, l'autre de *Partie de chasse*, deux répliques tout aussi cruelles l'une que l'autre, la première d'Estrugo auquel Bruno a demandé de regarder par le trou de la serrure ce

---

<sup>9</sup> Paul WILLEMS, *Warna ou le poids de la neige*, Bruxelles, Didascalies, 1984.

<sup>10</sup> Fernand CROMMELYNCK, *Le cocu magnifique*, Bruxelles, Espace Nord, 1987, p. 45-46.

que font dans la chambre Petrus et Stella (ce que l'on devine parfaitement) : « ...regarde dans mes yeux, l'image n'est peut-être pas effacée <sup>11</sup>», la seconde d'Arnold à Monsieur, quand il en arrive à lui raconter dans quel état celui-ci était juste après avoir tué sa femme : « ... moi seul j'ai vu ses yeux cette nuit-là dans vos propres yeux hébétés » (PC45) ?

### *Une autre scène*

Sans doute faudrait-il quelqu'un avec d'autres compétences que les miennes pour explorer ce qui est également un des aspects essentiels de ce théâtre et que je ne peux guère que nommer ici : le sentiment permanent qu'il suscite de se passer sur une autre scène que celle que nous croyons regarder, une scène qui est bien plus une scène onirique que réelle, où ce qui se déroule échappe à la logique du vraisemblable, ce qui s'y joue dans les rapports avec soi-même ou autrui étant secrètement animé par des forces souterraines de l'ordre de la pulsion de mort, de la mélancolie profonde ou du traumatisme d'enfance.

Autant dire aussi que, pour une part essentielle, un tel univers se trouve aux antipodes du diktat réaliste qui a massivement investi le champ théâtral de ces dernières décennies, y convoquant le monde qui nous entoure de façon de plus en plus directe, dans des fictions de plus en plus transparentes, à moins que l'on en arrive même à faire l'économie de cette fiction au profit de ce que l'on appelle à présent le théâtre documentaire. Non que de telles pratiques n'aient à occuper, et en toute légitimité, une place essentielle, sinon prioritaire. Mais l'imposition de l'esthétique qu'elles engendrent est devenue telle qu'elle risque de faire oublier que le théâtre est aussi un lieu où inventer d'autres formes, où emprunter d'autres chemins que ceux balisés par les miroirs de l'actuel et du culturellement correct ; que la fantaisie, l'insolite, la quête initiatique, les spéculations spirituelles ou l'exploration de ce qui se glisse entre les plis du langage y ont tout autant droit de cité ; qu'on pourrait, mieux que partout ailleurs, y caresser parfois l'idée, pour évoquer le titre d'une pièce célèbre, que la vie est (aussi) un songe, ce que justement le théâtre de François Emmanuel ne cesse de suggérer et ce n'est pas son moindre mérite.

---

<sup>11</sup> Fernand CROMMELYNCK, *Op. cit.* p. 80.