

Paul EMOND



Photo : © J.-L. Geoffroy

Par Dominique MEURANT

1996

Service du Livre Luxembourgeois

«Ce gars-là, il parlait comme un livre...» : ces quelques mots qui débute la longue phrase de quelque cent-vingt (!) pages de *La danse du fumiste* sont fréquemment cités par les commentateurs de l'œuvre de Paul Emond. C'est qu'ils condensent, en un miroitant et remarquable raccourci, la plupart des obsessions qui nourrissent les romans ou les pièces de l'auteur.

La parole tout d'abord, qui se dévide en d'interminables mais extraordinaires monologues, à la fois libératrice et pleine de dangers! On comprend d'ailleurs, à lire la plupart des romans de Paul Emond, le bonheur qu'il rencontre dans son écriture théâtrale, hantée de personnages qui parlent pour meubler l'attente ou la solitude, pour tenter d'oublier l'angoisse...

Ces quelques mots – en apparence anodins, mais tout chez Paul Emond paraît «anodin» – dévoilent en outre dès l'orée du roman, la chausse-trappe

caractéristique des récits de l’auteur de *Plein la vue* : derrière ces bavardages de bistrot ou de salles d’attente, ce sont rien moins que les mensonges véhiculés par le langage, les masques que tout un chacun se pose sans cesse sur le visage que Paul Emond tente, sinon d’arracher, du moins de mettre en pleine lumière, sous les projecteurs... Et nous revoici au théâtre! Entrez, entrez, Messieurs, Dames et soyez attentifs! Vous attendez les dresseurs de tigre, le tigre lui-même? Et c’est un illusionniste qui entre en scène! Paul Emond tient à votre disposition «une incroyable galerie de miroirs. Vous laisseriez-vous tenter par une ultime partie de magie intime?»

Biographie

Paul Emond naît à Bruxelles en 1944, neuvième et dernier enfant d'un père propriétaire d'un magasin d'articles de cuir en crocodile (clin d'œil à son enfance, la valise en crocodile revient dans tous ses ouvrages) et d'une mère au foyer.

Il passe son enfance dans le Brabant Wallon et découvre à travers la lecture passionnée de Jules Verne que, ainsi qu'il le trouvera très exactement formulé par Borgès, «la littérature est une des formes du bonheur.»

De 1956 à 1961, études secondaires à Bruxelles; il dévore Dumas, Dostoïevski, Baudelaire et Lautréamont.

Après sa licence en philologie romane à Louvain, il devient l'assistant de Michel Otten. Boulimie de littérature : Proust, Pound, Bataille, Céline, Stendhal, Segalen, Saint-John Perse, Diderot, Sterne et son Tritram Shandy... Il s'intéresse également aux arts plastiques et au cinéma. C'est à cette période qu'il rencontre le poète Alexis Gayo, auquel le liera désormais une indéfectible amitié. Il passe sa thèse de doctorat sur les romans de Jean Cayrol.

De 1973 à 1977, il fait de longs séjours en Tchécoslovaquie, devient lecteur de français à Bratislava, puis boursier à Prague. Il lit coup sur coup trois textes qui vont faire tout «basculer» : *La fin des temps anciens* de Vancura, *Cours de danse pour adultes avertis* de Hrabal et *La vie et l'œuvre du compositeur Foltyn* de Capek. C'est au cours de ses nombreuses visites à la Galerie nationale de Prague qu'il découvre la statuaire gothique de Slovaquie et à Vienne, la peinture de Schiele et de Kokoschka. Lecture assidue de Kafka et de Kundera. Début de l'écriture romanesque.

Il se marie en 1977 avec Maria Polackova, qui développera, pour sa part, une création plastique et revient à Bruxelles.

En 1978, deux rencontres essentielles, deux amitiés : Paul Willems et Gaston Compère. Il entre aux Archives et Musée de la littérature. Avec notamment Frans De Haes et Marc Quaghebeur, il se lance dans de nombreux travaux sur la littérature et le théâtre en Belgique.

1980 : naissance de son fils Christophe et rencontre de Perec dont il admire l'œuvre intensément. Se passionne pour la peinture expressionniste. Il participe deux ans plus tard à un «safari-photo» dans le grand Nord, d'où il ramène des images émerveillées de paysages de neige.

1984 voit la naissance de sa fille Suzanne et de l'écriture théâtrale suite à une commande de Philippe Sireuil. À partir de cette date, le théâtre occupera une place de plus en plus grande dans son existence. Il lit beaucoup Shakespeare, Büchner, Tchekhov, Borgès et surtout Dante et Cervantes. L'œuvre entière de Paul Emond aime d'ailleurs se souvenir par le jeu de l'intertextualité de ces illustres prédécesseurs.

Depuis 1987, il enseigne à l'Institut des Arts de Diffusion et depuis 1989, à l'école des Arts Visuels de la Cambre. Nombreuses traductions et adaptations, notamment des *Châteaux magnifiques* d'Eugène O'Neill, du *Marchand de Venise* et du *Roi Lear* de Shakespeare, ainsi que du *Journal de Sally Mara* de Queneau. Traduit avec Maja Polackova *Une Saison à Paris* de Dominik Tatarka, à paraître aux Éditions de l'Aube. Vient de terminer un monologue sur un des héros de la Révolution belge : *Jean Joseph Charlier dit Jambe de bois, héros de la Révolution belge*, ainsi que l'adaptation théâtrale de l'Odyssee.

Dirige (1996) avec Jacques Carion la collection *Poteau d'angle* chez Labor.

Bibliographie

Romans

- ***La Danse du fumiste***, Jacques Antoine, 1979. Rééd. 1993, Labor, col. *Espace Nord*, avec une préface de Jean Claude Bologne et une lecture d'Étienne Schelstraete.
- ***Plein la vue***, Jacques Antoine, 1981.
- ***Paysage avec homme nu dans la neige***, Dur-an-ki, 1982. Rééd. 1989, Les Éperonniers, col. *Passé-Présent* (Ce livre comprend également le texte ***Le théâtre et le froid***)
- ***Tête à tête***, Les Éperonniers, col. *Maintenant ou Jamais*, 1989.

Théâtre

- ***Les pupilles du tigre***, Didascalies, 1986. Créé à Liège et à Bruxelles en septembre et novembre 1986 par le théâtre Varia dans une mise en scène de Philippe Sireuil.
- ***Convives***, Les Éperonniers, 1990. Créé en mai 90 à Louvain-la-Neuve dans une mise en scène de Jules-Henri Marchant. Repris au théâtre de l'Ancre de Charleroi en janvier 92 dans une mise en scène de Lucas Hemleb.
- ***Inaccessibles amours***, Théâtre ouvert, Tapuscrit 69, 1992. Rééd. 1994, Éd. Lansman avec ***Malaga***. Créé en avril 92 au Rideau de Bruxelles dans une mise en scène de Roumen Tchakarov. Repris en mars-avril 95 au Théâtre Ouvert à Paris dans une mise en scène d'Albès Zahmani et en mars 96 au Théâtre de l'Ancre de Charleroi. La pièce a également été jouée aux États-Unis.
- ***Malaga. Inaccessibles amours***, Éditions Lansman, Col. *Beaumarchais*, 1994.

- *Moi, Jean-Joseph Charlier dit Jambe de Bois, héros de la Révolution belge*, Cahiers du Rideau n° 21, 1994. Créé en 1994 par le Rideau de Bruxelles dans une mise en scène de Jules-Henri Marchant.
- *Caprices d'images*. Théâtre Ouvert, Tapuscrit n° 80, 1995.

Essais

- *La Mort dans le miroir*, Jacques Antoine, 1974.

Nombreuses préfaces et textes divers, notamment :

«Introduction» au *Monde de Paul Willems*, Labor, 1984, Archives du futur.

«Lecture» de Paul Neuhuys, postface à *On a beau dire*, Labor, 1984, *Espace Nord*.

«Le théâtre selon Crommelynck», postface au *Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck, Labor, 1987, *Espace Nord*.

«Le récit, son trajet et son secret» *Auto stop* de Pierre Mertens, dans *Écritures de l'imaginaire*, Labor, 1985, *Archives du futur*.

«Commentaires (volontiers bavards mais plutôt bien documentés) autour d'une pièce à succès», postface au *Mariage de Mlle Beulemans* de Fonson et Wicheler, Labor, 1991, *Espace Nord*.

«Dix tours de la Grande Roue», lecture de *La grande roue* de Jacques de Decker, Labor, 1993, *Espace Nord*.

Traductions :

- *Les châteaux magnifiques* d'Eugène O'Neill. Créé par Roumen Tchakarov au Théâtre de l'Ancre de Charleroi en 1990.
- *Le Roi Lear* de Shakespeare. Cahiers du Rideau n° 22, 1994. Créé par le Rideau de Bruxelles en 1994 dans une mise en scène de Roumen Tchakarov.

- ***Le marchand de Venise*** de Shakespeare. Éditions Lansman, 1995. Créé en janvier 95 à Mons dans une mise en scène de Michel Tanner.
- ***Une saison à Paris*** de Dominik Tatarka. Roman traduit du slovaque avec Maja Polackova. Éditions de l'Aube, 1994.
- ***Le producteur de bonheur*** de Vladimir Minac. Roman traduit du slovaque avec Maja Polackova. Éditions Labor, Coll. *Le Poteau d'Angle*, 1995.
- ***L'Odysée*** d'Homère. Adaptation de Paul Emond. Créé par le Rideau de Bruxelles du 31 janvier au 2 mars 96 dans une mise en scène de Jules-Henri Marchand.

Texte et analyse

... je suis très vite effrayé quand je ne comprends plus ce qui se passe autour de moi, vous savez ces moments où la réalité devient fiction comme on dit, ou l'inverse, je ne me rappelle plus très bien, ces moments où il devient impossible de séparer le bon grain de l'ivraie, de faire la part du diable, on sent des menaces terribles et on ignore d'où elles viennent, si elles sont réelles ou fictives, non, ne riez pas, parfois c'est aussi dangereux que l'épée de Damoclès, pour un oui pour un non ça peut vous tomber dessus, c'est comme ces histoires au cinéma où un type rentre tranquillement chez lui, ouvre une armoire et découvre un cadavre dedans, et ça a beau être le cadavre de quelqu'un qu'il ne connaît pas, vous avouerez qu'il s'en serait bien passé, et puis allez donc expliquer à la police que c'est quelqu'un que vous ne connaissez pas, ils sont méfiants, ces gens-là, ce n'est pas eux qui vous croiraient sur parole, ils sont toujours à renifler dans tous les coins, à chercher des indices, non non je n'ai aucune envie de servir de pigeon à ces messieurs, croyez-moi, je préfère raconter tranquillement mes petites histoires, cultiver mon jardin comme disait le philosophe, mon gars un jour quelqu'un l'a appelé Caracala, je sais vraiment plus pourquoi mais ça n'empêche que le nom lui est resté, même que si quelqu'un se montrait un peu trop bavard on lui disait tu causes comme Caracala maintenant, il faut avouer que c'est un beau nom, Caracala, quand j'étais gosse il y avait des noms comme ça qui me fascinaient, tartare par exemple, j'imaginai ces guerriers cruels montés sur des petits chevaux qui galopaient ventre à terre, ils fonçaient, sabre au clair en hurlant, leur tête était couverte d'un magnifique turban multicolore, longtemps j'ai cru qu'on ne disait pas tartare mais tartarare, et moi j'étais le roi des tartarares, on faisait des razzias partout et pour finir on conquérait le monde entier, rien ne pouvait résister à la force et à la férocité de mes hordes, et puis, c'est un chevalier qui a été mon héros, il s'appelait Bohémond de Tarente, Bohémond réussissait les

exploits les plus incroyables, il se tirait des pièges les plus inextricables, il abattait des centaines d'infidèles sur les champs de bataille, il sauvait in extremis des pires supplices les veuves et les orphelins et que de chevauchées et de campagnes où nous nous sommes trouvés côte à côte Bohémond et moi, que de fois je lui ai sauvé la vie, que de fois il a sauvé la mienne, mais un jour un nom plus fabuleux encore est entré dans mon existence, le nom prestigieux de Tartarin de Tarascon, Tartarin était à la fois un guerrier invincible et un don juan irrésistible, il faut vous signaler que la rencontre de son nom avait coïncidé pour moi avec l'âge où l'on devient curieux de ce qui se passe derrière le voile, et où le moindre mot relatif à la bagatelle vous fait dresser le bout de l'oreille si je puis m'exprimer ainsi, et Tartarin de Tarascon pour la question de la bagatelle il s'y connaissait, et pas un peu, ce qui fait qu'avec Tartarin on fréquentait ces dames, j'avais un grand lit à baldaquin où je les recevais avec tous les honneurs qui leur étaient dus, je ne me relevais plus guère que le temps d'aller régler leur compte à quelques forbans, sauver du même coup une vingtaine de demoiselles en péril, et c'était reparti pour les séances de bagatelle, je crois même qu'à la fin je préférais rester au lit et envoyer l'ami Tartarin guerroyer seul sur les champs de bataille, mais un jour un livre m'est tombé sous les yeux, et ce livre avait pour titre le nom prestigieux de mon comparse en séduction, vous imaginez ma curiosité, Tartarin de Tarascon n'était pas un nom mais ce nom avait une histoire, j'allais passer de mon rêve à la réalité, j'allais savoir qui il était, j'avais le cœur battant et je suis allé m'installer avec le bouquin dans un coin bien tranquille, je l'ai ouvert religieusement, et puis après quelques pages vous parlez d'une désillusion, ce Tartarin ce n'était rien qu'un vantard, qu'un mystificateur, une façade, une façade et rien d'autre, un pauvre type qui essayait de donner le change, et moi pendant des mois j'avais eu confiance en lui, je l'avais entraîné à mes côtés dans les conquêtes les plus héroïques et les plus lascives, on peut dire que je tombais de haut, et plus j'avais dans ma lecture, plus un dégoût impitoyable pour ce minable s'emparait de moi, je le répudiais, je le rayais du nombre de mes vivants, et je l'ai si bien oublié par la suite que ce n'est qu'aujourd'hui, je le jure, après tant d'années, que son nom me

revient en mémoire, d'ailleurs, il valait peut-être mieux ne pas aller le déterrer, on n'en finirait pas si on passait son temps à courir après tous ces spectres...

(*La danse du fumiste*, pp. 63-65)

Contexte

La danse du fumiste dont le titre évoque à la fois l'interminable valse des mots qui va avoir lieu et la mystification qui s'y greffe, se présente comme une seule et longue phrase de quelque 120 pages. Les seules respirations viennent des reprises de souffle, du rythme qu'impose au lecteur le bavard narrateur, plus occupé à lui conter par le menu les multiples histoires de son intarissable compagnon, *ce gars qui parlait comme un livre*, qu'à se soucier de vraisemblance narrative.

Très vite, en effet, le lecteur se prend à douter de la véracité du récit : les mêmes épisodes, étrangement déformés, voire transformés de fond en comble reviennent à de nombreuses reprises, dénonçant le côté obsessionnel de leur occurrence. Les personnages eux-mêmes n'échappent pas aux distorsions : la dédaigneuse et pourtant facile Marie-Ange (sic) devient au fil des pages une prostituée, un amour fou et pur, une pauvre malade, la complice d'un meurtrier... Avatars en apparence incompréhensibles puisqu'ils semblent être contemporains.

Dés lors, le malaise s'installe : qui est ce narrateur dont les histoires s'enchevêtrent et se chevauchent sans cesse? Ne possède-t-il pas justement la caractéristique principale du disert compère qu'il décrit, ce gars qui ne peut s'empêcher de parler parce que «ça le maintient en vie», qui saute d'un sujet à un autre, au mépris de toute logique, tentant de cacher sous le déluge verbal une profonde certitude existentielle : celle d'être un fumiste, un personnage faux, un débiteur de sornettes...

C'est alors toute la machine du roman qui se grippe et se désagrège : la lecture repose généralement sur l'acceptation implicite de l'honnêteté

du narrateur ; celui-ci, omniscient ou simple témoin comme dans le roman policier, ne peut jamais, sous peine de remettre en cause le code romanesque, se payer la tête du lecteur.

#####

Les premières «phrases» de l'extrait situent déjà sur le mode de la conversation à bâtons rompus ou de la confession ce qui compose justement la trame même du récit : la confusion entre réalité et fiction, et donc le jeu même du roman à l'intérieur duquel il est radicalement impossible de se raccrocher à un fait indubitable.

Le texte le dit on ne peut plus explicitement : *ces moments où il devient impossible de séparer le bon grain de l'ivraie* et se chargera de le montrer par l'exemple de son propre fonctionnement.

Cette difficulté à faire la part des choses, à discerner le vrai du faux ici avoué sur le ton de la confiance par un narrateur semblant momentanément devenu sincère est peut-être le seul élément qui puisse échapper à la suspicion. C'est en effet la dernière chose qu'accepterait de reconnaître un mystificateur. S'il le fait, c'est que sa propre crainte, les doutes qui quelques lignes plus loin vont déboucher sur la crise, le poussent inconsciemment.

On pourrait d'ailleurs opérer un parallélisme avec d'autres «confessions» célèbres : celles de Rousseau, de Chateaubriand, de Stendhal par exemple, en choisissant des passages qui permettraient de montrer que, volontairement ou non, la réalité a été travestie. Repérer les formules qui visent à faire admettre pour vrai ce qui ne l'est manifestement pas, confronter le passage au récit d'un historien de la littérature, voire de plusieurs, et montrer que la critique, même universitaire, n'exclut en rien la subjectivité ou le parti-pris, c'est en quelque sorte former l'esprit critique du lecteur. (Voir à ce sujet par exemple, l'excellente synthèse de Raymond Trousson dans son *Jean-Jacques Rousseau* tome 1, pp. 226 et suivantes, à propos de l'abandon de ses enfants par le philosophe.)

De même, l'analyse des fausses situations initiales, si fréquentes dans les romans du 18^e et du 19^e siècles (l'avertissement du *Manuscrit trouvé à Saragosse* par exemple) et qui visent à donner un vernis de vérité au récit qui va suivre en le présentant comme le seul témoignage d'un auteur disparu, sera à même de révéler quelques autres procédés plus spécifiquement romanesques de travestissement.

- ...vous savez ces moments où la réalité devient fiction comme on dit, ou l'inverse, je ne me rappelle plus très bien... : le narrateur, en inversant la célèbre formule «la fiction dépasse la réalité» et surtout en se montrant incapable de la retrouver (*je ne me rappelle plus très bien*, nous dit-il) nous met sur la piste de son mensonge. Qu'est-ce qui est vrai dès lors si le conteur ne sait plus lui-même où se situent les frontières entre réel et imaginaire? Comment suivre encore la trame du roman si le narrateur s'égaré?

- ... *L'épée de Damoclès*... : cette incertitude, inconfortable pour le lecteur, l'est également, à un degré supérieur, pour le personnage-narrateur. En proie au doute ontologique, se sentant victime d'une volonté inconnaissable (*on ignore d'où elles viennent*) parce qu'appartenant à un dieu hors d'atteinte mais qu'il pressent, le conteur ne peut que craindre! Dans un univers régi par un tout-puissant inconnu, tout peut arriver et, bien entendu, surtout le pire (lire à ce sujet le paragraphe «peintre» de la synthèse)!

- ... *Servir de pigeon*... : dans un récit qui multiplie les tentatives de «pigeonner» le lecteur, ce volatile se devait d'être présent! D'ailleurs, le père du narrateur, «fumiste» lui aussi puisque réparateur de cheminées, est également un colombophile *qui sait mettre le fil à la patte de ses pigeons*.

- ... *Il ouvre une armoire et il découvre un cadavre dedans*... : Ici encore, Paul Emond ne livre pas textuellement la phrase qui permettrait de découvrir la supercherie mais il la laisse deviner. C'est bien entendu le

cliché *le cadavre dans le placard* qu'il faut entendre, ce lieu-commun du roman policier classique pour lequel le bavard a, quelques lignes plus haut, avoué sa prédilection.

Cet exemple est d'ailleurs symptomatique, voire métonymique du procédé romanesque entier. S'il considère son récit de manière très lucide au début (*c'est comme ces histoires au cinéma*), le narrateur se laisse très vite prendre au filet de sa propre histoire. C'est qu'en fait le langage est le véritable générateur de l'intrigue, le narrateur lui-même n'est que le pion inconscient de cette écriture en mouvement. De là les délires de persécution, les complexes de culpabilité qui assaillent la plupart des personnages de Paul Emond: impossible pour eux de s'échapper de ce cauchemar de série B que semble être continuellement leur existence.

Remarquons le subtil jeu sur la deuxième personne du pluriel : le *vous* désigne tour à tour le lecteur (*vous avouerez, croyez-moi*), le narrateur lui-même (*quelqu'un que vous ne connaissez pas*), ce que confirme d'ailleurs le *je* qui suit, un certain impersonnel enfin (*allez donc...*).

- ... *Je préfère raconter tranquillement mes petites histoires...*: Dans la panique qui prend le narrateur chaque fois qu'il se sent soupçonné de mensonge, on trouve généralement un aveu inconscient. Ici, il se dévoile partiellement, laissant apercevoir la similitude qui existe entre lui et Caracala : leur bavardage!

- ...*cultiver mon jardin...* : cette allusion au *Candide* de Voltaire est moins innocente qu'il n'y paraît : le conte philosophique invente des personnages privés de sensibilité et d'une authentique vie intérieure. Par cette accumulation invraisemblable de calamités, cette histoire fertile en rebondissements en tous genres, Voltaire combattait les idées de Leibniz au moyen de la dérision, du jeu verbal et imaginaire. Ce sont les mêmes armes qu'utilise Paul Emond contre les conventions du roman traditionnel.

- ...*Caracala...* : c'est à la page 63 seulement qu'apparaît pour la première fois le nom du fumiste. Remarquons cependant que son nom était pourtant

déjà présent phonétiquement dans le roman. (*Ce gars-là...*: Les premiers mots; ...*mon gars caracolait...* à la page 18) D'ailleurs, toutes les métaphores de l'utilisation du langage évoquent l'idée de chevauchée, de galopade.

On pense de surcroît immédiatement à l'empereur romain «Caracalla» dont on sait qu'il présentait toutes les apparences d'un fou avec des moments lucides, donc comme le narrateur lui-même une certaine incertitude vis à vis du réel et de l'imaginaire.

Le narrateur se rend-il compte d'ailleurs que ce nom, le *beau nom* de Caracala peut le désigner lui-même, lui qui *cause* sans souffler depuis 63 pages.

Caracala reviendra dans d'autres œuvres de Paul Emond : le boucher d'*Inaccessibles amours* se nomme lui aussi Caracala et joue avec son nom, tour à tour source de fierté ou de dépréciation : *vingt carats* ou *vingt cacas*.

- ...*les Tartares...* : le récit à partir d'ici dévoile son véritable mode de fonctionnement et notamment l'un de ses procédés préférés : le jeu de mots qui provoque l'emballement de la fiction. L'association des signifiants crée l'histoire elle-même : ainsi *Tartares* amène-t-il Bohémond de *Tarente* qui lui-même appelle *Tartarin de Tarascon*. Cette chaîne (à laquelle il faudrait sans doute rattacher le bordel *le Tabarin* dont quelques pages plus tôt le narrateur nous a entretenus) mettra le bavard sur la piste du fumiste en lui remettant en mémoire les vantardises du héros de Daudet, mais aussi en lui laissant soupçonner son propre mensonge, duplicité qui dans la foulée révèle matériellement au lecteur l'artifice même du roman.

Car si Bohémond de Tarente a bien existé, le lecteur se rend bien compte que son apparition n'est due qu'à la proximité phonique avec les Tartares (et sans doute également à un jeu de mot en forme de clin d'œil de l'auteur lui-même : Bohémond = Beau Emond) et que l'invraisemblance du récit (un enfant s'invente un personnage compagnon de jeu qu'il nomme Tartarin de Tarascon, et le rejette dès qu'il découvre dans un livre (!) Que celui-ci n'est qu'un héros de roman, et qui plus est

un vil mystificateur!) Révèle en fait, en une mise en abyme extraordinaire, le sens réel de l'histoire.

Derrière ces histoires de guerriers invincibles et de don juans irrésistibles, c'est aussi la tentative désespérée du bavard de donner le change qui se fait jour, d'être un héros admiré de ces dames et non le pauvre type qui raconte simplement ses petites histoires .

Quelques pages plus loin, au milieu du récit exactement, lorsqu'il aura subi une seconde déception en découvrant que Caracala n'est qu'un fumiste, et que ce terrible mot s'adresse en fait à lui-même, le narrateur s'en prendra à un jardin public, manière absurde de tenter de supprimer ce monde qui le nargue et qui désormais refuse d'être dupe de son mensonge et de ses masques.

Choix de textes

Vous pouvez sécher vos larmes, votre Céleste est trop sage pour vous monter de pareils bateaux. C'est une question de principe, vous comprenez, si l'on décide de devenir aveugle, il faut opter nécessairement pour la solitude. Pas question d'aller s'emberlificoter l'âme dans de tendres filets, d'aller faire naufrage dans un port accueillant! Chausser des oculaires fumés, c'est se faire vaisseau fantôme ou juif errant. Bonjour, c'est moi, Céleste l'aveugle, je passe, je ne fais que passer, je vais mon chemin droit devant moi à travers les steppes. Le temps de vous faire mon petit numéro et je serai déjà ailleurs. Admirez, admirez! Ne ratez pas cette unique représentation! Ce soir, le saltimbanque de la cécité joue à bureaux fermés, à lanternes éteintes, à simulation permanente! Et ne venez pas dire que je ne suis qu'un aveugle de pacotille, que je n'ai pas la carrure du véritable céciteux! Celui-là n'a pas besoin d'être doué, la seule chose qu'on lui demande c'est d'avancer dans le noir, un point c'est tout. Tandis que moi j'esquive, je me masque, je me dérobe, je virevolte. Mais je ne suis qu'un faussaire, dites-vous? Tout cela n'est que de la parodie, je ne touche pas le fond des choses? Et vous, croyez-vous toucher davantage le fond parce que vous êtes restés voyants ou que vous ne lisez qu'en braille? Et le fond de quoi, je vous demande? Quel fond, où est le fond? Tandis que moi, Céleste, qui m'empêchera de dire que j'ai atteint le juste milieu? Aveugle, bien sûr, mais d'un œil. Voyant, bien sûr, mais d'un œil aussi. Je traverse l'existence comme un funambule, souple sur ma corde, me gardant à gauche, me gardant à droite. L'artiste travaille sans filet! Et, tout compte fait, ne croyez-vous pas que j'en sais plus sur la cécité qu'un véritable aveugle et plus sur la vue et ses délices que n'importe quel gus au regard perçant? C'est que j'ai matière à comparaison, moi!

(Plein la vue, p. 18-19)

[...] il n'est pas toujours bon de se fier aux apparences, regardez Caracala par exemple, ce gars-là il racontait toujours et avec force détails comment il s'était battu d'un côté, comment il avait rossé quelqu'un de l'autre, bref il avait à chaque instant des mots de bagarre sur le bout de la langue, mais il faut tout de même que je vous dise la vérité à son sujet, le gars Cara, au fond, ce n'était qu'un combattant de pacotille, rester à la lisière du champ de bataille, jouer les foudres de guerre, parader sur son cheval, ça oui il savait le faire, c'était même sa spécialité, mais il n'était pas tellement habitué à prendre beaucoup de risques à vrai dire, je sais, je vous ai raconté qu'il avait fait l'un ou l'autre coup, et je suppose qu'une fois de plus j'ai dû me laisser emporter par mon récit et exagérer un peu, parce que je vais vous expliquer comment ça s'est réellement passé le jour où on a voulu voler le sac de la vieille, vous allez pouvoir le juger sur pièce le grand courage du gars Caracala, en fait je crois que je ne vous l'ai pas encore dit, ce jour-là on était en moto, notre plan était très simple et en principe tout allait marcher comme sur des roulettes, Caracala conduisait la moto, il devait attendre à quelques mètres en faisant tourner le moteur [...]

(La danse du fumiste, p. 85-86)

[...] et toi, le Léo, ouvre toutes grandes les oreilles, ce n'est pas parce qu'on est amnésique qu'on est sourd – et regarde de tous tes yeux ! Dans ce sac, ici, ce sac que j'ai apporté avec moi, il y a la tête de la Liliane : le cadavre que nous avons dépecé, eh bien, contrairement à ce que tu croyais, nous n'en avons pas tout jeté, j'ai gardé la tête – au congélateur : prévoyante, ta Lucienne, pas née d'hier ! Mais est-il vrai, dis-moi, qu'Holopherne est devenu poète, qu'il a brusquement dû se retirer dans la petite chambre pour écrire notre histoire ? Est-il vrai que c'est toi qu'on vient de nommer bourreau pour le remplacer – que connais-tu, Monsieur l'argonaute, du maniement de la guillotine ? perdrais-tu la tête toi aussi ? Ah, c'est toi, c'est toi tout craché ! Te faire nommer bourreau, alors que tu n'y connais rien, alors que tu es là, gisant sur ce lit comme un fantôme plâtré, et amnésique

certifié de surcroît ! Pourquoi ne viendrais-tu pas prétendre également que madame Sangarre, la maîtresse nageuse, veille jalousement, chaque soir, à ce que ton dîner ne refroidisse pas avant ton retour ? On aura tout vu ! Un peu trop facile, tu ne penses pas ? Et moi, alors ? Et la Liliane ? Et tout ce que tu trouverais à dire, c'est que tu ne te souviens pas ? Ni de moi, ni de la Liliane ? Erreur, dans ce cas ! Erreur manifeste ! Car il y a ce sac, Léo ! Ce superbe sac en peau de crocodile que je vais poser sur la table de nuit – et puis, je partirai, on m'attend dans la cour, on m'a même déjà fait comprendre que je suis en retard : tout à l'heure, les gardes entreront ici et ils remarqueront le sac – tiens, Monsieur Léo, on vous a apporté des friandises ? Le pauvre malheureux qui ne peut pas bouger, on aurait pu vous les déballer, tout de même ! Attendez, nous allons vous aider – leur tête et la tienne, Léo, devant la tête de Liliane à peine dégelée ! Pour la suite, tu te débrouilleras : tu t'es toujours si bien débrouillé ! Ou alors, tu cesses toutes tes simagrées, tu cesses ton histoire d'amnésique qui ne tient pas debout et tu me reconnais enfin pour celle que je suis, ta Lucienne Falinchkeau, ton épouse légitime ! Vieillie avant l'âge, aussi laide que le portrait le plus laid qu'on aura jamais pu faire d'elle ! Vieillie et laide par ta faute ! Par ta seule faute ! Alors oui, si tu acceptes de me reconnaître, je te le promets, je te le promets solennellement : je fais disparaître ce sac trop compromettant et c'est ma tête à moi qu'on t'apportera après l'exécution – ma tête chérie, frémissante encore : tu l'embrasseras, n'est-ce pas ? Tu l'embrasseras jusqu'à ce qu'elle soit froide ? Comme au théâtre, Léo ! Tu l'embrasseras et le public applaudira, heureux de ces belles retrouvailles – souplement alors et en souriant, tu te délivreras de tous tes plâtres et moi, je me recollerai la tête sur les épaules : l'un et l'autre, nous poserons sur notre visage un masque du carnaval vénitien et, la main dans la main, nous nous avancerons jusqu'au bord de la scène pour saluer – mais il faut faire vite ! J'entends, j'entends déjà que l'on vient me chercher ! Dis quelque chose ! Dis-le ! Ne fais pas, une fois encore, celui qui a tout oublié ! Choisis, Léo : ou moi, ou la Liliane ! Oh, Léo ! J'ai tant besoin de toi ! Oh mon Léo, une femme a tant besoin d'un homme !

MEISTERLICH *Plus de Meisterlich. Meisterlich, maître dompteur, est mort.*

TELMAN *Le tabouret! Le cerceau! Nous répétons.*

MEISTERLICH *Pas de tabouret, pas de cerceau. Il n'y a pas de maître dompteur ici. Je ne suis pas Meisterlich. Je n'ai jamais dressé un fauve de ma vie.*

TELMAN *Vous n'êtes pas maître dompteur! Vous n'êtes pas Meisterlich. Qui êtes-vous?*

MEISTERLICH *Flip, Flip le boucher. Je ne suis pas dompteur, je suis boucher.*

TELMAN *Monsieur, la façon dont vous nous avez trompés est inqualifiable. Je vous exclus du spectacle. Je vous exclus comme j'ai jadis exclu Diabelli. Diabelli avait reçu le rôle du spectre et c'était un spectre exécration. Vous êtes un maître dompteur exécration. Et, à présent, vous mettez bas le masque. Au théâtre, on ne met jamais bas le masque. Je vous chasse.*

BRUNELDA *Bravo, Telman!*

MEISTERLICH *J'avais tant rêvé d'être dompteur! Tant rêvé! Alors, j'ai pensé qu'une fois, une seule fois, je serais capable de tenir un fauve en respect. Quelques instants, seulement quelques instants. Puisque le tigre était invincible, n'importe quel dompteur n'aurait pu le tenir en respect que quelques instants. Même le grand Meisterlich. Nous étions égaux! Face au tigre, nous étions égaux! Flip le boucher pouvait être le grand Meisterlich! Mon rêve était réalité! Fini de tuer des bêtes sans défense, de découper les bœufs et les porcs! Je défiais le plus terrible des fauves! Seulement, quand j'ai vu le mari, quand j'ai vu le tigre qui lui broyait la tête... Flip le boucher ne serait plus qu'un quartier de viande!*

Trop peur! La trouille! Vous me méprisez, n'est-ce pas! Mais, même quand j'étais le grand Meisterlich, vous me méprisiez! Un artiste de seconde zone, le grand Meisterlich, à vos yeux! À peine bon pour exécuter son numéro en lever de rideau! L'art véritable venait après! Le peintre, la fiancée, c'étaient eux les rois du spectacle. Moi, je ne faisais qu'un numéro de cirque avant le grand théâtre. Vous croyez peut-être que je ne percevais pas votre mépris de tous les instants? La bouche en cul de poule du peintre dès qu'il parlait de moi! Et votre mépris à vous, Telmah! Vous me tolériez à peine dans la représentation! Vous n'avez pas écouté un seul de mes récits! Et le mari, le mépris sournois du mari! Et vous, Béatrice! Alors qu'il aurait suffi d'un mot, et j'aurai tout accepté. Et vous, Brunelda, qui m'aguichiez à chaque instant! Tous, vous me méprisiez!

BRUNELDA *Un menteur et un boucher! Qu'il s'en aille!*

(Les pupilles du tigre, p. 63-64)

Caracala : *Vous vous appelez Marinette?*

Serveuse : *Mais oui, pourquoi, c'est défendu?*

Caracala : *Comme ma mère.*

Serveuse : *Ah ça, alors!*

Caracala : *Qui l'aurait cru!*

Serveuse : *Il y a de ces hasards.*

Caracala : *Oh, j'en suis tout retourné.*

Serveuse : *Bon, mais il ne faut pas exagérer.*

(Entre un homme, le visage ensanglanté)

L'homme : *C'est toujours comme ça et c'est une honte et on appelle ça la démocratie! Vous voyez la gueule qu'ils m'ont faite? La police, parfaitement, la police! Mais je ne laisserai pas passer l'affaire et j'ai le bras long, nom de Dieu! Je ne vais tout de même pas me laisser assassiner par la police sous prétexte que les agriculteurs manifestent! Je ne vais tout de même pas, moi qui vous parle, me faire tordre les couilles sans réagir! Servez-moi de l'alcool, n'importe quoi, du whisky, un grand, beaucoup! Gisèle m'attendait, je leur ai dit que Gisèle m'attendait et c'est ce qui a fait déborder le vase. Bien sûr, ce n'est pas une Gisèle qui doit les attendre, eux, c'est une bobonne avec de la moustache et des poils en dessous des bras. Alors ça les met de mauvaise humeur et ils cognent encore plus fort. Surtout si tu leur dis que ta Gisèle t'attend! Ma pauvre Gisèle! Elle qui était si excitée au téléphone parce que je lui ai dit que j'arrivais tout de suite. Je ne devrais pas vous le dire mais je vais vous le dire quand même mais ne me dites pas que ce n'est pas convenable, je m'en bats la trompe : elle m'a dit au téléphone : « Tu vas voir, je me suis rasé le pubis. » Alors moi, je lui ai dit : « J'arrive, j'arrive, surtout ne bouge pas, j'arrive tout de suite! » Je saute dans ma voiture, je roule à fond la caisse, je brûle trois feux, j'ai l'âme qui exulte et qui tonitruue : ma Gisèle s'est rasé le pubis! Ma Gisèle à moi! C'est pas tous les jours dans la vie, hein! Et boulevard Lemonnier, tout est bloqué, c'est la manifestation des agriculteurs qui passe, plus moyen vais vous en foutre de l'Europe, moi! Je vais leur tordre les couilles, oui! Sers-moi la même chose. Beaucoup. Laisse, je sais que ça saigne, laisse saigner, pour ce que ça change maintenant! Une heure que je suis resté bloqué. Est-ce que tu peux m'imaginer, dans ma bagnole, bloqué pendant une heure en pensant à Gisèle? Moi pas. Alors forcément, je me suis mis à klaxonner comme un dingue, un autre aurait fait pareil. Alors forcément, j'ai essayé de passer en montant sur le trottoir. Alors forcément, j'étais prêt à foncer dans le tas. Sur des agriculteurs grecs ou suédois, je sais plus ce qui passait à ce moment-là et d'ailleurs je m'en bats la trompe. Pauvre Gisèle! Ces salauds de flics ont confisqué ma bagnole. Deux heures, qu'ils m'ont*

gardé au commissariat ! « Et soyez heureux qu'on ne vous garde que deux heures, signez là. » J'ai voulu qu'ils indiquent qu'ils m'avaient tapé dessus avec leur matraque. Ils ont dit. « D'accord mais on te garde jusqu'à demain, d'accord ? De toute façon, on devait te calmer, non ? » J'ai pensé à Gisèle, j'ai dit : ça va, ça va, et j'ai signé. Confisquée, ma voiture. En tout cas jusqu'au procès, ils ont dit. Une Mitsubishi toute neuve. Moi, je ne veux que des japonaises. Leur Europe, même pour les bagnoles, je m'en bats la trompe. Les sales vaches. Je suis sorti du commissariat, j'ai téléphoné à Gisèle. En larmes, en larmes, en larmes, elle était. Des torrents de larmes dans mon oreille à travers le téléphone. Elle répétait : « Je suis si déçue, si déçue, si déçue. » Elle répétait : « Il fallait venir tout de suite, tu l'avais promis, il fallait prendre une autre route. » « Non, ne viens plus », elle a ajouté, « ce n'est plus la peine. » Et moi, comme un idiot, j'ai demandé : « Quoi, tes poils ont déjà repoussé ? » Pourquoi j'ai demandé ça ? L'énervement, tu comprends. Quelle misère ! Elle a hurlé et claqué le téléphone. Sers-moi encore la même chose. Beaucoup. Pourquoi j'ai dit ça ? Je parle toujours trop. Tout est foutu maintenant.

Serveuse : *Mais non. Peut-être pas.*

L'homme : *Pauvre con que je suis. Gisèle, ma Gisèle. Je ne verrai jamais son pubis rasé. Trop tard. Foutu, à l'eau, dégonflé. La vie est une sale vache. Ça faisait des jours et des jours, vous savez, qu'elle me faisait attendre. Elle n'a même jamais voulu que je la touche. Même pas un baiser, même pas une caresse. « Tout à la fois », disait-elle, « tu verras, ce sera magnifique. » Pour une fiancée, c'était une fiancée. Moi, je tirais la langue. Et aujourd'hui, tout à la fois, je pouvais tout avoir. Elle avait même rasé son pubis. Et tout est foutu. Une fille sérieuse. « Je veux un enfant de toi », disait-elle. Et tout est tout. Parce qu'on dit des choses sans y penser, instinctivement. Après, tu ne les rattrapes plus. Dans la voiture, j'imaginai déjà : dimanche, je commence son tableau. Je suis un peintre du dimanche. En semaine, je fais des transactions. Un peintre du dimanche qui ne peint que des nus. C'est ma spécialité. Et Gisèle devait*

être mon chef-d'œuvre. Et elle s'était rasé le pubis. Je le lui avais suggéré, même si je ne la touchais pas encore. Je le lui avais suggéré à plusieurs reprises. Je pensais déjà au tableau. L'amour et la peinture, c'est ma vie. Un tableau puissamment érotique. Érotique, mais attention, pas pornographique. Quand je peins, je fais de l'art. Pas du caca, pas des cochonneries. Gisèle l'avait bien compris, puisqu'elle s'était rasé le pubis. Pour moi. Mais ma phrase au téléphone, je ne la rattraperai plus. Je vais détruire toutes mes toiles, je renonce à la peinture. C'est dit. Est-ce que je dois aussi renoncer à l'amour? Est-ce qu'il y a un fleuriste près d'ici? Oh! et puis à quoi ça servirait! Je m'en bats la trompe.

Serveuse : *La rue à côté. Prenez des blanches. Des roses, des tulipes, des chrysanthèmes ou autre chose, peu importe, mais des fleurs blanches. Dans ces cas-là, c'est ce qu'il y a de mieux.*

(**Inaccessibles amours**, p. 12-15)

11.

Duchesse, seule.

Derniers appels.

DUCHESSE. – Venez voir! Venez tous voir! Venez voir ce que j'ai trouvé Du champagne! Il y avait du champagne et personne ne l'avait vu! Une main d'homme pour ouvrir la bouteille, je vous prie! Où êtes-vous tous? Venez, on va faire la fête! Du champagne à ouvrir! C'est moi, Duchesse, qui l'ai trouvé! Quand je vous disais que j'avais du flair! Une artiste peintre, c'est fait pour avoir l'œil! Une artiste peintre, ça vous déniche le magnum dans les coins les plus sombres! Dans les coins les plus reculés! Les plus sordides! qu'est-ce que vous dites de ça! Un baiser! Chaque homme ici présent me doit un baiser! Un baiser par gorgée, je veux dire! Un excellent marché, je vous assure! quoi de plus tonifiant que

le baiser au champagne! Allez, venez, c'est ma tournée! J'embrasserai les femmes aussi, je ne suis pas chiche! Venez tous! C'est le moment de l'exubérance! De la folle farandole! que nos cœurs pétillent, que notre joie déborde de mousse! Cent mille petites bulles qui dansent dans la prodigieuse ambiance de notre réjouissance endiablée! Une bacchanale au champagne, une débauche frénétique! Nos cris et nos rires bondissent et s'entrelacent au rythme de la musique la plus étourdissante! Venez donc! Où êtes-vous tous! Champagne! Champagne, je vous dis! Je vous verserai moi-même à boire! Je vous ferai la conversation, si vous êtes fatigués! Rejoignez Duchesse, la grande Duchesse, elle vous aime, elle vous aime tant! Elle fera tout pour vous! Elle peut tout pour vous! Même vous raconter la fausse histoire de son faux fiancé! Venez, je vous dis! Elle fera votre portrait! À chacun! Tant pis si elle ne sait pas peindre! Elle apprendra, c'est promis! Ne la laissez pas seule! En aucun cas! Elle vous en supplie! Elle est trop laide pour rester seule, vous comprenez! Au secours! (Elle reste un long moment silencieuse, comme prostrée. Puis elle s'en va.) Noir.

(*Convives*, p. 64-65)

Scott s'est assis sur le seuil du chalet

Scott s'est assis sur le seuil du chalet. Très faible encore mais déjà convalescent et sentant, heure après heure, renaître davantage en lui un impérieux désir de vivre et de créer, c'est avec avidité qu'il respire l'air tonifiant du glacier. La visite de Kramer a été brève mais décisive. L'ami n'a cependant dû donner au peintre aucun conseil sur ce qu'il avait à faire désormais : stimulé sans doute, après une si longue solitude, par la présence de son confident et soulagé d'avoir pu lui raconter dans le détail ses tentatives et ses déconvenues, Scott lui-même a rompu le silence qui avait suivi son récit. Il a saisi le bras de Kramer de sa main fiévreuse et amaigrie et, d'une voix remarquablement ferme pour l'état dans lequel il se trouvait, il lui a fait part de la résolution qu'à l'instant il prenait :

continuer! continuer jusqu'au dernier souffle! En lui, subitement, un nouvel espoir était né, il venait de sentir que le fond du gouffre où la dépression l'avait plongé avait été atteint et que lentement, imperceptiblement presque, la remontée s'amorçait. (Ainsi le voyageur, au milieu du gué, sur la pointe des pieds et l'eau qui lui arrive au menton, après avoir pensé que là s'arrête sa triste existence et avoir remis, terrorisé, son âme entre les mains de sa divinité tutélaire, sent, au pas suivant, que le lit du fleuve s'élève quelque peu.) Jamais je ne renoncerai! Je leur montrerai à tous qui est véritablement Scott! Et il est parti d'un rire étrange qui n'a pas été sans inquiéter Kramer. Mais pendant toute la suite de la visite, l'artiste a paru se rasséréner. N'a-t-il pas, au moment de leurs adieux, trouvé même le moyen de plaisanter? C'est donc plein de confiance que l'ami est reparti vers la capitale. Ce n'était qu'une fausse alerte, s'est-il répété, presque gaiement, en redescendant l'interminable sentier qui le conduisait au petit village de la vallée, il réussira, j'en suis sûr! Il réussira! Je réussirai! Je suis sûr que je réussirai! se dit présentement Scott qui regarde le glacier. Hier déjà, sitôt Kramer parti, il a pris la décision de se lever et a fait quelques pas dans la chambre. Ce matin, se sentant assez fort pour descendre, à peine arrivé au bas de l'escalier et sans même prendre le temps de laisser s'apaiser un peu sa respiration haletante, il a saisi le fusil de chasse avec lequel il avait voulu donner le coup de grâce au chamois et s'est précipité dans l'atelier. Face à face alors, dans la grande glace piquetée de taches de rousseur, avec son image quelque peu chancelante, il a épaulé, visant l'œil avec lequel il visait, et il a tiré. Tout autour du trou laissé à la place de l'œil par la balle qui s'est logée dans le mur de la cheminée, la glace s'est étoilée en belles lignes irrégulières, renvoyant de l'atelier et de l'avant du glacier – et de Scott aussi, quand il s'est regardé avec à la main le fusil qui fumait encore, Scott riant de ce rire étrange qui avait inquiété Kramer – une image curieusement morcelée, certaines parties de l'espace réfléchi, surtout autour du trou, apparaissant deux, voir même trois fois, d'autres au contraire disparaissant totalement. J'ai deux bouches, mais je n'ai plus qu'un œil, a chantonné Scott, pluûûs qu'unhun œil! Et un grand calme, à ce moment, un immense soulagement ont envahi le peintre.

Est-ce pour assurer une sorte de continuité à ce jeu un peu bizarre auquel il s'était livré? Alors qu'il venait s'asseoir ensuite sur le seuil du chalet, il s'est noué autour de l'œil droit, en guise de pansement, le foulard de couleur fauve qu'il portait autour du cou. Ainsi déguisé, observant le glacier de l'œil gauche à moitié cligné à cause de l'intensité de la lumière, Scott offre une image qui n'est guère plus rassurante que celle apparaissant derrière la vitre le jour où il y réfléchissait violemment. Et pourtant il se sent dans un état si différent! Autant, ce jour-là, il était angoissé et nerveux, autant à présent règne en lui une merveilleuse paix. Au fond, pense-t-il, la seule chose qui reste encore, c'est un cadavre dans mon ciel bleu, Le tout est d'évacuer le cadavre. Après, je pourrai voler partout, me laisser aller, libre, libre... (Comme il serait beau, en ce moment précis, le spectacle du grand oiseau de proie qui planerait dans le ciel d'azur au-dessus du chalet! Il illustrerait, dans le grand livre du monde, cette liberté à laquelle rêve Scott. Mais il arrive parfois, hélas, que le grand livre du monde ne soit pas aussi lisible qu'un miroir : le grand oiseau de proie, ce matin, chasse en un autre lieu, et le ciel qui sert de couvercle au paysage entourant le peintre est vide, parfaitement vide. À une centaine de mètres de Scott cependant, la dépouille du chamois est toujours là. Ne subsistent sans doute que la peau et les os : on connaît la glotonnerie des charognards. Pourquoi ne pas imaginer alors cette peau et son armature osseuse se gonflant d'air et, tel un cerf-volant, s'élevant au gré du vent pour se balancer mollement à haute altitude? Le grand livre du monde proposerait au moins ainsi à ses lecteurs l'image du cadavre dans un ciel d'azur que Scott évoquait également...)

(Paysage avec homme nu dans la neige, p. 67-69)

Synthèse

Le bavard

Phraseurs impénitents, diserts et intarissables, les bavards qui, comme dans le roman homonyme de Louis-René des Forêt, *avidés de faire entendre le son de leur voix, recherchent un compagnon dont la seule fonction consistera à prêter l'oreille...*, ces bavards envahissent la plupart des œuvres de Paul Emond. Ils n'en finissent jamais de raconter leurs histoires, comme *ce gars-là qui parle comme un livre*, ce Caracala, héros à multiples fonds et tiroirs de la **Danse du fumiste** dont la logorrhée s'écoule sans reprendre souffle sur plus de cent-vingt pages, en une seule, unique et interminable phrase à faire rougir de honte toutes les périodes proustiennes. Ou comme Lucienne, l'épouse récriminatrice de **Tête à tête** qui exhale sans discontinuer sa rancœur contre son Léo de mari, incapable de répondre, et pour cause, puisqu'un accident de voiture l'a rendu amnésique et immobilisé de surcroît, plâtré de la tête aux pieds sur son lit d'hôpital. Ou encore comme Céleste Crouque, le faux aveugle de **Plein la vue** qui n'a de cesse de nous faire partager, à nous lecteurs qu'il nomme «ses doux seigneurs», la moindre de ses rocambolesques aventures.

Chacun de ces personnages déballe ainsi, sans qu'il lui soit rien demandé, une existence dont les multiples rebondissements cachent mal la détresse profonde. Chacun parle, plus attentif en fait au déroulement de sa propre parole qu'à l'établissement d'un réel dialogue. Sous le prétexte de conversation mondaine, chacun des protagonistes de **Convives** ne s'adresse aux autres que pour affirmer ou rassurer sa propre image – fût-elle de perdant – : *Ça dérangerait quelqu'un de s'occuper un peu de moi?* demande Duchesse, l'invitée-laideron. Et comme afin de mieux cerner cette incommunicabilité assez proche tout compte fait de celle qui s'exprime chez un Pinter voire un Beckett, Paul Emond a d'ailleurs écrit pour chacun de ces «convives» un savoureux monologue qui s'intercale

entre ces rencontres qui n'en sont pas vraiment. Et dans son avant-dernière pièce, *Inaccessibles amours*, les confessions du boucher Caracala (tiens, tiens!), de la serveuse, de l'amoureux éconduit ou dans *Malaga*, les tentatives des voyageurs de briser le silence de la gare un soir de grève ne sont que l'occasion rêvée de se raconter – ils ne peuvent, ils l'avouent, s'en empêcher –, de se mettre en scène, de jouer devant soi-même et devant les autres un rôle où vrai et faux paraissent se confondre. Discours-miroir qui se révèle bien souvent miroir déformant, faux miroir ou miroir brisé! Car si parler est pour la plupart de ces êtres fiévreux et déçus la seule échappatoire à la mort – *causer, ça maintient en vie* déclare le fumiste – l'acte même de prendre la parole, de s'exposer par les mots n'est pas exempt de dangers. De la coulée verbale au délire, aux hallucinations – ce n'est ni Rimbaud ni les Surréalistes qui diront le contraire – il n'y a qu'un pas que franchissent allègrement certains des personnages de Paul Emond : Lucienne qui dans *Tête à tête* semble perdre la sienne après avoir peut-être coupé celle de Liliane, la maîtresse de son Léo ou Céleste Crouque qui, entraîné par sa propre narration, se retrouve en train de galoper dans les plaines de toutes les Russies tel un héros bien connu de Jules Verne ou dans celle, bien plus morne, d'un Waterloo d'opérette X. Le cauchemar n'est jamais loin! D'autant que dans la vie soi-disant réelle un mot de trop peut aussi le provoquer! *Je parle toujours trop* constate, amer, l'amoureux de Gisèle dans *Inaccessibles amours*. *Pourquoi j'ai dit ça ?* se lamente-t-il, *j'ai tout gâché*. Et José Lambert, «l'homme», «le roi de la bricole», «le boute-en-train» de *Convives* est «terrassé» pour ne pas avoir compris où le menait la conversation. Un seul coup de patte a ensuite suffi à Kristina : *Elle a dit tout simplement : on peut souffler comme un orgue ou comme un phoque, vous c'est comme un phoque. Et j'ai été anéanti*.

Si une parole de trop peut perdre un homme, qu'elle soit proférée par lui par inadvertance ou par un autre dans le dessein de détruire, c'est qu'elle dévoile très vite, qu'on tente de les cacher ou non, derrière le rideau si transparent des phrases, les angoisses et les déceptions de l'être qui s'abandonne au langage.

La solitude, les problèmes existentiels, le mal-vivre et les désirs inaboutis se laissent très vite apercevoir sous le déluge verbal du bavard : la plupart des personnages de Paul Emond sont un peu des Emma Bovary qui, au lieu de se suicider, ressassent en récriminations ou en auto-flagellations pitoyables leurs propres manques. La conscience d’être raté chez Pinetti, laide chez Duchesse ou Amanda, incomprise chez Lucienne ou trop belle, et donc également réduite à un schéma simpliste, chez Belle redouble la souffrance dans une sorte de dialectique voluptueuse au sein de laquelle le personnage aime, comme Lucille, la pleureuse de *Convives* s’épancher encore et encore sur son propre malheur. Et tant mieux si à la «dramolette» il y a quelques spectateurs! Cela donne l’illusion de ne pas être seul! Voilà la raison qui pousse Amanda, dans *Malaga*, à pénétrer dans la gare en grève en pleine nuit alors qu’elle habite à deux pas : *Moi, c’est rester seule qui me rend folle. Dès que je suis seule, je me mets à tourner en rond. Pourquoi alors est-ce que je n’ai jamais trouvé quelqu’un pour vivre avec moi?* La «bagatelle», ce «nerf de la guerre» comme l’appelle poétiquement Céleste Crouque n’étant bien évidemment qu’une des possibilités d’échapper à cette solitude! Amanda, Marie-Ange ou Nadia-la-blonde, toutes sont prêtes à ramener quelqu’un dans leur lit et à lui proposer à l’instant le nid douillet dont elles rêvent depuis toujours! Peu importe d’ailleurs «l’heureux élu» – Amanda après un essai infructueux sur Flambard se rattrape avec Astrid – seule compte l’illusion de pouvoir éloigner ne serait-ce qu’un instant le tête à tête avec soi-même.

On comprend alors que la parole se veuille séductrice : toute la pièce *Convives* est construite par exemple sur ces chassés-croisés amoureux. Séduire! Par le succès du discours qui tente d’en mettre «plein la vue» ou par la pitié qu’il peut engendrer! Le but visé est de toute façon le même : plaire!

Le langage se révèle donc dans l’univers de Paul Emond un outil privilégié de la volonté de puissance : le bavard aime jouer de ce pouvoir, comme Caracala qui *arrivé au point où il tenait son monde en main, ses*

auditeurs à sa merci a le regard qui brille de satisfaction : il savourait sa puissance, il jouissait de sa force, et puis soudain tout s'est passé comme si cette force et cette puissance, il voulait en mesurer les limites, comme s'il prenait plaisir à les risquer...

Et même si tous n'ont pas le talent de conteur du fumiste, la parole qu'ils profèrent possède au moins le mérite de donner l'illusion de la revanche qu'ils n'ont pu ou pas osé prendre sur «la sale vache de vie.» De là l'importance des rêves dans le récit du discoureur! Comme dans le bovarysme, le délire onirique prend sa source dans la frustration perturbante. Traversés de représentations stéréotypées, de «clichés» empruntés au cinéma, aux romans d'amour ou d'aventures policières ou exotiques, les rêves permettent l'espoir d'un ailleurs. Comme la mouche du monologue de Georges dans *Convives* qui rêve qu'il n'y a plus de main, qu'il n'y a plus autour d'elle que de l'air et qu'elle est libre comme l'air, le bavard aime évoquer ses songes, ses rêveries : *j'adore raconter mes rêves* s'exclame Belle ! Et pourtant, la *petite porte des rêves* qui permet l'évasion, *on a beau la trouver, elle est souvent fermée elle-aussi* constate amèrement Georges. Souvent par la pusillanimité du rêveur : *la mouche qui somnolait sur la paume de la main grand ouverte, la mouche recroquevillée sur la paume, la mouche n'a aucune envie de s'en aller. La mouche à présent grelotte, cher Monsieur.*

Que le bavard se rende compte de l'impossibilité de toute fuite et on court droit à la violence, autre manière de défouler ses frustrations. Ainsi Céleste et Madame Sangarre dans *Plein la vue*, surpris en pleine séance de chevauchée voluptueuse dans les toilettes du train par Harry Blound, passent-ils leur rage sur le légionnaire et l'assassinent-ils à coups de pieds. Ainsi le faux narrateur de la *Danse du fumiste* saccage-t-il un jardin public lorsqu'il comprend, en un éclair, que le «mot terrible» de fumiste s'adresse autant à lui-même qu'au prétendu Caracala. Instant capital du récit où soudain toute la mécanique bien huilée se grippe, où tout bascule. La résistance des arbustes est vécue par le narrateur comme une raillerie de plus : à travers eux, *c'était la nature, c'était le monde entier qui me*

narguait. On ne compte pas, en effet, le nombre d'agressions et de meurtres (nous y reviendrons) qui peuplent les récits des bavards, d'autant plus taraudants qu'ils sont souvent symboliques et peuvent donc s'assimiler aux fantasmes les plus secrets. Tel ce jeu dans **Convives** avec le revolver de Bosco, à la fois substitut phallique et objet d'agression, qui passe de main en main dans une ronde qui n'est pas sans rappeler celle de Schnitzler. Dans un tel contexte de frustrations rentrées, la scène de ménage occupe, on s'en doute, une place privilégiée! Paul Emond en donne, dans une de ses didascalies, une définition qui met en lumière ce côté volontairement féroce : *où qu'elle se passe, une scène de ménage est toujours une scène de ménage : banale mais cruelle : on frappe pour faire mal*. **Tête à tête** n'est elle-même qu'une immense scène de ménage à sens unique avec son cortège de récriminations, de plaintes et d'espairs bafoués et ce que cela suppose encore d'amour pathétique. Et le couple immobilisé dans la gare pour lequel Malaga représente l'espérance d'un nouveau départ, voire d'un réel dialogue, ne peut empêcher la crise d'éclater, et ce, malgré toutes ses tentatives.

Cette violence qui éclate soudain, c'est finalement bien moins la déception qui la provoque que la prise de conscience d'un mensonge existentiel, d'une destinée qui a pris le mauvais train. Et si la parole peut se révéler libératrice par le défoulement ou la revanche qu'elle permet, si elle peut parfois exprimer la vérité profonde d'un personnage, elle est aussi, le bavard lui-même ne l'ignore pas, un prodigieux instrument de duplicité.

L'illusionniste

Étienne Schestraete dans sa lecture de la **Danse du fumiste** l'explique du reste très clairement : *la duplicité traverse comme un motif récurrent l'œuvre de Paul Emond qui l'exploite dans l'ambiguïté de sa double entente*. Les romans et les pièces de l'auteur de **Plein la vue** jouent souvent il est vrai sur de multiples effets de miroirs au sein desquels vérité

et mensonge finissent par se confondre. Qui est-elle vraiment cette Lucienne de *Tête à tête* qui comme le factice Caracala *parle comme un livre* avec ce que cela suppose d'épisodes inventés de toutes pièces? Une petite bourgeoise acariâtre et médiocre, une mythomane, une meurtrière ou une amoureuse passionnée? Et qui a perdu la tête dans cette histoire? Son mari qui ne se souvient plus de rien? La Liliane dont Lucienne menace de brandir la tête coupée afin de *méduser* une dernière fois son mari? À moins que ce ne soit la narratrice elle-même qui se rejoue une dernière fois la comédie devant les murs vides de sa cellule, en attendant le bourreau? Qui sont vraiment Caracala ou Céleste Crouque, le faux aveugle, ces conteurs d'histoire dont les personnages se transforment sans cesse au fil des pages et dont les récits accumulent les inconséquences? Les faux fiancés, les faux docteurs, les faux malades caractéristiques des romans à deux sous abondent en outre dans leurs chroniques cousues de fil blanc.

Dans *Les pupilles du tigre*, le grand dresseur Meisterlich se révèle n'être qu'un boucher dans les deux sens du terme. Dans *Malaga, le petit jeu préféré* d'Astrid est de s'inventer un personnage. Et c'est du coup, toute la fiction qui est frappée de suspicion. Qui croire en effet dans ce continuel jeu de dupes et de faux-semblants? La lecture elle-même, avec son présupposé d'identification et de croyance en la sincérité de l'auteur, n'est-elle pas remise en question? Paul Emond attaque jusqu'en ses racines cette certitude par trop confortable du lecteur-spectateur. Dans les *Pupilles du tigre* encore, alors que l'on attend au dernier tableau la venue du fauve, c'est un illusionniste qui apparaît sur scène, les personnages sont remplacés par des marionnettes, la représentation théâtrale et son illusion de vérité sont exposées dans toute leur nudité. Ou dans *Convives* les vulnérables protagonistes de cette soirée fiévreuse ne cessent d'insister sur le côté «représentation» théâtrale, de parler de «numéro», de «spectacle»,... constante remise en cause de la «vérité» promulguée comme règle inattaquable par un certain théâtre!

L'arène de cirque, présente déjà dans *Plein la vue*, se généralise dans *Les pupilles du tigre* : comme la scène de théâtre, elle est le lieu magique où le rôle touche à l'essence même de l'être. Tous les «artistes» réunis par Telman en sont tous conscients : tâcher d'atteindre la perfection qui arrêtera le tigre exige le port d'un masque, du masque parfait parce qu'indécélable. Symbole à la fois de déguisement et de protection, celui-ci n'est-il pas multiple : une fois ôté, est-on bien sûr que c'est le vrai visage qui se montre ? Tête à tête joue constamment de cette ambiguïté, la *Danse du fumiste* et *Plein la vue* également : *admettons qu'il vous vienne l'idée de vérifier l'authenticité de tout ce qui nous entoure, eh bien bonne chance, je ne voudrais pas être à votre place, et allez donc savoir par exemple si les sentiments de vos amis à votre égard sont bien ceux qu'ils affichent...* Semeur de doute dans l'esprit du lecteur, Caracala rebondit aussitôt par une pirouette dont il a le secret. Et Scott, le peintre génial de *Paysage avec homme nu dans la neige*, affligé d'un double, Amundsen, dont l'œuvre ne se distingue en rien de la sienne, sent soudain le visage de son rival *se coller au sien par l'intérieur, s'insinuer entre sa peau et sa chair, comme pour former un masque secret, ... comme pour coller dans ses traits une identité trompeuse, une expression dans laquelle il ne pouvait que refuser de se reconnaître....* Les doubles, les miroirs, renvoient une image trop «vraie» du mensonge dont on se nourrit. C'est la raison qui pousse Bosco à brandir son revolver vers l'image reflétée de Lucille, ou Scott, dans sa recherche d'une identité indiscutable, à viser le reflet de son œil, à tirer et à porter dorénavant un foulard rouge sur l'œil visé.

*Lequel de tous ces masques est le bon ? s'esclaffe le faux aveugle de **Plein la vue**, roman dans lequel cette thématique prend une tournure quasi tragique sous le burlesque de façade : je vais à présent vous le dire franchement, parce que ça crève les yeux, dans le miroir vous avez une tout autre bobine. Et qui plus est, si je ne vous voyais pas dans le miroir, je ne vous reconnaîtrais pas ! Ce n'est pas possible ! crie le pur sang (celui qui croit n'avoir qu'un seul masque) l'œil droit énucléé à force de s'être exorbité.*

Cette tête différente parce que révélatrice de toutes les compromissions et les lâchetés du personnage, cette tête inacceptable comme celle d'un fantôme de l'opéra monstrueusement mutilé, n'est-ce pas celle que Lucienne n'en finit pas de retrouver sur sa route, celle que lui a dessinée son premier amour, le petit Charles, peintre «néo-expressionniste» de génie et accessoirement père de Liliane et qui l'a traumatisée à vie? N'a-t-elle pas ce jour-là (le lendemain de la mort de sa mère) et la veille du suicide de son premier amour découvert son propre visage? Image trop vraie qu'elle n'a eu de cesse de cacher, de vouloir détruire et qui réapparaît toujours malgré ses efforts pour en mettre «plein la vue.» Ensevelir ce portrait de malheur sous l'avalanche des mots! L'œil révèle au comédien masqué (que nous sommes tous, empressons-nous de le dire) sa duplicité et doit donc être crevé, fût-ce de manière emblématique. D'autant que, porteur de jugement, organe des autres et de l'enfer qu'ils représentent, il est comme l'œil du poème de Victor Hugo auquel Paul Emond fait allusion dans un «clin d'œil» plein d'humour : *on a connu des gus qu'un œil suivait partout, même dans le plus secret, dans le plus fortifié des placards!*, une sorte d'écran de Big Brother avant la lettre, épiant, surveillant à tout moment et menaçant, comme le Garef de **Plein la vue**, de clamer au monde la fausseté et l'hypocrisie de *celui qui s'avance masqué!*

Le boucher

Ce quotidien désespérant, le désenchantement qui l'accompagne et l'obligation angoissante dans laquelle se trouve le personnage de jouer au plus fin, de multiplier les masques afin d'échapper à son vrai visage, débouche bien souvent – nous l'avons dit – sur la violence. Ainsi Lucienne exprime-t-elle la répulsion qui la secoue à la vision de son portrait par l'agression contre la toile et celui qui l'a réalisé. Cette haine envers ce qui résiste ou révèle se transmue inévitablement en désir de tuer, voire en meurtre réel où le plaisir de «désosser», de démembrer l'autre se double de l'expression à peine voilée de la libido. Affublé dans

son rêve d'«un grand tablier de boucher», Flambard qui vient de se réveiller au moment où il allait «s'y mettre», constate avec stupeur l'apparente contradiction : *la meilleure, c'est que je me préparais à la désosser et qu'en même temps, j'ai ressenti pour elle une formidable bouffée d'amour*. Caracala, boucher dans **Inaccessibles amours**, tente dans le grand frigidaire sur Tania la négresse une maladroite séduction qui se termine dans la chair à saucisse et le sang. Et Meisterlich, prétendu dresseur de fauves mais vrai Flip le boucher, assassine Brunelda après avoir en quelque sorte avoué sa perversion où le couteau assume pleinement le rôle du pénis peut-être défaillant : *vous savez ce qu'il leur faisait aux négresses, Flip le boucher, quand il était sergent dans l'armée coloniale? À toutes ces négresses qui le provoquaient? Entre les jambes, le couteau, entre les jambes! Va-et-vient entre les jambes jusqu'à ce que la bête ait perdu tout son sang!* Toute la pièce exprime d'ailleurs cette double fascination à travers les personnages de Brunelda qui travaille à se rendre à la fois la plus comestible et la plus désirable possible pour la venue du tigre et de Mort-Mort, l'ancien bourreau, obligé de raconter les supplices qu'il faisait subir à ses victimes pour accroître les jouissances de Brunelda et dont les propres rêves sont remplis eux-aussi de bouchers, de viande volée, de décapitations...

Ce thème sadien récurrent, – on le trouve aussi dans **Tête à tête** quand Lucienne exige que Léo lui fasse l'amour avant qu'elle ne découpe la maîtresse de celui-ci dans la baignoire – Paul Emond l'a renouvelé de magistrale façon dans **Paysage avec homme nu dans la neige** lors de l'épisode où Scott détruit ses tableaux comme *si c'était la chair même du peintre tant honni*, son rival Amundsen, qu'il éventrait. Cette crise essentielle aux deux sens du mot fait suite au rêve de Scott au cours duquel celui-ci note sans la comprendre la forte attirance sexuelle qu'Amundsen exerce sur lui. Comprenant cependant que s'il regarde le miroir, il va s'y retrouver avec cet *enfoiré d'Amundsen*, le peintre en une splendide métaphore à la fois homosexuelle, narcissique et auto-destructrice *éjacule à longs traits, couvrant de son sperme, pense-t-il, la totalité de la surface réfléchissante...* Le désir de se fondre

en lui-même, par d'étranges épousailles du corps et du monde, poussera Scott à pénétrer une autre «glace», celle du glacier et à y répandre à *grands ahanements, son intime semence*. À la fin du roman, dans une mise à nu définitive, ce sera en ce lieu même que Scott disparaîtra, suggestion de silhouette dans la blancheur de la neige ou de la page désormais immaculée. Le cadavre, lui, est *resté dans le miroir! Le tout est d'évacuer le cadavre!*, idée que Lucienne exprimait quant à elle avec sa franchise habituelle : *les corps des dépecés n'ont pas de spectre*.

Le peintre

Il y aurait beaucoup à dire sur cet autre personnage important de l'univers de Paul Emond. Scott, Teffler qui cherche à représenter fidèlement le tigre, Charles, l'amant de Lucienne, qui lui a fait *une tête inoubliable*, Duchesse qui ne pratique que l'autoportrait jusqu'à l'homme d'*Inaccessibles amours*, brossant le dimanche de grands tableaux de nus, tous sont des peintres! Tous tentent d'atteindre l'essence même des choses, de transfigurer illusoirement le réel! Particulièrement patente dans *Paysage avec homme nu dans la neige*, cette quête d'un monde autre, à l'instar des manipulations de l'illusionniste, n'ouvre finalement que sur le miroitement du récit lui-même. Paul Emond a, dans ce même texte, brillamment joué de l'ambivalence du mot «tableaux», en remplaçant par ce terme le plus conventionnel «chapitres», mais surtout en révélant l'artifice même de la fiction. Chaque partie du roman est en effet présentée de manière faussement objective, comme la description froide et distanciée d'une toile peinte! Cette toile qui, comme la page, part du blanc pour mieux y revenir, devient neige et glace – ce dernier vocable se chargeant, nous l'avons vu, d'une redoutable équivoque –, reflet du roman lui-même, *Paysage avec homme nu dans la neige...*

Un peu à la manière de Magritte avec sa pipe qui n'en est pas une, les œuvres de Paul Emond, avec leurs fausses concessions au réalisme démontent sous nos yeux le mécanisme de l'écriture, le *gigantesque*

assemblage proposé au lecteur. Les allusions aux tableaux les plus célèbres du peintre surréaliste : *le domaine d'Arnheim* ou *l'appel des cimes* que l'on trouve dans ***Paysage avec homme nu dans la neige*** se rapprochent des moyens privilégiés de l'auteur de dévoiler les rouages de la création et d'exhiber la genèse du texte.

L'intertextualité interne (la déjà célèbre *valise en crocodile* par exemple, présente dans chacun de ses textes) ou externe par les constants rappels d'œuvres admirées (Jules Verne, Don Quichotte,...), les jeux sur les mots qui, comme chez Raymond Roussel, orientent le récit vers d'autres horizons, la prise à partie du lecteur ou les clichés volontaires sont là précisément pour rappeler cette évidence de la fiction et son omnipotence.

Il en résulte dès lors un univers où l'étrange le dispute au quotidien, un monde qui semble régi par des lois toutes-puissantes et incompréhensibles pour le personnage qui, comme le Joseph K. du ***Procès*** ou le Plume de Michaux, ne parvient jamais à échapper au mauvais rêve dans lequel il se sent plongé!

Qu'est-ce que je fichais dans cette existence de cauchemar qui était la mienne depuis le début de toutes ces aventures? se demande Céleste Crouque avant de décider de disparaître. Se rend-il compte seulement que cette décision ne lui appartient pas, lui qui emploie les mots qu'utiliserait un écrivain pour éliminer un personnage devenu encombrant : *biffer, barrer, supprimer?*

Et Scott, tout à sa recherche de sa propre identité, aperçoit-il l'œil dans le glacier, inquiétante divinité qui ne cesse de l'observer et de multiplier à plaisir les incroyables épreuves, l'œil même de son créateur, l'écrivain omnipotent?

Les œuvres de Paul Emond, malgré leur constant enracinement dans un réel en apparence banal, appartiennent en fait à cette catégorie d'ouvrages inquiétants *dans lesquels il semble que chacun, comme dans un miroir, contemple les visages de sa propre angoisse*. Tour à tour baroques, expressionnistes, faisant la part belle à l'humour noir, ses livres nous placent en effet devant les reflets de nos propres manques, de nos petites vanités et de notre monstrueux égoïsme.

Comme les personnages de Karl Valentin, burlesques et désespérés à la fois et dont Paul Emond a rappelé l'affinité avec certains de ses protagonistes, chacun de ses «héros» inversés qui ne peut rien faire d'autre que *jouer*, qu'y *aller de son petit théâtre* expose ses béances, ses interrogations, ses souffrances...

Ne le voyons-nous pas discourir, tenter de donner le change encore avec son tablier de boucher ou de peintre au cœur même d'un miroir qu'il nous semble reconnaître... ?

Dominique Meurant