

L'écriture de François Emmanuel entre les arts plastiques et la musique*



Wiesław Kroker

Université de Varsovie, Pologne

w.kroker@uw.edu.pl

Reçu le 12-05-2013/ Évalué le 05-01-2014 / Accepté le 19-09-2014

Résumé

Dans ses romans *La Leçon de chant* (1996) et *L'Enlacement* (2008), François Emmanuel met en scène des personnages féminins aux prises avec des traumatismes d'enfance qui arrivent à retrouver un équilibre vital grâce au contact avec, respectivement, la musique et la peinture, et enfin l'écriture. Si les deux activités artistiques permettent ici le retour du refoulé et une sorte de déblocage du psychisme par la délivrance du corps, l'écriture et la littérature (comme lecture et comme pratique) semblent avoir le dernier mot dans l'acquisition d'un mieux-être car elles sont indissociables de la prise de distance que permettent et supposent les signes abstraits de la langue.

Mots-clés : traumatisme, non-dit, règle fondamentale, corps et écriture

François Emmanuel's writing between arts and music

Abstract

In his novels *La Leçon de chant* [The Song Lesson] (1996) and *L'Enlacement* [The Embrace] (2008) François Emmanuel stages feminine characters who struggle with their childhood traumas and succeed in recovering a vital balance thanks to contact with, respectively, music, painting, and eventually writing. If both artistic activities make the return of the repressed possible and, in a sense, unlock the psyche by liberating the body, writing and literature (both reading and practicing) seem to have the last word in acquiring a better-being because their important factor is distancing, allowed and supposed by the abstract linguistic signs.

Keywords: trauma, unsaid, basic law, body and writing

L'écriture de François Emmanuel questionne inlassablement l'enchevêtrement du corps et de la parole. Dans ses romans, nouvelles et poèmes, leurs rapports sont déclinés sous différentes formes, mais celle qui revient de manière la plus obstinée et qui frappe peut-être le plus le lecteur, c'est les divers modes de lutte contre le silence. Le silence

*Titre de la communication de l'auteur aux Journées d'études belges, *Correspondances ou synthèse des arts ? Littérature et arts plastiques en Belgique francophone* (2012), Université Pédagogique de Cracovie, repris à l'identique pour cet article (Note de l'éditeur).

semble être l'élément naturel des protagonistes emmanuéliens, personnages presque toujours porteurs de blessures, traces de traumatismes qui, plus ou moins lointains et oubliés, refoulés de manière inconsciente ou tout à fait volontaire, remontent à la surface de la mémoire. C'est le lent passage à la parole, le difficile avènement de celle-ci, l'explicitation timide du non-dit qui - conformément à la règle fondamentale de la psychanalyse depuis Freud - sont la condition d'un éventuel mieux-être des personnages. Et, pour l'auteur, ils sont la grande aventure existentielle qu'il ne cesse de mettre en récit.

Dans la tension entre le silence et la parole, la musique et la peinture servent l'une ou l'autre, ou les deux en même temps, de relais car elles offrent des outils qui permettent d'ouvrir le corps à la parole et la parole au corps. Elles ménagent ainsi un domaine intermédiaire entre le physique et l'abstrait ou, plus précisément, entre le corporel (qui doit toujours s'accommoder tant bien que mal du corset de la culture) et le linguistique, donc le conventionnel (soutenu par ailleurs de manière plus ou moins évidente par le corps).

Deux romans de François Emmanuel, *La Leçon de chant* (1996) et *L'Enlacement* (2008), se prêtent à une lecture qui permet de dévoiler quelques aspects essentiels du fonctionnement de ce dispositif complexe reliant le corps à la parole (et plus particulièrement à l'écriture) à travers des images picturales (dans le cas de *L'Enlacement*) ou la musique (dans *La Leçon de chant*).

Au centre de l'histoire contée dans *L'Enlacement*, il y a, comme toujours chez François Emmanuel, un traumatisme sexuel (un viol subi à seize ans par la protagoniste, Ana Carla), une expérience corporelle donc, mais évoquée dans le roman toujours en relation avec la parole, et notamment son défaut. C'est ce trauma ancien de plusieurs décennies qui fait d'Ana Carla adulte une femme « divisée » selon le narrateur, qui constate que chez elle la parole et le corps ne vont pas ensemble et ne disent pas la même chose :

elle est divisée [...] entre sa parole et son corps, refusant par sa parole ce que son corps appelle, elle veut et ne veut pas, elle me mène quelque part, elle me laisse entrevoir quelque chose pour ensuite prétendre qu'il n'y avait rien. (Emmanuel, 2008 : 38)

L'histoire va mener au questionnement des rapports conflictuels de la parole et du corps chez Ana Carla et à quelque chose qui ressemble à la résolution de ce conflit. Or le récit de l'histoire, telle qu'elle est vue par le narrateur (lui-même écrivain), est balisé par l'évocation de deux tableaux du musée du Belvédère de Vienne que visitent la protagoniste et son ami écrivain. La première de ces toiles est mise à contribution

par l'auteur dans la scène initiale où Ana Carla s'évanouit devant « L'Enlacement » d'Egon Schiele. À partir de ce coup de théâtre le narrateur va questionner au fur et à mesure l'attitude d'Ana Carla et ses propres relations avec elle, dans une réflexion qui va le conduire de plus en plus loin dans le passé de son amie. Mais le premier pas de ce retour en arrière est minime puisque le narrateur évoque tout de suite la visite d'une autre salle du même musée, effectuée le même jour, à peine quelques minutes avant le Schiele, où la femme s'est arrêtée devant une petite marine de Caspar David Friedrich, « Littoral dans le brouillard » et devant laquelle elle « murmure quelques mots à propos de l'envie de disparaître » (Emmanuel, 2008 : 49).

Emmanuel oppose de manière systématique les deux toiles qui jouent ici le rôle de symboles de deux conceptions de l'art et de deux sortes d'expressivité : la marine romantique de Friedrich, avec le « navire fantôme » (p. 75) dont « la silhouette [...] s'estomp[e] dans la brume » (p. 49), contraste avec l'expressionnisme débridé de Schiele exposant « les corps nus, les chairs chaudes, puissantes, rubescentes, le mortel combat des étreignants, l'étreinte qui n'[a] d'étreinte que le nom, ces deux lutteurs agrippés chacun à leur part d'ombre » (p. 76). L'auteur établit un parallèle entre, d'un côté, la remontée qui conduit, dans le souvenir du narrateur, du cri silencieux du tableau expressionniste à la marine silencieuse du romantique et, de l'autre, l'émergence de la scène du viol dans la parole d'Ana Carla. Ainsi les deux toiles offrent un cadre au récit en tant qu'ils constituent des points de repère dans l'histoire telle qu'elle est reconstituée et interprétée par le narrateur-écrivain. Elles emblématisent deux pôles du psychisme de la protagoniste, deux postulations entre lesquelles elle est tiraillée : « l'envie de disparaître » (et le tableau de Caspar David Friedrich fait ici pendant aux lieder de Schubert qui jouent un grand rôle dans *La Leçon de chant*) et le besoin d'explicitation de ce désir d'effacement, désir motivé par le souvenir douloureux du viol. Le lecteur comprend donc rapidement que l'évanouissement initial d'Ana Carla équivaut à une disparition au seuil de l'aveu - c'est le triomphe, provisoire, du mutisme qui a la force d'un cri que la femme ne saurait en aucun cas préférer à ce stade de l'histoire.

Ainsi la peinture devient-elle, dans *L'Enlacement*, le facteur décisif du retour du refoulé et donne-t-elle à la protagoniste l'occasion de faire le premier pas dans le chemin, sinon d'une guérison, du moins d'une perlaboration du souvenir et d'un allègement du poids insupportable du passé.

Une situation analogue peut être observée dans *La Leçon de chant*, où l'histoire est centrée sur la relation de la cantatrice Clara et du peintre Pierre. Ici, le facteur principal de l'analyse des rapports du corps et de la parole est la musique et ces rapports sont figurés par les aventures de la voix de la cantatrice. L'analogie est visible déjà dans la construction de la première scène du récit, en même temps plus théâtrale car se jouant sur la scène d'une salle de concert bondée, et plus discrète car l'évènement

consiste dans une indisposition passagère mais vite surmontée par l'artiste sur le point de se produire. Lors du concert Clara chante d'abord la partie de Marie dans la cantate, inachevée, de Schubert pour la mort de Lazare et, après l'entracte, rentre en scène pour interpréter le lied « Nacht und Träume », toujours de Schubert : elle n'arrive pas à commencer, essaie à plusieurs reprises et finalement chante l'œuvre d'une voix nouée. À partir de cette scène, nous lisons le récit d'événements antérieurs et ultérieurs autour de l'apprentissage du chant par Clara à l'âge adulte avec un professeur qui est en même temps le narrateur du roman.

Avant de découvrir le monstre tapis dans le décor, le lecteur est invité à se délecter de la beauté de cette voix très particulière, belle et riche, et que, au début de l'apprentissage, le professeur caractérise de la manière suivante :

« Cette voix était en train de naître, il me fallait la laisser grandir, ne pas trop la mener à l'école des évidences et veiller à ce que n'y meure jamais l'éclat primitif noir, la raucité poignante, la ferveur. » (Emmanuel, 1996 : 18)

La beauté sombre de cette voix vient donc de son caractère profondément naturel, non maîtrisé malgré l'acquisition progressive de la technique vocale ; elle connote le sommet de l'art en tant que l'expression de la vérité de la vie par delà le carcan des conventions. Et le professeur-narrateur révèle quelques éléments de sa méthode qui, pour développer cet instrument précieux, consiste en « des remarques simples, peu de mots, des pulsions enracinées dans le corps, des images, surtout des images » (Emmanuel, 1996 : 19). Le lecteur apprend aussi combien cette voix est fragile, ou combien fragile est Clara dans ses rapports avec sa propre voix : parfois elle sait la déployer et y trouve alors une grande force, mais d'autres fois la voix devient comme serrée, et alors Clara n'arrive plus à lui redonner sa beauté. Elle la perd alors et se perd par là même.

En refaisant le chemin parcouru avant lui par le professeur, le lecteur découvre peu à peu que la voix de Clara n'est pas la sienne propre, mais celle de sa petite sœur morte bien des années auparavant. C'est pour mettre définitivement à jour cette dépossession et cette hantise que le professeur amène son élève à une sorte de régression à l'enfance par le biais du travail de sa voix : pour « briser son étranglement », il lui demande de se souvenir d'une chanson d'enfance et « de la chanter en silence au fond d'elle-même, jusqu'au moment où ce ne ser[a] plus possible de la garder enclose » (p. 79). Il s'agit donc bien d'un exercice qui a pour but une ouverture, qui permet une « délivrance », un « envol ». La première fois, la libération réussit provisoirement avant de se solder par la perte de la force de Clara. Le même exercice est repris lors de la leçon suivante, mais cette fois il mène au chant et à l'écoute de quelques lieder de Schubert :

Je fis venir imperceptiblement les premières notes du lied et sa voix s'éleva à cet instant précis, peu à peu émergea du souffle, demeura suspendue, s'illumina soudain,

Warte nur, Warte nur, balde, ruhest du auch. Elle s'était redressée, je la vois saisie dans son élan, surprise par la fin du lied et se retournant vers moi, petite fille stupéfiée, me cherchant des yeux, me prenant à témoin, portant ses mains à son cou, ses deux mains croisées l'une sur l'autre, comme si l'air venait à lui manquer, que les doigts de la mort étaient ses propres doigts, j'entends alors ses mots, scandés de sanglots, Non, ne le dites pas, Depuis le commencement vous le saviez, vous deviez le savoir, Ce n'est pas ma voix, Ce n'est pas elle, Ce n'est pas ça, Ma voix. (Emmanuel, 1996 : 80-81)

Le rôle de la musique s'avère déterminant dans cette scène pour permettre de descendre aux strates les plus profondes du psychisme, celles qui se sont gravées dans les couches les plus profondes du corps. Est-ce la beauté de la musique de Schubert ? Est-ce la simplicité des paroles de Goethe ? Est-ce la promesse qu'elles contiennent d'un repos pour le voyageur : « Attends ! Bientôt toi-même aussi reposeras » (traduction de Jean Tardieu) ? Est-ce l'horizon de la mort ouvert par ces mots qui traditionnellement servent d'inscription funéraire ? Aucune de ces possibilités n'est exclue par le texte - toutes sont d'ailleurs thématiques avec plus ou moins d'insistance dans le reste du roman. Mais pour l'essentiel l'action de la musique s'explique ici bien évidemment par son caractère physique, directement corporel, effectif lors de l'écoute mais encore plus tangible dans la pratique vocale dont il est question dans cette *Leçon de chant*.

Le retour aux souvenirs d'enfance et une sorte de contact physique avec la morte permettent à Clara de révéler la voix de l'autre qu'elle porte en elle, et, quelques pages plus loin, l'aveu : « Toute ma vie [...] je serai avec elle toute ma vie, c'est ma sœur, on ne m'enlèvera pas ma sœur » (Emmanuel, 1996 : 90).

Le narrateur, en réfléchissant sur le lien entre le passé de Clara et les accidents auxquels est exposée sa voix, rattache ceux-ci à la mort de Milena mais aussi à l'univers obscur du répertoire schubertien dont son élève a toujours voulu connaître la teneur exacte des paroles allemandes : « cette tendresse conférée partout à la nuit, à la mort » (p. 113). On peut considérer ce rapprochement entre un événement de la vie individuelle et une œuvre artistique connotant tout un univers de signes, de symboles, d'émotions et de types d'expressivité comme analogue du rapprochement, dans *L'Enlacement*, entre l'univers de Friedrich et de Schiele et le trauma d'Ana Carla.

Dans *La Leçon de chant*, François Emmanuel thématise d'abord longuement la corporeité de la voix musicale dans les scènes de l'investigation des couches profondes du passé inscrit dans le corps. Mais, par la suite, cette évocation de l'enchevêtrement du physique et du psychique cède la place à un autre geste artistique, à savoir littéraire, dans la mise en scène du passage du corps au texte, de la voix vive à l'écriture. Or ce passage, contrairement à l'entrelacs intime des instances psychiques et physiques dans la pratique du chant, suppose, exige et peut-être même permet une prise de distance.

Dans le roman, ce détachement est d'abord le fait du narrateur :

Tout en lui parlant [à un enfant] elle le prit dans ses bras, je n'entendais pas ce qu'elle lui disait, le soleil perçait peu à peu la brume et un rideau irisé de lumière me séparait de la scène. Cet écran entre elle et moi ne me quitta pas de toute la journée, comme si j'assistais au film lent de son bonheur éloigné, comme si ses actes, ses paroles, résonnaient dans un autre espace sonore, que, la fin étant proche, ils prenaient valeur de signes à transcrire... (p. 115).

L'« autre espace sonore » dont parle le professeur-narrateur est, de manière générale, celui des pratiques artistiques, des divers systèmes sémiotiques qui sont évoqués ou seulement suggérés dans l'extrait cité ci-dessus : le cinéma surtout, mais aussi la peinture (« rideau irisé de lumière », qui pourtant peut se rapporter au film également), peut-être encore la musique (« espace sonore [...] de signes à transcrire ») et, bien sûr, la langue. Et plus particulièrement, comme la suite va le démontrer, il s'agit de l'écriture et de la littérature.

La prise de distance vient ensuite à la protagoniste, ce que le lecteur apprend grâce à une lettre qu'elle adresse au narrateur. À côté du simple « Merci, merci encore », elle y recopie un poème de Philippe Jaccottet du recueil *À la lumière d'hiver* qui, tout en disant la perte (« j'ai vu la mort au travail ») et la douleur (« Sur la douleur, on en aurait trop à dire »), ne se cantonne pas dans la délectation morbide : « Mais quelque chose n'est pas entamé par ce couteau ou se referme après son coup comme l'eau derrière la barque » (p. 116-117). Dans ce poème choisi par la protagoniste, la mort n'a donc pas tout à fait raison de la vie, et telle semble être la « leçon » principale de Jaccottet retenue par Clara. L'apparition de la lettre joue ainsi un rôle capital dans le récit : elle traduit la prise de distance par Carla, par le biais de l'écrit et de la littérature, à l'égard de sa vie bousculée, et en même temps elle semble permettre au professeur de se mettre à rédiger les pages que nous lisons (p. 117). Mais elle a aussi une autre fonction, qui dépasse l'horizon de la diégèse et concerne l'une des significations possibles du roman en entier : elle invite le lecteur à percevoir la charge émotive, corporelle, physique des signes abstraits de l'écriture littéraire, charge que François Emmanuel semble toujours vouloir rendre perceptible dans son écriture.

Un moment analogue de prise de distance ponctue également le récit du conflit de la parole et du corps dans *L'Enlacement*. Ana Carla y demande au narrateur, écrivain reconnu, de raconter son histoire à elle dans un texte littéraire parce qu'elle considère que dans la littérature l'auteur a « cette chance unique d'être d'un côté et de l'autre du texte, de pouvoir prendre l'événement de la vie et de l'enfermer dans le texte » (Emmanuel, 2008 : 39). Le narrateur se prêtera à la demande de son amie qui, grâce à cette expérience particulière, pourra elle-même passer à l'écriture : elle lui écrira une

lettre qu'il qualifiera de « poème », un poème donc, non plus de Jaccottet mais d'Ana Carla, qui n'est ni plus ni moins qu'un fervent éloge de la littérature :

On voudrait que rien n'ait été dit, mais à lui on n'a pas pu s'empêcher de parler. Ce qu'il a reçu on voudrait qu'il le garde à jamais comme un texte qui ne serait lu par personne mais qui aurait le feu des mots qui s'écrivent dans la peau, que l'on lit dans la peau toute la vie. On voudrait que ce soit le plus beau des textes mais que sa beauté n'émousse pas sa douleur, on voudrait que celui qui l'ait écrit et celui-là seul vienne comme l'homme noir de l'enfance prendre mon corps avec ses mains et le déposer sur un tapis de fleurs. (Emmanuel, 2008 : 72)

C'est donc comme une mise en abyme, comme un autocommentaire emmanuelien que l'on peut lire cette lettre de remerciement adressée par l'héroïne de *L'Enlacement* à son ami écrivain, celui qui a su donner une forme littéraire à ce qui la touche le plus profondément, et l'aidée, par là même, à retrouver un équilibre dans la vie.

Le mot « enlacement » pourrait désigner à lui seul la façon dont la parole (l'écriture), la peinture et la musique fonctionnent dans les textes de François Emmanuel. Dans les deux romans en question, la peinture et la musique jouent un rôle déterminant dans les efforts des personnages pour laisser la parole advenir en eux-mêmes, pour lui permettre de se constituer et de révéler ce qui du corps est resté dans le non-dit, ce qui du corps aux mots forme le cœur noir de leur existence. Mais ces rapports peuvent être interprétés aussi dans un autre sens : l'inscription des expériences picturales et musicales dans ses textes permet à François Emmanuel de donner une épaisseur supplémentaire à son écriture. Dans *La Leçon de chant* et dans *L'Enlacement*, l'auteur met en scène le passage, à travers la peinture et la musique, du corps à la parole vive et enfin à l'écriture, un chemin qui mène de l'expérience de la vie à une prise de distance. Le moment de détachement et de distanciation par rapport au vécu ouvre la voie de l'écriture, sans que celle-ci doive perdre pour autant la richesse des expériences mobilisées au contact avec les arts.

Bibliographie

- Emmanuel, F. 1996. *La Leçon de chant*. Paris : Différence.
Emmanuel, F. 2008. *L'Enlacement*. Paris : Seuil.