

Paul Emond ou le plaisir du topos : bagatelles, galopades, galipettes

François FILLEUL

Universidad de Málaga

Real, E.; Jiménez, D.; Pujante, D.; y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 551-563, I.S.B.N.: 84-370-5141-X.

Le lecteur qui se penche sur l'ensemble des textes de Paul Emond entre dans une œuvre cohérente que l'on pourrait risquer de qualifier de « postmoderne »,¹ ou mieux de post-romantique, dans le sens où le mythe de l'originalité à tout prix est dévalorisé au profit d'un retour à la tradition antérieure du plaisir de la variance. Dès lors, la reprise, la citation et le stéréotype y jouent un rôle primordial qui à la fois réhabilite et met en question(s) une série de pratiques textuelles et de réflexes idéologiques. Lecteur enthousiaste, « boulimi[que] de littérature »,² ce dramaturge et romancier belge contemporain nous avertit lui-même dès que possible : « Le drogué d'écriture parodique et d'intertextualité que je suis n'a pu dès lors s'empêcher d'installer quelques effets de miroir entre les deux pièces ».³ Cette remarque, qui éclaire les relations entre *Convives* de P. Emond et *La Cerisaie* de Tchekhov, s'applique parfaitement à l'ensemble de l'œuvre d'Emond. Notre auteur, contempteur du réalisme et de la linéarité narrative, truffe au contraire ses récits et ses pièces de quiproquos, d'ambiguïtés plurivoques et d'effets de tiroir. Comme le faisait très justement remarquer E. Schelstraete dans un commentaire de *La Danse du fumiste*, « la duplicité traverse comme un motif récurrent »⁴ toute son œuvre.

Il est indéniable que la citation et son intégration plus ou moins explicite constituent l'un des premiers plaisirs du texte chez Emond. L'*intertextualité externe*, revendiquée clairement dans plusieurs cas, est omniprésente dans l'en-

¹ Dufays, J.-L., *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, pp. 281-282.

² Emond, P., « Éléments biographiques », in *La Danse du fumiste*, Bruxelles, Labor, 1993, p. 161.

³ Emond, P., « A propos de *Convives* », in *Convives*, Bruxelles, Les Eperonniers, 1990, p. 78.

⁴ Schelstraete, E., « Lecture », in Emond, P., *La Danse du fumiste*, *Op. cit.*, p. 137.

semble de l'œuvre. Par ailleurs, c'est très fréquemment grâce à une *intertextualité interne*⁵ que les textes se construisent et nombre de personnages ou de situations n'acquièrent sens et intérêt qu'en regard – en *Tête à tête*,⁶ en texte à texte – d'autres épisodes tirés d'autres textes du même Emond.

Les questions intertextuelles posent des problèmes d'érudition classiquement insolubles.⁷ Nul besoin, cependant, de postuler un lecteur idéal qui aurait un accès illimité à la bibliothèque de l'auteur. Les réflexions contemporaines sur la lecture⁸ ainsi que celles sur la typologie des textes⁹ démontrent que l'intertextualité s'intègre dans le processus cognitif de recours à la stéréotypie, primordial dans l'interprétation symbolique et que chaque lecteur applique librement à l'intérieur de contraintes préétablies par le texte. Dans une analyse de *Plein la vue*, texte le plus ostensiblement intertextuel¹⁰ de Paul Emond, D. Meurant¹¹ l'a bien perçu et se contente de citer les œuvres dont la rencontre, parfois le télescopage ou l'imbrication, donnent véritablement forme au travail émondien.

C'est donc dans le cadre plus général du stéréotype que nous replacerons ces pratiques intertextuelles. Il apparaît en effet clairement que la citation chez Paul Emond a partie liée avec une série d'autres phénomènes tels que le recours à des personnages types et à des situations caricaturales ainsi que l'utilisation de toutes sortes de clichés verbaux. De même, la répétition, presque formulaire, de

⁵ Nous distinguerons donc ici entre trois niveaux de citations. L'intertextualité externe désigne les phénomènes de renvoi d'un texte à des textes d'autres auteurs. L'intertextualité interne est l'ensemble des renvois qu'un auteur peut faire à d'autres de ses propres textes. Il est enfin des phénomènes bien connus de répétitions, c'est-à-dire de citations, reprises et renvois d'une œuvre à elle-même, qui relèvent en quelque sorte de procédés intratextuels.

⁶ Emond, P., *Tête à tête*, Bruxelles, Les Eperonniers, 1989.

⁷ La recherche exhaustive des intertextes entraîne une surenchère de l'érudition assez élitiste et réserve finalement le protagonisme aux sources secondaires.

⁸ Cfr. Dufays, J.-L., *Op. cit.*

⁹ Cfr. les travaux de M. Dominicy et, en particulier, « Pour une approche cognitive des genres : l'Espagne de Théophile Gautier », in *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 85, 1997, pp. 709-730 ainsi que « Les stéréotypes et la contagion des idées », in *Typologie textuelle et théorie de la signification*, Université libre de Bruxelles, Rapport de recherche - projet ARC, 7, 1999.

¹⁰ Emond, P., *Plein la vue*, Bruxelles, Labor, 1998. Dans ce texte, les jeux intertextuels atteignent de réels raffinements : grâce à jusqu'à trois enchâssements successifs et hiérarchisés, nous trouvons parfois confrontés à quatre récits-gigognes.

¹¹ Meurant, D., « Lecture », in Emond, D., *Plein la vue*, *Op. cit.*, pp. 291-298.

répliques et de refrains, les nombreux commentaires métalittéraires,¹² ou encore le déploiement du texte par des procédés qui s'apparentent à des « associations spontanées »¹³ constituent autant de modes de la polyphonie.

Cette « délégation de la parole »¹⁴ qu'Emond admire chez d'autres dramaturges place l'ensemble de l'œuvre, et pas seulement *La Danse du fumiste* – qui a suscité la plupart des commentaires critiques – sous le signe du déjà-dit. Il semble dès lors vain de vouloir lire Emond à l'aune des canons modernes du récit et du théâtre. Le travail d'Emond, à la fois, dénonce l'impossible originalité (de l'art, mais aussi de la vie) et est profondément marqué, sous les abords les plus ludiques, par l'incommunicabilité mais l'un des principaux enjeux de l'œuvre reste le plaisir de reconnaissance provoqué chez le lecteur.

Alors que le stéréotype, le déjà-dit est généralement présenté comme l'« agent privilégié de tout effet de vraisemblance », ¹⁵ son accumulation dans les textes de Paul Emond aboutit au résultat contraire. Face à un stéréotype, le lecteur active une procédure qu'on pourrait appeler *interprétation automatique*, c'est-à-dire qu'il saute l'étape de l'analyse syntagmatique pour retrouver directement dans sa mémoire à long terme une interprétation préconstruite, schématique et générale.¹⁶ L'accumulation monstrueuse de paroles rapportées sous toutes leurs formes (proverbes, clichés verbaux, stéréotypes thématiques et narratifs, ou intertextes à proprement parler) a pour conséquent pour corollaire l'impossibilité de déterminer les liens de causalité entre événements, donc d'en construire une représentation épisodique, unique. L'ensemble des stéréotypes ne garde sa valeur que si le lecteur accepte de les interpréter symboliquement comme éléments d'un script général déjà connu.

De là, souvent, l'impression que les textes se laissent entraîner dans une « escalade » non logique, une fuite en avant dans l'extravagance. On peut consi-

¹² Schelstraete, E., *Op. cit.*, p. 143 : « [...]sans cesse, la parole se représente, se diffracte, se cache et se montre ».

¹³ Picazo, M. D., « *La danse du fumiste* de Paul Emond o el movimiento irregular de una escritura », in *Correspondance*, 2, 1991, p. 126.

¹⁴ Emond, P., « Lecture », in Crommelynck, F., *Le Cocu magnifique*, Bruxelles, Labor, 1987, pp. 138-147.

¹⁵ Dufays, J.-L., *Op. cit.*, p. 97.

¹⁶ Pour une introduction au rôle du stéréotype dans la cognition, on pourra lire Amossy, R., Herschberg Pierrot, A., *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, 1997, pp. 49 sv., Dufays, J.-L., *Op. cit.*, pp. 139-159 notamment et, surtout, Dominicy (1999).

dérer d'ailleurs l'adjectif « extravagant » comme une marque de métalittérarité. Il apparaît régulièrement dans *Le Royal* comme un commentaire des personnages sur leurs propres aventures, tandis que dans d'autres pièces, comme *Malaga* ou *Convives*, l'expression « [C'est] la meilleure ! », au carré ou au cube, traduit l'incrédulité de Flambard ou de Lambert, respectivement.¹⁷

Dans des textes comme *Malaga* ou *Tête à tête*, le lecteur voit comment la « boule de neige »¹⁸ des révélations les plus déchirantes ou des mensonges les plus douloureux¹⁹ se transforme en une spectaculaire « avalanche »²⁰ d'in vraisemblances présentées comme des évidences. De reprise en surprise, le texte entre dans une spirale échevelée. Ainsi dans *Malaga*, nous apprenons d'abord que la mère de Barat s'est remariée. Il apparaît ensuite que non seulement elle porte le même nom que sa belle-fille (Anna), qu'elle a fait rebaptiser Astrid, mais qu'en outre, elle a choisi en secondes noces l'ancien fiancé de celle-ci (Richard). Dans un troisième temps, nous découvrons comment Anna-Astrid et Richard avaient rompu : dans un accès de colère, quatre ans plus tôt, Anna-Astrid avait agressé son Richard à l'huile bouillante. Celui-ci en est resté aveugle et défiguré. Cela n'empêche pas d'émouvantes retrouvailles : pendant le banquet, les anciens amants s'éclipsent pour s'enfermer dans les toilettes. Malheureusement, une crise de diarrhée vient interrompre, de manière assez scabreuse, leur « galopade » et, pour comble, mère et fils, c'est-à-dire, femme et mari respectifs les surprennent. Pareille situation ne peut déboucher que sur la séparation et Anna-Astrid part, décidée à refaire sa vie avec Amanda, une amoureuse déçue. La pièce se termine alors sur un dernier retournement puisque Barat nous assure que Richard n'a jamais été agressé par sa femme. Les retrouvailles, moins spectaculaires, ont néanmoins eu des effets dévastateurs et les anciens amants semblent s'être enfuis ensemble.

¹⁷ Emond, P., *Malaga/Inaccessibles amours*, Carnières, Lansman, 1994, pp. 43, 80. « Ce n'est pas seulement la meilleure, c'est la meilleure de la meilleure ! Mort de rire au carré ! Au cube ! » (*Convives*, Bruxelles, Les Eperonniers, 1990, p. 50).

¹⁸ Emond, P., « Lecture », in Crommelynck, F., *Op .cit.*, p. 122.

¹⁹ Dans *Plein la vue*, « [la diseuse de bonne aventure] disait le vrai contre toute vraisemblance », tandis que l'illusionniste « brandissait au contraire le faux, mais il le brandissait dans la plus parfaite illusion du vrai » (p. 169). Etant donné le plaisir que prend Emond à l'équivoque, la distinction du vrai du faux est généralement indécidable.

²⁰ Emond, P., « Lecture », *idem*.

En fait, l'on va de révélation en révélation et le cycle de l'invraisemblance ne s'arrête pas à ce condensé vaudevillesque. Amanda, au nom antiphrastique, représente le type émondien de la femme trompée. L'air de rien, comme par hasard²¹ – l'auteur renonce à construire des relations causales –, elle nous apprend que son père, qui la battait, a fait cinq ans de prison, que sa mère et sa sœur se prostituent, qu'un prêtre l'a initiée à l'amour et qu'un certain Melchior, artiste peintre qui lui promettait un séjour au soleil, a disparu au petit matin, avec toutes ses économies.

Et le dernier personnage, Flambard, n'est pas en reste.

En outre, tout ceci se complique et s'inscrit plus profondément dans le déjà-dit par la vertu d'une intertextualité interne et d'une répétition des plus flagrantes. Les personnages se répètent volontiers et citent d'autres personnages ou de tierces personnes (souvenirs, anecdotes, histoires en tout genre). De surcroît, tant l'onomastique que l'expression et les structures thématique-narratives se reflètent d'une œuvre à l'autre. Ainsi, Caracala est personnage à la fois de *La Danse du fumiste* et d'*Inaccessibles amours*. De même, Astrid, qui apparaît aussi dans *Tête à tête*, ou Madame Sangare dans *Tête et tête* et *Plein la vue*.

S'il accepte de faire fi de la chronologie d'écriture – et, pour cette fois, des noms –, le lecteur familier des textes d'Emond jurera que le Richard aveuglé de *Malaga* est cet homme amnésique, sourd et muet, à l'hôpital dans *Tête à tête*, qui, une fois rétabli, prend son bâton de pèlerin dans *Plein la vue*. A moins qu'il ne s'agisse du Caracala de *La Danse du fumiste*, qu'une maîtresse offusquée ébouillante au début du récit²² et qui, guéri, se transforme en boucher dans *Inaccessibles amours*? Et que dire alors du petit personnage chauve dont la « serviette en peau de crocodile » se retrouve dans tous les textes d'Emond?²³ Tout est à l'avenant et il n'est pas étonnant que Lucienne, narratrice soliloquante, déclare à la fin de *Tête à tête* : « [...] Tu vois, c'était si facile au fond,

²¹ De nombreux indices suggèrent néanmoins la lucidité des personnages, dès l'incipit : « Quelle histoire, bon Dieu de bon Dieu, mais quelle histoire ! » (p. 41) et cette remarque finale « Comme par hasard. Il n'y a pas de hasard. Aucun hasard, tout est programmé » (p. 84) qui pourrait bien faire allusion au caractère schématique des lieux communs.

²² *Op. cit.*, p. 17.

²³ Meurant, D., *Op. cit.*, p. 295.

notre histoire était écrite, nous avons retrouvé le sens de ses phrases, la succession de ses paragraphes, l'agencement de ses chapitres ».²⁴

On voit donc comment l'invraisemblable lui-même est présenté comme une citation et se ramène à la catégorie du fait divers le plus banal : « Avec un bon conteur ça devient inédit, intéressant, ça devient du grand fait divers. Encore qu'il faille se méfier des faits divers ! Là aussi, on est vite dans le monotone ! »²⁵

Jusque dans sa construction détaillée, le texte recourt aux stéréotypes. Un des processus linguistiques les plus remarquables chez Emond est constitué de ce que M. D. Picazo a nommé, de manière un peu intuitive, « associations spontanées ».²⁶ Il s'agit en fait d'un recours massif aux stéréotypes dans la chaîne syntagmatique du texte. Comme l'avait parfaitement perçu Riffaterre, tout part d'un mot, « noyau » d'un cliché verbal ou d'une catégorie stéréotypée présents dans notre mémoire à long terme, auquel vont être associés automatiquement des « satellites »,²⁷ mots ou concepts dont les réseaux forment le « système descriptif » du mot noyau.

Cette évocation stéréotypée, qui prend la forme d'une énumération concentrée de tous les éléments formant système ou de leur déploiement progressif, partiel ou total, contribue grandement à donner un aspect de logorrhée aux discours des personnages, comme dans *Tête à tête*. Partant des bandes qui recouvrent le visage de Léo, celle qui prétend être sa femme, Lucienne, lui débite :

Un masque, un fantôme, un personnage de carnaval, un spécialiste du vide, de l'inconsistance, de la dissimulation, de la dérobade, du mensonge, un être lunaire qui vous glisse entre les doigts dès qu'on en a besoin, l'homme aux semelles de vent, le preneur de jambes à son cou, évaporé au loin, inscrit à perpétuité aux abonnés absents, lauréat en surclassement de tous les grands prix d'amnésie !²⁸

C'est véritablement au plaisir de « débobiner »,²⁹ de « vider son sac »³⁰ et ses catégories mentales que se livre la narratrice. Des « cortèges de mots »³¹ défilent

²⁴ Emond, P., *Op. cit.*, p. 137.

²⁵ Emond, P., *Plein la vue*, *Op. cit.*, p. 78.

²⁶ Picazo, M. D., *Op. cit.*, p. 126. Le texte espagnol utilise les termes « asociaciones espontáneas ».

²⁷ Riffaterre, M., *La production du texte*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétiques », 1979, p. 41. Lire aussi *Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétiques », 1983, pp. 58-65.

²⁸ *Tête à tête*, *Op. cit.*, p. 117.

²⁹ *Ibid.*, p. 110.

³⁰ *Ibid.*, p. 103.

en bloc. Voici les transformations de « Je t'ai retrouvé » en l'espace de neuf lignes : « Je t'ai retrouvé ; je te tiens ; tu ne me quitteras plus ; je te ligote ; je t'emprisonne ; je t'enferme à double tour ! Cadenas, scellés, chaînes et barreaux ! Je te serre contre moi ; je t'étouffe. »³²

Ou encore les élucubrations que déclenche l'image stéréotypiquement érotique de l'initiation par la proche parente d'un ami :

Cette tante [...], jeune encore, plutôt mince [...], cheveux longs qu'elle laissait flotter librement [...] très fière de sortir avec des petits messieurs comme [nous], [...] me faisait tout le temps des sourires [...] je dormais déjà, [...] elle était terriblement belle et avait une chemise de nuit transparente, [...] c'était la première fois [...], je devais me taire [...], elle m'a pris par la main et je l'ai suivie dans sa chambre, il y avait là un grand lit à baldaquin avec des rideaux blancs [...], j'ai vu deux seins magnifiques et puis ses lèvres sont venues toucher les miennes.³³

C'est alors qu'Emond choisit de frustrer son lecteur puisqu'il met fin au déploiement du script stéréotypé.

D'autres évocations présentent moins l'aspect d'une énumération que celle d'une association de concepts et de mots dont les enchaînements logiques ne sont aucunement explicités. Le texte, alors, rappelle le célèbre jeu « Marabout - bout de ficelle etc. », *mutatis mutandis*, cependant, puisque la forme de l'expression n'occupe parfois qu'un rôle secondaire.³⁴ Certaines associations se déplient sur des étendues textuelles importantes et servent aussi à orienter la progression thématique de l'œuvre.

Ainsi cet exemple, tiré de *La Danse du fumiste* où l'expression banale « Bûche était devenu tout rouge » côtoie à la ligne suivante « C'est comme César »³⁵ grâce à un processus de dérivation non explicite : « tout rouge » > (rubicond) > (Rubicon, franchir le) > César. Ce n'est que sept pages plus loin que cette double évocation est confirmée par le texte par l'expression « son visage en devenait rubicond ».³⁶

³¹ *Ibid.*, p. 138.

³² *Ibid.*, p. 96.

³³ *La Danse du fumiste*, *Op. cit.*, p. 54.

³⁴ Un humoriste belge, Bruno Coppens, propose de rebaptiser ce jeu « fanfarandole » et il nous semble que ce terme illustre plaisamment le procédé émondien, surtout si l'on pense à l'importance des « fanfarons » dans son œuvre.

³⁵ *Op. cit.*, p. 43.

³⁶ *Op. cit.*, p. 50.

De même, dans *Le Royal*, l'adjectif « consentante » déclenche une accumulation de notations érotiques et un peu sadiques qui lui sont stéréotypiquement associées.³⁷

Ajoutons encore que ce procédé est particulièrement prégnant dans les segments syntagmatiques courts et marque ainsi profondément la construction des textes.

L'ensemble de ces traits qui présentent toute parole comme déjà-dite condamne évidemment les personnages au silence ou à la répétition. On comprendra donc que, parmi les nombreux types³⁸ qui hantent l'œuvre d'Emond, le plus emblématique soit celui du fumiste. Les menteurs et les bonimenteurs, les bavards vantards sont les personnages qui symbolisent le mieux l'esthétique – et sans doute l'éthique – de notre auteur. Pour ceux-ci, la vérité n'est qu'un leurre et la vraisemblance importe peu. Le fumiste originel, image de tous les autres, celui qui donne son nom au premier roman d'Emond, ne laisse planer aucun doute et sanctionne ce qu'une comparaison entre l'incipit (« il causait comme on respire ») et la conclusion du récit (« il mentait comme on respire ») faisait prévoir : « Venez rire au récit de nos facéties les plus invraisemblables, mélanger vos mensonges à notre vérité et votre vérité à nos mensonges ».³⁹

A sa suite s'élancent la plupart des personnages émondien et l'on peut dire qu'il n'est de texte d'Emond sans un mystificateur volubile.

Fumistes, bien sûr, Céleste Crouque et Lucienne, les narrateurs de *Plein le vue* et de *Tête à tête*. Fumistes aussi les personnages de *Convives*, Jérôme Bosco et « son boniment [qui sonne] toujours nécessairement un peu faux »,⁴⁰ ainsi que José Lambert avec « ses gros sabots »,⁴¹ son bagout dégoûtant, « le roi de la

³⁷ Cfr. l'entrée « consentant » du *Nouveau Petit Robert* (1996, p. 446) : l'adjectif évoque automatiquement l'acte sexuel et, spécialement, le viol.

³⁸ Types souvent des plus boulevardiers (maris cocus enfermés dans des placards, par exemple). Celui de l'amoureuse trompée – souvent vieille fille – dispute l'avant-scène aux fumistes. La fiancée dont profite un amant mal intentionné traverse toute l'œuvre d'Emond, mais change de nom : Amanda (*Malaga*), Duchesse, qui « fait tapisserie » (*Convives*, p. 12), Ursule, qui se voit déjà morte, au moins dans le regard et la mémoire des hommes (*Le Royal*) ou encore la serveuse anonyme d'*Inaccessibles amours*. Yvette, petite handicapée frustrée plus que trompée, s'apparente à cette famille de personnages lamentablement dramatiques (*A l'ombre du vent*).

³⁹ *Op. cit.*, p. 61.

⁴⁰ *Convives*, *Op. cit.*, p. 9.

⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

bricole en tout genre, si vous voyez ce que je veux dire ».⁴² Dans *Inaccessibles amours*, Caracala, le fumiste par excellence, refait son apparition sous les traits d'un boucher, mais son interlocuteur, un « homme » anonyme, est lui aussi un bavard et un fabulateur impénitents. Dans *Malaga*, une autre paire : Barat et Flambard. Tous deux sont taillés dans l'onomastique. On reconnaît bien sûr le baratin et son abondance destinée à séduire, à abuser chez l'un. Tandis que, chez l'autre, il y a d'entrée la volonté de faire la fête, de se présenter comme un « gai luron », « un fanfaron »,⁴³ qui se traduit par une rhétorique des plus lourdes dans toute la pièce.⁴⁴ Dans *A l'ombre du vent*, Albert, qui a entrepris d'écrire ses mémoires, instancie sans doute le mieux le prototype.

Notons encore que les cas de paires de fumistes se doublent généralement d'un effet de contraste, voire d'opposition entre eux. Ainsi, dans *Malaga*, Barat est un « hypocrite et un poète »⁴⁵ tandis que Flambard est un « pauvre mec »⁴⁶ rigolard et vulgaire.

Tout ce petit monde partage une conception du langage que l'on pourrait situer, en reprenant deux termes chers à l'auteur, entre « bagatelle » et « galopade ». Toute l'œuvre, en effet, se présente d'emblée, dès l'exergue du premier texte publié, comme une immense « chevauchée » au galop. L'incipit d'un texte beaucoup plus récent, *A l'ombre du vent*⁴⁷ – plus qu'un titre, une déclaration d'intentions ! – renoue directement avec cette problématique centrale de l'œuvre. Les personnages, « monté[s] sur [leurs] grands mots »,⁴⁸ partent dans des tirades qui n'en finissent pas. Leur récit « s'emballe »,⁴⁹ souvent de manière involontaire mais vitale : « Je sais que je suis bavard mais je ne peux pas m'en empêcher[...]. Le silence, c'est la mort, vous comprenez ».⁵⁰

⁴² *Ibid.*, p. 10.

⁴³ Cfr. l'entrée « flambard » du *Nouveau Petit Robert*, p. 930.

⁴⁴ « Mort de rire », « La meilleure de la meilleure » ou l'expression « faire bisquer ».

⁴⁵ « Poète ! » ou « Espèce de poète ! » sont des insultes fréquentes dans la bouche de sa femme (Anna-Astrid), qui semble de la sorte dénoncer un usage stéréotypique du langage. Remarquons en outre que de récentes propositions de définition cognitive des genres (cfr. Dominicy, *Op. cit.*) font de la poésie un lieu d'évocation de stéréotypes par excellence.

⁴⁶ *Malaga*, *Op. cit.*, p. 85.

⁴⁷ *A l'ombre du vent*, Carnières, Lansman, 1998, p. 5.

⁴⁸ *La Danse du fumiste*, *Op. cit.*, p. 72.

⁴⁹ *Tête à tête*, *Op. cit.*, p. 129.

⁵⁰ *La Danse du fumiste*, pp. 18 et 123.

La parole répond donc au besoin irrésistible du flux. L'image du discours en tant qu'écoulement se double de nombreuses notations du liquide, de la perte de liquides corporels,⁵¹ notamment. Parler met avant tout en jeu une composante physique, un mouvement, un déplacement. « Le premier à jacasser » est forcément « le premier à s'encourir » et le lexique du cheval est employé tour à tour dans ses acceptions littérale et métaphoriques. « Galopade », « chevauchée » et « cavalcade », par exemple, désignent l'écriture mais aussi la vie, en particulier dans sa dimension la plus physique et jouissive, que représente l'acte sexuel. Les champs lexicaux de l'équitation et du cirque se mêlent et l'on glisse directement vers l'amour physique. Les textes « caracolent », les personnages « cabriolent » et dans leurs nombreuses « culbutes » réactivent le sens littéral des « parties de jambes en l'air ». Ainsi, si l'on « baratine » beaucoup chez Emond, c'est que l'on espère faire des « galipettes »,⁵² que l'on s'attend à une séance de « bagatelle ».

La polyphonie de ce mot redéfinit à son tour l'enjeu du discours. Les personnages sont réduits à la répétition de stéréotypes, nous l'avons dit. Un texte comme *Paysage avec homme nu dans la neige* traduit même l'impossibilité absolue d'une création, partant d'un langage et d'une vie, originaux, comme l'a heureusement suggéré A. Altarriba.⁵³ Entraînées néanmoins par un besoin presque physiologique, les créatures d'Emond ne produisent qu'un bavardage sans importance, une acrobatie dérisoire où ne se joue qu'en apparence le sens de leur vie⁵⁴ et dont ils ne sont pas dupes. Les textes, en effet, multiplient à l'envi les références péjoratives au discours : les personnages critiquent leurs propos vides de sens (« Tu déclames un peu trop, Catherine »)⁵⁵ et les qualifient de « foutaises », « fariboles », « prêchi-prêcha » et autres « enfilades idiotes de mots » qui traduisent, en dernière analyse, leur incapacité à se prendre au sérieux.

⁵¹ Il faudrait étudier la prégnance de notations qui signifient l'écoulement. Diarrhées inopportunes, larmes, bateaux des vies qui prennent l'eau et coulent ou vieil hôtel qui menace de s'écrouler, il y a là un réseau qui fait sens. Et n'est pas sans rappeler les flux corporels de l'écriture dans *Montgolie, Plaine sale* d'Eugène Savitzkaya, contemporain et compatriote d'Emond.

⁵² *Plein la vue*, *Op. cit.*, pp. 39, 95 e.a.

⁵³ Altarriba, A., « Desnudo y en blanco », in *Correspondance*, 2, 1991, pp. 118-124.

⁵⁴ « J'érige patiemment la cathédrale de mots de nos existences » (*Tête à tête*, pp. 71-72).

⁵⁵ *A l'ombre du vent*, *Op. cit.*, p. 14.

Pris au piège de l'intertexte, leur fumisterie même n'est que reprise et tous sont coincés entre les modèles de Sancho Pança et de Séraphin Lampion.

Nous pouvons postuler sans crainte l'exemple de Cervantès. L'intérêt d'Emond est évident : il a publié une adaptation de *Don Quichotte* pour le théâtre et certains de ses textes s'y réfèrent explicitement. *Plein la vue*, surtout, fait apparaître en plusieurs occurrences l'hidalgo à la triste figure et son écuyer. Même Dulcinée y est citée, comme nom commun, il est vrai.⁵⁶

A notre sens, tout autant sinon plus que dans les structures narratives (micro-récits enchâssés), c'est dans les fameuses *prevaricaciones idiomáticas*⁵⁷ de Sancho qu'il faut rechercher l'influence. Le goût prononcé de ce dernier pour l'anecdote et la parodie⁵⁸, son incroyable besoin d'employer, à bon ou à mauvais escient, des listes de proverbes qui semblent inépuisables ainsi que ses très nombreuses impertinences lexicales en font le père spirituel de tous les fumistes :

Vuestra merced me perdone, y se duela de mi mocedad, y advierta que sé poco, y que si hablo mucho, mas procede de enfermedad que de malicia ; mas quien yerra y se enmienda, a Dios se encomienda. – Maravillárame yo, Sancho, si no mezclaras algún refrancico en tu coloquio (II, 28).

Sancho, que sa condition d'écuyer rattache au lexique du galop, est, lui aussi, poussé par un besoin vital de bavardage invraisemblable. Lui même s'en inquiète et demande à son maître : « No es verdad todo esto, señor nuestro amo? Dígalo, por su vida, porque estos señores no me tengan por algún hablador mentiroso (II, 31) ».

Bavard et menteur, c'est donc sa condition de fumiste qui préoccupe le fidèle écuyer.

Mais les fumistes n'ont pas toujours ces accès de lucidité. Don Quichotte lui-même prévenait du risque de « donner dans le balourd disgracieux (dar en truhán desgraciado) ». Certains personnages d'Emond font montre d'une plus

⁵⁶ *Plein la vue*, *Op. cit.*, p. 175.

⁵⁷ Alonso, A., « Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho », in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1948, 1, pp. 1-20.

⁵⁸ Lire, e.a., Close, A. J., « Sancho Panza: wise fool », in *The Modern Language Review*, 68, 1973, 2, pp. 344-357 et Redondo, A., « Tradición carnavalesca y creación literaria. Del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el *Quijote* », in *Bulletin Hispanique*, 1978, 80, pp. 39-70.

grande trivialité. C'est le personnage de Séraphin Lampion, tiré des aventures de Tintin, qui est leur référence.

Certains commentateurs d'Emond ont fait remarquer –nous nous en faisons l'écho– la présence récurrente dans tous les textes du personnage à la serviette en peau de crocodile. L'exergue de la *Danse du fumiste*, qui cite le roman de Laurence Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy*, est une piste non négligeable mais insuffisante. La comparaison d'une planche d'Hergé avec un extrait de *Plein la vue* indentifie clairement Séraphin Lampion avec le personnage à la serviette. En effet, la phrase d'Emond « Le gus ouvre sa serviette, se met à farfouiller dedans, chaprichti où ai-je bien pu la mettre ! » reproduit à peu de chose près texte et dessin d'Hergé. Dans *L'Affaire Tournesol*, album où notre homme fait sa première apparition, Séraphin, qui se trouve dans le laboratoire de Tournesol, met son porte-plume en bouche et, tout en fouillant dans sa serviette, s'exclame : « Chaprichti! où ai-che fourré che papelard? ». ⁵⁹

Séraphin Lampion apparaît dans quatre albums⁶⁰ de Tintin. Il instancie la plupart des caractéristiques de nos fumistes. Sa profession, tout d'abord, en fait un des leurs : il est représentant (en assurances) de même que beaucoup d'entre eux (dans *Malaga*, Flambard ; dans *Tête à tête*, Léo ; dans *Inaccessibles amours*, Caracala, ainsi que dans *La Danse du fumiste* ; dans *A l'ombre du vent*, une variante, Tom est représentant artistique, agent du peintre Jo). Le boniment, par conséquent, est son outil de travail. Outre sa serviette en crocodile, Séraphin Lampion –l'onomastique aussi l'apparente à nos personnages– possède une conception du langage très émondienne. C'est un bavard sans gêne, qui irrite profondément. Il se présente d'entrée de jeu comme un boute-en-train, un « joyeux turluron ». C'est le José Lambert de *Convives* ou le Flambard de *Malaga*. Son « vous savez, je suis un rigolo » initial augure du « Là où on s'amuse, on peut compter sur moi » de Lambert. De même, quand il s'esclaffe « Elle est bien bonne, celle-là ! », Flambard répond « C'est la meilleure de la meilleure ! ». Amateur de blagues (« Un blagueur comme on n'en fait plus »), d'anecdotes (« Comme disait mon oncle Anatole ») et de jeux de mots (« Vive Alcazar !... C'est un malabar ! »), Lampion souffre aussi d'imprécisions lexicales (« Il y a là-

⁵⁹ Respectivement, *Plein la vue*, *Op. cit.*, p. 82 et Hergé, *L'Affaire Tournesol*, Tournai, Casterman, 1956, p. 16.

⁶⁰ *L'Affaire Tournesol*, *Tintin et les picaros*, *Les bijoux de la Castafiore* et *Coke en stock*.

dedans une chose... une émeraude [...] offerte [...] par un truc... euh... un mara-chinchouette ») et est un amateur de proverbes et d'expressions figées (« Ce n'est pas à un vieux singe qu'on apprend à faire des grimaces », « C'est plus fort que du roquefort »). Il se pose en pôle vulgaire du fumiste.

Tout a donc déjà été dit avant que les personnages d'Emond n'entrent en scène. La pratique constante de la citation et le travail à partir des stéréotypes font de l'œuvre d'Emond un exemple de postmodernisme à la belge où affleure même la possibilité de jeux hypertextuels. Il apparaît évident que cette œuvre ne peut s'apprécier que grâce à une lecture en porte-à-faux avec le mythe romantique de l'originalité et qui renoue avec une tradition du topos assez proche de la poétique aristotélicienne. Le plaisir esthétique chez Emond se transforme en plaisir de reconnaissance de catégories mentales, de stéréotypes et d'intertextes externes et internes. Nous ne nous étonnerons dès lors plus de l'intérêt de l'auteur pour l'épopée et son style formulaire.

Les textes, néanmoins, restent très ambivalents et la dimension ludique, voire jouissive que revêt leur lecture ne doit pas nous tromper sur leur portée psycho-sociale. Condamnés à se répéter sans cesse mais incapables de se taire, les personnages d'Emond ne peuvent accéder à la communication véritable. De nombreux sujets tabous ne peuvent être abordés et les réponds automatiques en viennent à faire office de confidentes (*Le Royal*). Ceci explique l'impression de faillite qui se dégage de l'œuvre. Ces couples dont le mariage prend l'eau et qui espèrent sans y croire un nouveau départ, ces trains qui n'arrivent jamais ou cet hôtel de l'oubli qui tombe en ruines, autant de symboles d'une situation générale dégradée dans laquelle Emond semble voir celle d'un état, la Belgique, qui peu à peu « perd le Nord ».