

Textyles

Revue des lettres belges de langue française

62 | 2022

François Emmanuel

François Emmanuel

Ce que les plantes disent des femmes : une *chambre d'amour* chez François Emmanuel ?

MARINELLA TERMITE

p. 97-108

<https://doi.org/10.4000/textyles.5943>

Résumés

Français English

Parmi les nouvelles du recueil *33 chambres d'amour* (Seuil, 2016) où François Emmanuel explore la puissance du désir dans les rencontres amoureuses, « La botaniste » met le monde de la nature à l'épreuve des sentiments. Dans un parcours rhizomatique qui croise également le projet de *Valets de nuit* (Les Impressions nouvelles, 2015) de Corinne Hoex, cette figure professionnelle au féminin permet de faire ressortir l'originalité du catalogue du vivant à travers le recours aux ressources végétales et met en évidence les enjeux éthiques au niveau narratif.

Among the short stories of *33 chambres d'amour* (Seuil, 2016) in which François Emmanuel explores the power of desire in love encounters, "La botaniste" puts nature to the test of feelings. In a rhizomatic journey that also intersects with Corinne Hoex's *Valets de nuit* (Les Impressions nouvelles, 2015), this professional female figure brings out originality and diversity among the living by using vegetal resources and highlights ethical issues within the narrative.

Entrées d'index



Mots-clés : François Emmanuel, Corinne Hoex, 33 Chambres d'amour, Valets de nuit, botaniste, nature, biodiversité, écosystème, sentiment

Keywords: François Emmanuel, Corinne Hoex, 33 chambres d'amour, Valets de nuit, botanist,

nature, biodiversité, écosystème, feelings

Texte intégral

- 1 Parmi les nouvelles du recueil *33 chambres d'amour*¹ où François Emmanuel explore la puissance du désir dans les rencontres amoureuses, « La botaniste » propose une réflexion sur la matière vivante comme source inépuisable d'un imaginaire susceptible de construire un savoir sentimental relatif aux figures féminines. Comme, par exemple, la passion pour les plantes permet de faire déclencher un coup de foudre entre le botaniste de *La Quarantaine* de J.-M. G. Le Clézio² et une jeune métisse indienne, l'attrait grandissant des auteurs contemporains pour la vie végétale témoigne d'une attention à la biodiversité scripturale qui privilégie la discrétion dans la lecture des relations entre homme et nature.
- 2 Au cœur d'un écosystème qui met en valeur l'immobilité et le silence apparents de la flore, la figure du botaniste reconnaît l'originalité du catalogue du vivant et met en évidence ses enjeux problématiques. « Inventeur de plantes » au XVIII^e siècle, selon Marc Jeanson et Charlotte Fauve³, cet homme de science à l'esprit vagabond va à la recherche de l'invisible qui se cache dans le décor « d'un monde en perpétuel mouvement » (*B*, p. 26) pour le nommer. Son plaisir de l'errance et sa désinvolture dans l'approche du règne végétal qualifient une action vouée de plus en plus à capturer la beauté de l'instant et à attester la complexité d'un monde rhizomatique. « L'ordonnement des plantes » (*B*, p. 138) apparaît ainsi constamment mis en question par le charme du végétal qui, d'une part, végète à profusion en tant qu'élément du décor, et, de l'autre, se charge des vides apparents liés au rythme de l'état de dormance. À l'absence de réaction visible du côté des plantes correspond un cheminement « hanté par les fantômes » (*B*, p. 129) qui permet au botaniste d'agir entre disparitions et présences avec la légèreté des détournements descriptifs et de jouer avec le dépouillement des données scientifiques.
- 3 Or, si au XXI^e siècle, tout est désormais documenté, la botanique retrouve sa spécificité et sa raison d'être face à la biologie et à la physiologie végétale à travers le littéraire, puisqu'elle travaille de près – dans la lenteur et dans les ombres, dans les digressions et dans les promenades – pour rendre le passage des saisons et pour imaginer son ontologie disparue : « C'est une science de peu, de système D, où le sécheur de plantes prend l'habitude de détourner tous les objets qui l'entourent pour les mettre au service de l'histoire naturelle. » (*B*, p. 45) Avec des actions spécifiques bien à elle – nommer, décrire, différencier –, cette science, liée notamment à l'agriculture et à la médecine, partage quelques problématiques avec la littérature, problématiques incontournables dans ce dernier domaine, comme la relation entre mimésis et indicible⁴. Promotrice de l'idée d'une « intelligence verte⁵ » dans le procès de la survie, elle interroge également des manières de propager la vie là où on ne l'attendrait pas. Comme le reconnaissent Fritjof Capra et Stefano Mancuso⁶, le réseau constitue ainsi le modèle le plus apte à rendre compte des fondements du système végétal en termes de distribution non centralisée et capable ainsi d'atteindre une capillarité aux effets insolites.
- 4 C'est dans ce contexte que l'approche de François Emmanuel par rapport au monde vert met les pages à l'épreuve des sentiments. Pourquoi choisir une botaniste ? Quel rôle assure-t-elle dans le concert des variations de postures explorées dans *33 chambres d'amour* ?



En exploitant les ressources d'un herbier, cette étude vise à analyser la spécificité de la présence végétale dans l'œuvre de cet auteur, sensible aux défaites des identités et

aux diffractions des intrigues qui agissent entre silences et secrets, ainsi qu'à saisir la fonction scripturale de la botaniste dans le récit bref.

Herbier

6 Outil privilégié du botaniste, l'herbier reproduit un écosystème qui va « du minuscule à l'immense » (*B*, p. 129), en conservant la mémoire du monde. C'est ainsi qu'à chaque élément qui le compose correspond l'union d'une espèce et d'un souvenir. Sur cette expression de l'instant le botaniste fixe son regard pour appréhender tant les formes que les noms. D'après Marc Jeanson et Charlotte Fauve, l'« herbier étire cette instantanéité sur le temps long, il calme le regard, isole les formes et offre la possibilité de repasser indéfiniment sur un même spécimen » (*B*, p. 139). En s'emparant de cette technique de catalogage des végétaux, François Emmanuel compose son herbier d'êtres vivants à partir d'un point de vue, unique pour chaque chambre, qui décompose les notions d'espace et de mouvement pour explorer l'osmose entre sujet et objet. De même que les plantes qui, selon Patrick Blanc, absorbent la fatigue avec leur présence rassurante dans le vide des chambres d'hôtel, les petits récits du recueil *33 chambres d'amour* esquissent des portraits qui meublent les pages de variations sentimentales. Mais, loin de tomber dans le piège de l'herbier qui empile des situations au détriment de la spontanéité du vivant, l'auteur élabore un réseau de professions qui mettent à l'épreuve le sentiment d'amour à travers les ressources scripturales de chaque lexique corporatiste, les seules capables d'assurer la profondeur à des vies fugaces.

7 Porteuse d'une vision du monde, la chambre se concentre alors, pour lui, autour d'un point de vue qui englobe tous les possibles et qui matérialise les potentialités infinies de la représentation du sujet au détriment d'un décor. Cet élargissement de perspective, accru par le désir du « moi » de découvrir toutes sortes de postures narratives, établit une certaine distance entre le sujet et ce qui l'entoure. Le corps s'inscrit dans l'espace mais pour être dénué de nom, de généalogie ; les gestes seuls engendrent la matérialité des figures mises en scène. De même, le décor se dissout pour stabiliser des repères extérieurs selon les spécificités des professions choisies, assurant ainsi la densité narrative. L'écriture de François Emmanuel joue avec ce lieu de passage pour en faire un indice des sentiments éprouvés en constante mutation. Si la similarité des situations crée un réseau d'échos à travers des rencontres discrètes et d'un même éveil sensuel, les configurations de couple qui en dérivent se déploient à l'infini, en fonction de la tension spatiale issue de la conscience des limites du lieu chambre. « Lieu pour le sommeil, l'oubli ou le rêve. Ou lieu pour l'insomnie de celui qui regarde sans rien voir. Lieu pour graver, dans son rythme insu, l'oubli même des rêves », comme le reconnaît Georges Didi-Huberman à propos de la chambre à coucher de Pascal Convert qu'il analyse dans *La Demeure*, la souche⁷, la chambre parle de l'amour avec une paradoxale indétermination qui sape la vérité des événements pour faire ressortir l'authenticité de figures fugitives et inattendues, les seules qui puissent dire sans dire « la vérité des êtres ». D'ailleurs, François Emmanuel avait déjà tissé l'intrigue de *La Chambre voisine*⁸ autour du silence apparent des personnages.

8 Du semblable au semblable, tout en respectant la relativité des choix adoptés, l'écrivain explicite, dans l'exergue de *33 chambres d'amour*, le modèle originaire à la base de la structure de ce texte aux volets multiples. Il rend hommage à Corinne Hoex qui, avec *Valets de nuit*⁹, a inspiré son recueil. À l'origine, cela devait être un projet commun. En effet, il partage le choix de raconter 33 rêves érotiques à partir des différentes identités professionnelles évoquées mais il en renverse la perspective. Tout en partageant l'éventail de métiers insolites pour créer un imaginaire dans des récits



courts mais exigeants, Corinne Hoex se range du côté des hommes alors que François Emmanuel privilégie les sujets féminins. Corinne Hoex explore le domaine professionnel à travers les objets, afin de se plonger complètement dans la relation amoureuse et la matérialiser, comme dans le rêve du pompiste où le personnage féminin aimerait vivre dans la condition ouatée de l'invisibilité, à l'écart du monde, pour ne rester que toute seule avec lui en souhaitant devenir une éponge pour pouvoir être maniée (VN, p. 11). Avec « Le facteur », la femme s'identifie à une lettre d'amour (VN, p. 41). La métamorphose se poursuit aussi avec le recours aux animaux, aux minéraux et aux végétaux. Dans « Le pâtissier 1 », la femme se transforme en mouche pour provoquer cet artisan des gâteaux (VN, p. 23). Quant aux références aux minéraux, le sculpteur agit sur la femme-pierre, identifiée avec une « matière dure » (VN, p. 125), à tel point qu'elle devient « chaude, soyeuse, souple, vivante » (VN, p. 126) ; de plus, le plagiste travaille la femme comme le sable, « matière mouvante, fugace, insaisissable [...] matière sans matière » (VN, p. 143), capable de frémir à chaque mouvement à cause des graines qui la composent. Le « je » s'identifie aussi aux végétaux dont il possède toutes les caractéristiques :

Je suis une forêt ténébreuse. J'ai de grands arbres aux racines noires, des taillis profonds et de sombres futaies, des ravines, des broussailles, des orties et des ronces. J'ai des hêtres immenses, des chênes orgueilleux. J'ai des clairières aussi, des trouées d'herbe tendre où la lune pénètre et caresse mes mousses [...]. Cette nuit, pourtant, je suis une forêt qui retient ses murmures, je réfrène mes ramages, je réprime mes bruissements. Car je suis, cette nuit, une forêt amoureuse qui guette et qui attend. (VN, p. 89)

9 Les trois orientations biomimétiques montrent comment tout se mue pour saisir la femme de manière décalée à partir d'un détail encadrant.

10 C'est là qu'une autre profession singulière apparaît, celle du botaniste, la seule que *Valets de nuit* partage avec *33 chambres d'amour*. Mais, à la différence de François Emmanuel qui en trace un profil actif et direct, Corinne Hoex en propose les caractéristiques à contre-courant pour les mettre en valeur comme point de repère dans la définition du portrait de l'un de ses personnages, à savoir le chasseur. Au cœur du rêve d'une femme-forêt qui l'affole, celui-ci finit par tomber dans le piège sensuel et en être soulagé au nom des frémississements de la vie. L'identité professionnelle du botaniste fait ressortir sa délicatesse dans le toucher, sa lenteur d'approche des autres, son soin dans la constitution d'un herbier, qualités réputées essentielles pour une profession qui explore le langage des fleurs afin d'exprimer le sentiment amoureux. Dans la lutte qui oppose l'esprit du botaniste à celui du chasseur, le végétal à l'animal, le monde vert se défend à travers une justification graduelle de ses actions. Sa résistance s'organise autour des végétaux plus consistants. Des fleurs d'endymion aux jacinthes en passant par les primevères, la fragilité du minuscule ouvre la voie aux fougères et aux ronces qui s'imposent avec leurs prérogatives – effleurer ou épaissir – pour se défendre et résister.

Il est là. À l'orée. Ce n'est pas un botaniste. Son pas est trop rapide. D'ailleurs, il n'a pas cette façon délicate de cueillir entre deux doigts une de mes fleurs d'endymion, ni ce geste délicieux d'effleurer en passant les frondes de mes fougères. Non, ce n'est pas un botaniste. Du reste, il ne tient pas d'herbier. [...] Il entre dans mon rêve sans même me regarder, avec une insolence de chasseur authentique, foule mes jacinthes bleues, piétine mes primevères. Il entre dans mon rêve sans voir que c'est un rêve. Je lui barre le chemin d'une de mes branches basses [...]. Mes ronces s'épaississent et lui coupent la route. (VN, p. 90)



De plus, la métamorphose végétale suscite encore davantage la curiosité lorsque la relation amoureuse s'ente sur les végétaux – notamment les fougères qui vivent à l'abri de la lumière – pour se replier vers l'intime à la recherche des sources de la vie.

Il s'étire, gémit, baille, contemple mes feuillages qui se penchent sur lui comme une chevelure, respire leur parfum et leur fraîcheur vivante tout envahie de nuit. Mes dryades soupirent à la cime des arbres. Dans la lueur muette d'un blanc rayon de lune, mes fougères indiscretes se déroulent pour le voir, mes libellules le frôlent de leur vol qui furète et je sens contre moi les battements de son cœur. Jusque dans mon humus, jusqu'au fond de mes tourbes, jusque sous mes racines, je sens sa vie frémir. (VN, p. 91)

- 12 Corinne Hoex installe également une trace de végétal dans une situation où l'animal est à l'honneur, ce qui témoigne d'une allusion toujours esquissée au pouvoir anthropomorphe d'attribuer une voix et des comportements proches de l'humain à la nature. Dans « Le toiletteur », l'olfaction est ainsi sollicitée par l'usage des végétaux afin d'embellir l'animal :

Tout à l'heure, je le sais – car je connais ses fantaisies –, mon toiletteur, en grande cérémonie, s'en ira quérir ses parfums, hésitera doctement entre l'ambre, le musc, le benjoin, le santal et, de l'extrémité d'un auriculaire, posera avec prudence entre mes yeux ensorcelants l'empreinte de la tubéreuse. (VN, p. 56)

- 13 Or, si la structure des recueils de François Emmanuel et de Corinne Hoex paraît assimilable à un modèle végétal, l'impact de la nature avance en sourdine, entre données esthétiques et données scientifiques, pour observer des relations amoureuses.

Traces végétales

- 14 François Emmanuel avait déjà commencé à enquêter sur le lien entre un endroit particulier, comme la chambre, et les sentiments – notamment l'amour – dans un texte de 2008, *L'Enlacement*¹⁰, où quelques traces végétales constituaient un banc d'essai pour l'intrigue : mettre à l'épreuve ce que les plantes peuvent dire des relations humaines. Ce bref récit reprend le titre du tableau de Schiele devant lequel le personnage féminin s'immobilise et s'évanouit en attirant ainsi l'attention du narrateur. Leur liaison se tisse alors à partir de ce ravissement et se déploie le long des pages par petites touches où se croisent la passion de l'écriture et de l'art, l'attrait pour la botanique ainsi que le besoin de trouver dans les outils de cette science les moyens pour exprimer les troubles provoqués par le viol subi par la jeune femme. Le dévoilement de cet indicible pousse celle-ci à demander l'aide du narrateur pour écrire son histoire, pour parler « d'elle comme elle le sent, à l'instant où elle le sent, là où cela se vit en elle, à l'instant où cela se vit, afin de lui permettre d'être elle et la voix qui parle d'elle, la voix qui dit je pour elle, non pas la voix d'une histoire, ni vraiment, poursuit-elle, notre histoire, ou alors l'écriture seule de celle-ci, rien que l'écriture » (E, p. 39-40) ; le couple se retrouve ainsi dans la chambre des orchidées pour mener à bout ce projet chargé d'un sentiment de désenchantement. Le recours à ces fleurs ravive le souvenir du père du personnage féminin, un tailleur florentin qui lui avait transmis la passion pour les orchidées à tel point que Paul, son mari, avait annexé l'*orchidarium* à la véranda de leur maison.

- 15 De nombreux jardins sont déployés au fil du récit en tant qu'expression de l'art de vivre, du bien-être que l'air insuffle et qui permet de prendre les distances des tourments intérieurs explorés par l'art. Le bonheur que les arbres transmettent autour d'eux concerne tant les personnages que les objets. L'écrivain laisse deviner les silhouettes des premiers qui apparaissent et disparaissent à l'ombre des branches ou des fenêtres prenant la couleur des végétaux dans une sorte d'osmose entre le dedans et le dehors ; quant aux seconds, ils s'emparent des sentiments appartenant à l'humain



pour établir un décor animé. C'est dans ce contexte que la chambre s'impose comme un élément capable de configurer une histoire faite de correspondances entre les personnages et d'échos entre le passé et le présent, de manière à mettre en mouvement ce qui est apparemment immobile. Les fleurs accompagnent les tentatives d'échapper à l'oubli pour mettre au jour un viol dénié jusqu'au moment où un aveu devient possible par les moyens de l'art. Des roses aux orchidées, ce passage illustre alors des options narratives qui révèlent le pouvoir métaphorique que recèlent ces végétaux.

Parce que tout était écrit dès cet instant, me dirait-elle bien des années plus tard dans son jardin d'Annonay, heureuse après tout ce temps de redessiner la ligne de notre histoire en faisant mine d'éclaircir un bouquet de roses, d'en couper au sécateur les tiges d'un geste précis, sûr [...]. Parce qu'il devait y avoir une chambre, me dirait-elle alors, parce que depuis le commencement elle avait eu l'image prémonitoire d'une chambre, une autre chambre que celle de l'hôtel Neukirchen, une chambre vaste et tamisée de lourdes tentures qu'elle avait d'abord imaginée donnant sur un fleuve dans un pays lointain et torride, l'Inde ou le Mexique, elle ne savait pas pourquoi. Et c'est ainsi que vint la chambre aux orchidées. (*E*, p. 28-29)

- 16 Par extension, le corps aussi est soumis à la tension provoquée par l'interdiction et l'envie de dévoiler les effets de l'agression sexuelle subie. Il réagit en mettant en place la condition d'extranéité à partir du toucher, le sens qui sollicite le contact immédiat et qui, dans ce cas, véhicule la prise de distance d'une approche sensuelle désormais flétrie, sapée de l'intérieur et enfin vide. Le corps devient ainsi un écran à traverser comme le texte, puisque tous les deux s'inscrivent au niveau des surfaces – la peau et la page – pour installer « un autre temps du réel » (*E*, p. 40) en mesure de saisir les distances avec le désir.

[...] son destin d'étrangère au monde, ce sentiment absolu, inéluctable, de n'être pas dans son corps, de ne jamais l'habiter vraiment, de n'éprouver le toucher et le sensible qu'en surface d'elle-même [...] comme si elle était détachée de ses sens, sensible au monde mais interdite au monde du sensible, intouchée par les mots du sensible, incapable d'éprouver pour un mot un frisson, pour une caresse un tressaillement, étrangère à la capacité si naturelle qu'avaient les humains de mourir à la peau de l'autre. (*E*, p. 78)

- 17 Ainsi le narrateur aime-t-il essaimer des références littéraires afin de rendre explicites les raisons de la mise en scène décalée du viol et de poser un regard défiant envers le crime. « La lente et implacable dislocation de l'image » (*E*, p. 49) entraîne l'écriture à la découverte de la face cachée des personnages, faisant émerger les faiblesses des points forts. Par exemple, l'auteur du viol n'est indiqué que comme l'homme noir de l'enfance, celui qui dépose le corps de la jeune fille « sur un tapis de fleurs » (*E*, p. 84).

- 18 Les orchidées participent d'une poétique du détail, poétique qui vise à masquer le désenchantement. La description de « leur » chambre – celle où l'on trouve une copie du tableau de Monet, *Dame dans le jardin, Sainte-Adresse* – le laisse entendre explicitement : « Les détails sont redoutables parce qu'ils prolifèrent quand nous ne saisissons pas le cœur des choses, ils font écran à ce que nous ne voulons pas voir. » (*E*, p. 30)

- 19 De plus, ces fleurs expriment l'ambivalence et le caractère capricieux de toute la situation narrative, puisque leur évocation se déplace du jardin à la chambre, du dehors vers le dedans pour nuancer la « douceur sanglante » (*E*, p. 51) que le narrateur leur attribue afin de mettre en scène les dérives du sentiment amoureux. Quant au choix d'utiliser leur nom pour identifier un espace particulier, le narrateur insiste sur l'attrait qu'elles exercent également à cause de leur forme. Loin de constituer seulement un



motif d'ameublement, ces fleurs sont également au cœur d'un bio-réseau qui, par analogie au monde animal, en fait des « papillons végétaux » (*E*, p. 30-31) et qui, par le biais des sentiments humains, déploie une sensibilité végétale.

Et dans le silence qui suit elle reconnaît qu'en effet elle aime les orchidées depuis que son père l'a initiée toute petite à cette passion étrange, elle a ce geste du bout des doigts qui semblent mimer le toucher d'un pétale et c'est comme une manière de remerciement pour le texte, manière aussi de le laisser, l'effacer, l'oublier. (*E*, p. 52)

- 20 Le personnage féminin finit ainsi par s'habiller en fleur avec une robe--redingote (*E*, p. 50) qui expose les végétaux pour les garder tout de même à distance.
- 21 Les références végétales parsèment donc l'écriture de François Emmanuel bien avant les *33 chambres d'amour* mais ces évocations signent déjà la permanence d'une réflexion intense sur la précarité de l'existence.

« Une » botaniste

- 22 L'épigraphe de « La botaniste » que François Emmanuel emprunte à René Char évoque le sommeil des femmes dans le pollen des fleurs. Annoncé dès l'orée de cette nouvelle, le lien entre femme et fleur se fonde sur un entrelacs de métaphores et d'incursions du discours scientifique.
- 23 La parade amoureuse du couple je-narrateur/botaniste s'appuie sur des images animalières, impliquant les abeilles, les bourdons, les papillons et les oiseaux, c'est-à-dire des espèces vectrices de pollinisation. C'est pourquoi la relation entre cette faune et les fleurs tisse la grande chaîne du vivant. L'impact écologique vise à rendre l'harmonie entre l'humain et la nature à l'intérieur d'un écosystème dont tous les êtres vivants bénéficient. En effet, le pollen garantit le transport et le processus de reproduction mais, à la base de cette démarche, restent les fleurs dont le couple reconnaît le rôle essentiel : « Car au cœur de cette débauche à ciel ouvert il y a les fleurs, ce sont elles les grandes instigatrices du débridement général, sans elles nous n'aurions ni noces ni festin. » (*33*, p. 123)
- 24 Or les entrées scientifiques – de la *campanula* à la *Mahonia japonica* – qui, d'habitude, servent à classer les espèces végétales, contribuent ici à alimenter un jeu de séduction. François Emmanuel les évoque de manière rigoureuse, mais procède par exclusion en vue d'opérer distinction et sélection. De plus, dès le début, la finesse d'emploi du langage des fleurs est soulignée par le « je » qui se saisit des effets sensoriels liés, en particulier, aux sonorités : « Pistils donc, étamines et gynécées, j'écoutais fasciné ces mots fluets, sortis de flores poussiéreuses mais qui dans sa bouche sentaient délicieusement le frais. » (*33*, p. 124)
- 25 La présence florale se déploie alors selon une double direction, non seulement à cause des transformations que la lecture sensorielle impose à la lecture scientifique mais aussi à cause de la mise en perspective de la qualité décorative des fleurs sur les vêtements féminins. Ceci implique un glissement rhétorique vers une lecture intégralement florale du corps de la botaniste. Le vent gonfle ses cheveux, sa jupe « à larges fleurs imprimées » (*33*, p. 124) et son chemisier qui cache « une taille de guêpe et un anneau d'argent crocheté à l'ombilic » (*33*, p. 124). L'effet parasite du vent fait écho à l'attitude impassible de la botaniste qui poursuit « son cours d'anatomie florale » (*33*, p. 124) « où d'ombelle en pédoncule, de rosette en réceptacle, de labelle en lobule, loge, lyre, ligule, elle me faisait dévaler tout le saint dictionnaire » (*33*, p. 124). Le « je » s'approprie ces notions en s'amusant avec elles. La suite allitérative de la consonne



liquide « l » égraine des détails botaniques que le « je » détourne comme s'il s'agissait d'une litanie. D'où le détour ironique que prend la situation. Le déploiement de la « lexicologie descriptive » (33, p.124) continue avec des adjectifs juxtaposés pour accentuer l'aspect scientifique – « échanuré, déhiscent, drageonnant, émarginé, denticulé, glabre » (33, p.124). À cette perspective cadrée correspond celle du « je » qui est toujours distrait par la nature en mouvement, comme dans le cas des couples d'animaux – à savoir les libellules et les tourterelles – qui attirent son attention par la comparaison avec un couple d'humains aux prises avec une danse et une dispute amoureuses. La robe de la botaniste s'avère séduire jusqu'à un pic-vert et des papillons, en renforçant le rôle des fleurs dans l'écosystème qu'est l'amour.

26 Comme la *campanula* dont le « je » distingue les identités (*persicifolia* et *cervicaria*) introduit le cours de botanique amoureuse, les orchidées constituent (là aussi avec des distinctions) des plantes amoureuses que la botaniste invite à découvrir. Dans les deux cas, le narrateur insiste sur le fait qu'il ne faut pas mélanger les typologies, comme pour souligner la compétence scientifique acquise malgré les distractions. Leur promenade en plein air se poursuit dans un contexte naturaliste enclin à susciter une double analyse, un regard duplice. D'une part, la botaniste met à l'épreuve les connaissances du « je » et, de l'autre, le « je » s'applique à dévier le sens de son savoir pour en faire plutôt un savoir-faire. Comme l'action en soi est laissée à l'imagination, l'effet l'emporte ainsi sur la cause. Ce qui compte c'est que tout est accompli et que le sous-entendu puisse se maintenir pour lancer des clins d'œil complices au lecteur.

27 La question sur deux mots au pouvoir allusif – *pubescente* et *pubérulente* – est accompagnée de sensations tactiles et constitue le point de départ de l'enlacement du « je » avec la botaniste, ainsi que le point d'arrêt de ce texte qui, comme toutes les autres nouvelles, mène jusqu'au bout le récit du contact physique du couple avant de clore le portrait. C'est là que la connaissance scientifique du « je » avec le *Mahonia japonica* (traduction peut-être de la violette) se mélange alors avec la perception artistique de la botanique – portée paradoxalement, enfin, par la botaniste après un renversement de rôles surprenant. Lorsqu'elle affirme que les fleurs de sa robe renvoient « plutôt » à Manet qu'à Redouté (33, p.126), c'est le langage végétal qui, avec la finesse de l'approximation se référant à un cadre artistique, assure à la science le pouvoir de l'évocation – ce qui est inhabituel pour elle – et la capacité de franchir d'autres dimensions. Loin de s'enfermer dans une perspective étroitement liée à son domaine, la perception de la botaniste entre en résonance avec d'autres dimensions, d'apparence plus fragiles, mais qui finissent par se révéler plus audacieuses qu'elles ne devraient pas l'être. D'ailleurs, le fait même que la fin de cette chambre en plein air use de la technique filmique du défilement des images (« séquence », « grand film », « Plan d'ensemble », « coupé » [33, p.126]) rend hommage au besoin d'osmose scripturale entre les règnes naturels (des animaux aux fleurs en passant par les nuages).

28 Parmi les professions traversées dans *33 chambres d'amour*, celle de la botaniste constitue alors une sorte d'agente double (cf. « L'agente double » [33, p.161-165]) de l'écriture puisqu'elle savoure le croisement entre réel et rêve de manière que les instants de bonheur recherchés produisent un effet de surprise. Certes, l'humour, la cocasserie, l'incongruité, la curiosité, comme le souligne Jean Claude Bologne¹¹, forment des soutiens incontournables pour attester les variations du langage des conquêtes mis en place par François Emmanuel. Si, par exemple, les figures acrobatiques de la gymnaste (33, p.119-122) se réfléchissent dans l'enchaînement tourbillonnant des mots, ou si une seule phrase permet de suivre le long phrasé de la violoncelliste (33, p.47-49), la disposition des mots sur la page se prête à dire pour ne pas dire. De même, à la botaniste, l'écrivain réserve une chambre spéciale pour déjouer les pièges du réel, sauf



que les plantes s'arrogent le rôle du personnage principal, puisqu'à travers leurs dénominations et leur manière d'habiter les pages, elles finissent par transformer les postures à l'intérieur de la relation amoureuse. Dans un parcours rhizomatique qui permet de restituer le croisement des projets de François Emmanuel et de Corinne Hoex, le végétal constitue l'élément incontournable pour questionner les passions. En jouant avec son alter ego, d'une œuvre à l'autre, le « je » devient un botaniste plus authentique que la femme elle-même. À son tour, celle-ci est dépassée par le pouvoir des végétaux qui rayonne au-delà des limites que leur a définies la science. C'est ainsi que les femmes disent leur amour pour les plantes et que les plantes reflètent et activent leur sensibilité jusqu'à faire retentir le caractère changeant et insaisissable de leurs sentiments.

Notes

1 Emmanuel (François), *33 chambres d'amour*, Paris, Seuil, 2016. Dorénavant, la page de référence sera insérée directement dans le texte, entre parenthèses, après 33.

2 Le Clézio (Jean-Marie Gustave), *La Quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995.

3 Jeanson (Marc) et Fauve (Charlotte), *Botaniste*, Paris, Grasset, 2019. Dorénavant, la page de référence sera insérée directement dans le texte, entre parenthèses, après B.

4 À ce propos, voir Jacquet (Marie Thérèse), « Entre les feuilles », dans Termite (Marinella), *Le Sentiment végétal. Feuilles d'extrême contemporain*, Macerata, Quodlibet, coll. Ultracontemporanea, 2014, p. 7-12.

5 Mancuso (Stefano) et Viola (Alessandra), *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale*, Firenze, Giunti, 2015.

6 Capra (Fritjof) et Mancuso (Stefano), *Discorso sulle erbe. Dalla botanica di Leonardo alle reti vegetali*, Sansepolcro, Aboca, 2019.

7 Didi-Huberman (Georges), *La Demeure, la souche. L'appartement de l'artiste*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 87.

8 Emmanuel (François), *La Chambre voisine*, Paris, Stock, 2001.

9 Hoex (Corinne), *Valets de nuit*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015. Dorénavant, la page de référence sera insérée directement dans le texte, entre parenthèses, après VN.

10 Emmanuel (François), *L'Enlacement*, Paris, Seuil, 2008. Dorénavant, la page de référence sera insérée directement dans le texte, entre parenthèses, après E.

11 Bologne (Jean Claude), « Chambres d'amour », disponible sur le site de François Emmanuel : www.francoisemmanuel.be, 2016.

Pour citer cet article

Référence papier

Marinella Termite, « Ce que les plantes disent des femmes : une *chambre d'amour* chez François Emmanuel ? », *Textyles*, 62 | 2022, 97-108.

Référence électronique

Marinella Termite, « Ce que les plantes disent des femmes : une *chambre d'amour* chez François Emmanuel ? », *Textyles* [En ligne], 62 | 2022, mis en ligne le 10 mai 2022, consulté le 27 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/5943> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.5943>

Auteur



Marinella Termite

GREC – Università degli studi di Bari Aldo Moro (Italie)

Droits d'auteur



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0
International - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

