



ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

Synergies Pologne n° 16 - 2019 p. 135-144

Histoire de l'homme (tomes 1 et 2) de Paul Emond : « espace de toutes les libertés¹ »

Judyta Niedokos

Université Catholique de Lublin, Pologne

jniedokos@kul.pl

ORCID ID: 0000-0002-0950-9677

Reçu le 09-07-2019 / Évalué le 26-11-2019 / Accepté le 10-12-2019

Résumé

Le présent article prend pour objet deux tomes d'*Histoire de l'homme* de Paul Emond (tome 1 : 2007 et tome 2 : 2018) pour y repérer et examiner différents types de dépassement/ transgression que propose l'auteur. L'analyse se fait en 5 temps : le dépassement des frontières génériques et le va-et-vient constant entre le récit et la reconstruction, la structure de l'action et la reprise comme outil de démonstration, le bouffon en tant que personnage transgresseur, la mise en doute de la réalité présentée, le dépassement de l'ordre établi.

Mots-clés : transgression, dépassement, subversion, provocation, Paul Emond

Histoire de l'homme (tomy 1 i 2) Paula Edmonda : « przestrzeń wszelkich wolności »

Streszczenie

Niniejszy artykuł obiera za przedmiot badań dwa tomy *Histoire de l'homme* belgijskiego pisarza Paula Emonda (tom 1: 2007, tom 2: 2018) i analizuje różne formy przekraczania granic w tekście. Zaproponowana przez autora transgresja ukazana jest w pięciu punktach odpowiadających różnym jej typom: przekraczanie granic gatunkowych i nieustanne przechodzenie od opowiadania/ narracji do rekonstrukcji, struktura wydarzeń i powtórzenie jako sposób argumentacji i udowadniania, błążen jako uosobienie transgresji, kwestionowanie rzeczywistości przedstawionej, przekraczanie ustalonego porządku.

Słowa kluczowe: transgresja, przekraczanie granic, odwrócenie porządku, prowokacja, Paul Emond

Histoire de l'homme (volumes 1 and 2) by Paul Emond: "space of all freedoms"

Abstract

The article deals with two volumes of *Histoire de l'homme* by a Belgian writer Paul Emond (vol. 1: 2007, vol. 2: 2018) and analyses various forms of transgressions

in the text. The transgressions proposed by the author is demonstrated in five points relating to its manifold types: transgression of the borders of the genre and constant transition from short story/narrative to reconstruction, the structure of events and repetition as a line of reasoning and proof, the figure of the jester as an embodiment of transgression, questioning of the reality presented, transgression of the established order.

Keywords : transgression, overtaking, subversion, provocation, Paul Emond

Romancier, critique littéraire, essayiste ou adaptateur théâtral, Paul Emond (né en 1944) est également auteur de nombreuses pièces de théâtre, l'un des dramaturges belges contemporains les plus joués en France et dans plusieurs pays européens. La diversité de sa production d'écrivain se reflète dans les inspirations littéraires qu'il avoua dans un essai intitulé *Une forme du bonheur* où il se réclame de Miguel de Cervantes, Franz Kafka, Milan Kundera, Paul Willems, Jorge Luis Borges. Toutefois, c'est surtout le romancier Jules Verne et le dramaturge Luigi Pirandello qu'il reconnaît comme ses modèles littéraires et spirituels pour l'expérience esthétique *fascinante* qu'ils lui procurent. La lecture de leurs œuvres permet, selon lui, de *toujours faire et refaire la formidable expérience de la liberté*, dans la mesure où les frontières reconnues deviennent chez eux *problématiques* (Pirret, 1999 : 37). Cette prédilection a donc pour point de repère les notions de liberté et de frontière, idées qui côtoient de près celles du dépassement et de la transgression. Cet aveu vaut-il également pour la production littéraire de Paul Edmont, en l'occurrence pour son œuvre dramatique ? Pour l'examiner, nous nous sommes laissée tenter par les deux tomes d'*Histoire de l'homme*, parus respectivement en 2007 et 2018 ; ceci pour deux raisons : tout d'abord, parce qu'ils ont été relativement peu étudiés par les critiques (surtout que le 2^e tome est tout récent), deuxièmement à cause de leur sous-titre déroutant et provocant : *pièce fleuve, mobile, chaotique et à suivre*. En effet, *Histoire de l'homme* est un recueil de plusieurs *séquences* (dialogues, monologues, saynètes, sketches) publiées par ordre alphabétique et précédées du renseignement suivant de l'auteur : *Toute liberté est laissée aux metteurs en scène et aux acteurs de choisir celles qu'ils préfèrent, d'en établir la succession selon leur bon plaisir et aussi, s'ils le désirent, de les mêler à des séquences [de l'autre] tome* (Emond, 2018 : 4). À analyser de plus près les deux volumes, soit plus d'une cinquantaine de textes, on peut effectivement y repérer quelques niveaux de transgression entendue dans son sens le plus large d'infraction volontaire à la règle, de non-respect délibéré d'un accord ou d'une frontière (Sirinelli, 2007 : 7). Les ayant une fois repérés et mis en évidence, il faudrait bien cerner leur nature : s'agit-il d'une subversion ou d'une provocation ? Définie comme *le renversement de l'ordre établi* (Spettel, 2013a : 179), celle-là porte avant tout sur l'objet, tandis

que celle-ci, entendue comme incitation à agir, cible avant tout une personne et son comportement (2013a : 178-179). Il conviendrait également de s'interroger sur la finalité de la transgression opérée par le dramaturge belge ainsi que sur sa réception par le lecteur/spectateur.

1. Dépassement des frontières génériques

Tenant compte, d'une part, de la diversité d'approches balisant la réflexion générique¹ et, d'autre part, de la tendance à l'effacement, l'éclatement des genres (Ablamowicz, 1992 ; Dambre, Gosselin-Noat, 2011) ou à l'hybridation², nous acceptons, pour le besoin de cette étude, la distinction aristotélicienne entre *diégésis* et *mimésis* (Pavis, 1996 : 92-93 et 206-207), ce qui permet de constater d'après André Gaudreault que *Le théâtre ne raconte pas, il "reconstitue" une histoire* (Gaudreault, 1999 : 37). Défini comme produit d'un acte de narrer, le récit sillonne les deux tomes sans que sa présence soit motivée par les grandes articulations de l'action. En effet, excédant rarement l'espace de deux pages, les récits ne sont pas intégrés à l'action ni racontés par le narrateur *chargé d'informer les autres caractères ou le public en racontant et en commentant directement les événements* (Pavis, 1996 : 227). Bien au contraire, ils constituent des séquences autonomes confiées à un conteur ou une conteuse évoquée directement ou bien à un personnage tenant ce rôle qui, seul en scène, raconte son ou une histoire s'adressant directement au public (1996 : 67). Puisant dans l'oralité et les traditions de la littérature populaire, l'instance parlante délivre, à travers un souvenir prenant des allures d'histoire allégorique, un message, une vérité générale sur l'Homme, son sort et les recoins de son âme. Tel est le cas du monologue intitulé *La transmission* où une femme narre le moment d'entrer en possession d'une pierre, de *sa beauté intérieure* - une belle métaphore de la force et du soutien féminins, de même que celui du texte *Huitième* qui, sous un récit parabolique, cache l'image de la perversité de la nature humaine. Ces monologues s'inscrivent dans le courant du théâtre-récit (1996 : 379) et en accompagnent d'autres qui présentent leur forme *pure* tels que *Petite histoire de la locomotion* mettant en scène de courtes narrations amusantes sur les failles et échecs de l'homme féru de l'idée de se déplacer ou bien *La Fille à Guillotin* qui est une histoire rimée et bouffonne de *la belle trouvaille pour couper la tête/ des hommes* (Emond, 2018 : 13). Cependant, le dépassement générique dans *Histoire de l'homme* ne consiste pas seulement, à notre sens, à mettre en scène des matériaux narratifs, mais avant tout à les mettre côte à côte avec des séquences bel et bien dramatiques et à les donner toutes comme une seule pièce dont les parties peuvent être choisies et assorties librement. Il en résulte un va-et-vient constant entre la narration et la reconstruction, toutes les deux unies

par la voix d'un personnage. L'auteur lui-même avoua dans un entretien : *J'aime travailler à la lisière des deux genres, garder dans mes pièces une place importante pour le récit* (Emond, 1999 : 46). Tout présente que soit la narration dans *Histoire de l'homme*, son statut y est double, car elle se trouve à la fois à dedans et dehors, elle entrelace le dramatique, étant placée à la fois ensemble et à part.

2. Dépassement structural

Tout comme dans les autres pièces, dans les deux tomes examinés il est facile de trouver des textes régis par ce que les critiques littéraires appellent *la structure binaire de l'attente et de la désillusion* (Pirret, 1999 : 39). Le désir d'un dénouement est produit à l'aide de répétitions : les personnages répètent sans cesse les mêmes phrases, multiplient jusqu'au rassasiement les mêmes schémas de comportement ou encore reviennent inlassablement aux mêmes répliques ou gestes en augmentant à chaque fois leur intensité d'un cran. La tension s'accroît tout comme l'espoir du lecteur/spectateur de savoir si les aspirations des personnages vont s'accomplir, jusqu'où vont mener leurs démarches. Désir attisé, espoir tantôt déçu et le lecteur/spectateur se voit dupé, trop crédule au texte, trop habitué peut-être à la nécessité d'une finalité. Il en est ainsi de la saynète *L'exécution* où le condamné s'empresse auprès du bourreau déconcerté par son nouvel outil de travail et l'assaille de politesses et de conseils bienveillants pour que l'exécuteur puisse mener son œuvre à terme. Un coup de fil - un coup de théâtre - interrompt l'exécution et les personnages se séparent : le bourreau *désolé pour [le] travail inopinément interrompu* et le condamné espérant que *l'amnistie ne sera que provisoire* (Emond, 2007 : 37). Et pourtant, à lire et à relire ces textes basés sur la structure binaire, on découvre que la répétition engendrant la déception devient un outil pour démontrer l'évidence : il faut dépasser le *même* pour que le *nouveau*, l'autre puisse se manifester. Chez Paul Emond *l'opération de la reprise, de la réduplication, de la répétition voire du ressassement [est] la condition de l'innovation et de la révélation* (Pirret, 1999 : 40). En effet, c'est en multipliant des réductions impossibles que les Normalisateurs font de Monsieur Tout-le-monde un beau citoyen standard, tout en mettant à nu l'absurdité de l'uniformisation. De même, c'est à travers la cruauté à la fois intensifiée et aveugle de la mère dans *Problème génétique* que le lecteur/spectateur peut prendre conscience de l'inclination de l'homme à se tromper et à se déculpabiliser. Dans *Histoire de l'homme* les situations se répètent, s'intensifient, leur dénouement déçoit, déroute ou fait dévier du chemin attendu pour révéler avec d'autant plus de force l'évidence, une vérité sur la nature humaine.

3. Personnage transgresseur

Les textes répartis en deux volumes mettent en scène une galerie infinie de quidams sans patronyme (Mancel, 1999 : 24) qui tiennent compagnie à des personnages historiques ou littéraires. L'écrivain introduit dans cette panoplie un couple que l'on peut situer à mi-chemin entre anonymat et typisation (Pavis, 1996 : 394). C'est que leurs noms, Bouchet et Pécuvard, font allusion aux protagonistes de Flaubert, Bouvard et Pécuchet, deux copistes de profession qui s'essayaient sans succès aux sciences, à la littérature, à la religion, à l'éducation et dans bien d'autres domaines. À l'instar de leurs modèles, les personnages emondiens sont des *loosers* qui observent le monde, incapables ou refusant (le lecteur/spectateur n'en est pas certain) de le comprendre. Les situations auxquelles ils sont confrontés les dépassent de même qu'ils dépassent ces situations par l'étroitesse de leur esprit ou l'ingénuité de leurs réflexions. Tels qu'ils sont donnés, Bouchet et Pécuvard se présentent comme deux clowns sur l'éternelle scène du monde, deux avatars du bouffon, lui-même considéré comme transgresseur rituel *qui évoque tout haut les pensées prohibées et les pulsions refoulées* (Enriquez, 2008 : 284). C'est à eux que l'écrivain fait donc interroger l'Histoire avec un grand H, *espèce de pisseuse, une faiseuse d'embarras* (Emond, 2007 : 41) qui *colle aux fesses* du Passé de l'humanité et qui raffole de l'Avenir, lui-même *fai[sant] partie de l'autre corporation, pas hétéro pour un sou* (*ibid.* : 42). Ce sont eux également qui jouent au jeu innocent de la barbichette et qui, à la suite d'un litige (pour savoir lequel des deux a ri et devra recevoir une petite tape sur la joue), en viennent à régler cette affaire par un duel. Ils continueront pourtant ce jeu, accélérant le rythme de la comptine, et régleront cette même situation litigieuse - qui se répètera encore et encore - par un duel, avec des armes de plus en plus meurtrières (bâton, couteau, épée, hallebarde, revolver, kalachnikov), en les utilisant pour s'assommer, avant de finir par tomber morts en se précipitant l'un contre l'autre enroulés de dynamite nucléaire autour du corps (*ibid.* : 7). Finalement, c'est à ce couple clownesque qu'incombe de démontrer le scepticisme de l'homme contemporain lorsqu'ils regardent le Christ marcher sur l'eau et qu'ils essayent de se retrouver dans la phrase *Heureux les simples d'esprit* (*ibid.* : 8).

Pendant, à observer la façon dont le dramaturge belge traite le monde contemporain et ses problèmes, à suivre les manières dont il remet en cause les schémas de pensée habituels, les codes et les conventions, on peut se demander dans quelle mesure l'auteur lui-même prend en charge le rôle de bouffon auprès des lecteurs/spectateurs. Derrière les personnages mis en scène, derrière les situations que ceux-ci affrontent ou subissent, percent les capacités à la provocation, à la dérision et à l'exotisme, moyens de la mise en cause qu'Eugène Enriquez

considère comme nécessaires à la transgression (Enriquez, 2008). En effet, si les histoires mises en scène contiennent une dimension provocante, celle-ci consiste à faire un défi au lecteur/spectateur devinant que, sous une fable anodine, se cache un message à déchiffrer. Outre le défi, la provocation emondienne nous invite également à rompre nos habitudes de penser, à aller à l'encontre des clichés. Or, c'est la dérision qui favorise le défi et l'incitation, la raillerie qui se révèle lors d'un renversement (*Une histoire d'amour*) ou d'un changement de rôles (*Chante, petite homme*), dans une situation déroutante (*Mâle à vendre*) ou bien lorsque les convenances sont appliquées dans un contexte surprenant (*L'exécution*). Ainsi, par derrière les textes rassemblés dans *Histoire de l'homme* se laisse voir un écrivain étonné par le monde observé, un exote³ qui, grâce à sa capacité à se distancier de ce qu'il considère attentivement, *est capable de percevoir (...) la diversité du réel et tout ce qui est opaque aux autres* (Enriquez, 2008 : 284).

4. Brouillage paradigmatique

Les textes de Paul Emond s'inscrivent dans la conception d'une littérature *libre, ouverte sur tous les possibles, une littérature de l'imagination* (Emond, 1998 : 23) et sa réalisation se traduit également dans *la transgression des niveaux de réalité (ibid.)*. L'écrivain questionne et met en doute *tous les aspects que peut prendre le paradigme fondamental sur lequel repose le réalisme*, il estompe la séparation entre le réel et le rêve, *qu'il s'agisse de rêve endormi ou de rêve éveillé, de cauchemar ou de fantasme ; ou encore, séparation entre l'actuel et le virtuel [...] ; séparation aussi entre le monde qui nous entoure, le monde des vivants, et un hypothétique monde de l'au-delà*, bref entre l'ordre du vrai et l'ordre du faux (*ibid.*). Par conséquent, une fois convaincu d'avoir découvert les règles qui organisent le monde emondien, le lecteur/spectateur est tantôt pris d'un vertige, se voit décontenancé ou désorienté, car la règle qui semblait s'appliquer à l'univers regardé n'est plus valable mais mise en doute ou contestée. Ainsi, on dépasse le réel, y compris inventé, mais on dépasse aussi le rêve et, souvent, les personnages se voient enfermés dans l'entre-deux. Si l'on prend le cas du texte *Le Veau d'or* ou celui de *L'Art de l'illusion* on découvre que la frontière entre le réel et le rêve est brouillée. Dans le premier cas, ce qui paraît impossible et merveilleux (au sens de surnaturel et fantastique) devient tout d'un coup normal et ne constitue pas, contrairement aux attentes du lecteur/spectateur, l'objectif de l'histoire. De même, le second texte évoqué peut tromper non seulement le lecteur/spectateur trop crédule, mais également celui qui est méfiant et, en pleine connaissance des choses, traite les textes du dramaturge avec précaution. C'est que le passage entre la réalité et les fantasmes, entre la vie et sa représentation, n'est constituée que

par l'entrée d'une servante et la mise au four d'un gratin d'écrevisses, situation banale ayant le pouvoir de déclencher le passage entre les mondes. La même règle de brouiller les frontières est appliquée dans *Mâle à vendre* où, face à la situation absurde qui lui arrive, Oscar se croit piégé dans un cauchemar dont il veut sortir ou bien faire sortir les singes qui souhaiteraient faire de lui leur domestique. Le dénouement de cette histoire, comme de toutes les autres évoquées, reste proche de l'esthétique surréaliste par sa poétique du rêve et l'étrangeté de la situation mise en scène, car si Oscar se libère de son cauchemar, c'est pour s'avérer *l'empereur des singes* qui vient de *promulguer une loi qui interdit formellement usage des hommes domestiques* (Emond, 2007 : 13).

5. Subversion de l'établi

Histoire de l'homme constitue une œuvre un peu à part dans la production dramatique de l'écrivain dans la mesure où ses autres pièces de théâtre se concentrent avant tout sur des scènes de ménage, des tensions au sein du couple. Les critiques littéraires reconnaissent que chez Paul Emond *la cellule familiale et le couple occupent sans aucun doute le cœur de sa mythologie intime* (Mancel, 1999 : 24). Or, même si les disputes conjugales se laissent voir et entendre dans les deux tomes analysés, ceux-ci constituent le terrain où le dramaturge étudie avant tout, d'ailleurs tout comme Roger Caillois, *des instincts et des pulsions, depuis les délires jusqu'aux hallucinations, en passant par toutes les œuvres de l'imagination humaine* (Gryspeerd, 2013 : 35). Tout comme le sociologue français, l'écrivain belge se montre ici en tant que passionné de fables, de mythes, d'affabulations. Par conséquent, à côté des petites histoires qui mettent en scène un A ou un B, une Pleureuse et le chœur, un conteur ou une conteuse, une secrétaire, un pickpocket, un camelot, un guide, une mère, un père ou un adolescent, nous y trouvons, mis au même rang, des personnages mythiques et littéraires. Tous servent à l'auteur à montrer les délires, pulsions et instincts humains. Cette œuvre tend donc vers le mythe, vers le rituel, vers ce qui, comme le dit Caillois, *appartient par définition au collectif, justifie, soutient, inspire l'existence et l'action d'une communauté* (Caillois, 1998 : 154). Or, une fois les noms familiers évoqués et l'histoire reconstituée dans l'esprit, le lecteur/spectateur découvre des histoires bien connues présentées sous un jour inattendu, car le dramaturge s'applique à effectuer un changement de rôles, une inversion qui vise souvent l'actualisation du texte dans le monde contemporain. Démarche paradoxale, car si l'écrivain puise dans la mémoire collective, ce n'est que pour s'amuser à rompre les schémas, à bouleverser l'ordre établi. Ainsi, les géants sont bien des géants qui parviennent à tromper Don Quichotte en se faisant passer pour des moulins à vent, tandis qu'Ulysse

s'avère être un simple gars tarabusté par *deux folles de l'étage en-dessous* (Emond, 2018 : 83) qui se mettent à chanter affreusement faux lorsque leur voisin prend son bain. Cette *destruction* des mythes ou inversion des rôles est donnée dans bien des cas à travers une ironie dramatique : contrairement au lecteur/spectateur, les personnages ignorent certains éléments de l'intrigue, ce qui les empêche d'agir en connaissance de cause (Pavis, 1996 : 180). L'exemple le plus significatif nous est donné par la *véritable histoire* d'Œdipe et du Sphinx : le futur époux de sa propre mère ignore qu'il fait partie d'une histoire bien figée, il croit être le héros antique alors que c'est le Sphinx qui tire les ficelles, retardant charitablement le déclenchement du ressort tragique pour finalement se laisser tuer et se transformer en princesse, car *le malheur des uns fait le bonheur des autres* (Emond, 2007 : 48). La distance critique qui est le fruit de cette inversion apparaît également lorsque le dramaturge procède à l'abolition des distances, à une sorte d'abaissement carnavalesque tel que l'a défini Bakhtine⁴. Dans *Le mythe d'Orphée* la jeune femme est fascinée par de gros points noirs qui brillent sur le nez de son interlocuteur ; dans *Marthe et Marie* les deux femmes se racontent leurs échecs conjugaux, dans *Premier et second débats du diable et du bon Dieu* l'auteur fait bavarder tout bonnement le diable et Dieu qui se font des paris surréalistes, communiquent par textos, réfléchissent sur le sort à réserver à l'humanité. Le bouleversement de la mémoire collective passe également par la destruction de l'illusion théâtrale lorsque les conventions sont mises en relief et en distance. Ainsi, la théâtralité est mise à nu dans *Isaac et la pomme* par l'autoprésentation des personnages éponymes. Et pourtant, contrairement à ce qu'annonce le célèbre physicien en disant : *Dans un instant, je vais découvrir la loi de la gravitation* (Emond, 2007 : 22), on est témoin d'une leçon d'humilité appliquée au savant par le pommier.

Par conséquent, riant des symboles, des idoles et des icônes, se plaisant dans la destruction de l'ordre établi, le lecteur/spectateur a l'occasion de participer au sacré de la transgression tel que l'a conçu Roger Caillois. Il se laisse entraîner par l'ironie, l'absurde et l'excès qui détruisent, renversent et dépassent le normal, le bien-connu, le certain et le figé ; il assiste à la désacralisation de l'Histoire, des mythes et du tragique quotidien.

Vu les différentes strates mises en évidence ci-dessus, on est enclin à dire qu'*Histoire de l'homme* du dramaturge belge s'appuie sur la transgression, qu'elle soit générique, structurale, focalisée sur un personnage, paradigmatique ou mythique. Ces nombreuses couches permettent de satisfaire aux différentes acceptions du terme. Il y a donc *le passage de l'autre côté d'une frontière* (Spettel, 2013a : 178) avec, premièrement, le va-et-vient entre la narration et la reconstruction, la ligne de démarcation n'occupant que l'espace blanc typographique ou l'épaisseur d'une

page en papier ; deuxièmement, la structure de l'action est d'habitude construite entre deux pôles, l'attente et la désillusion, lorsque le lecteur/spectateur est conduit par le texte du désir d'un dénouement, animé par le procédé de répétition croissante, à la déception produite par le manque de finalité. Qui plus est, la transgression chez Emond se laisse lire également comme subversion, ce dont témoigne le renversement des stéréotypes sociaux, le bouleversement des habitudes littéraires, les clichés culturels présentés sous un jour opaque, mais également le dérèglement du fonctionnement du réel et du rêve qui, loin de constituer l'un pour l'autre une alternative, s'emboîtent, sont mis en abyme, se croisent ou se complètent. Finalement, il est possible d'envisager ici la transgression à travers le personnage du bouffon en tant que provocation, entendue, tout d'abord, comme défi lancé au lecteur/spectateur de chercher le dessous des histoires mises en scène, ensuite, comme invitation à rompre le figé des schémas de pensée, des conventions littéraires, des codes esthétiques.

Usant de la provocation, cette œuvre est pourtant loin de se situer « hors-limites » ou de s'inscrire dans la logique d'une surenchère (Spettel, 2013b : 2-4), selon laquelle il faut choquer et écœurer toujours plus. Il ne s'agit ici pas d'un jeu gratuit, d'un geste vide, demeurant un but en soi, qui attire l'attention sans interroger réellement le lecteur/spectateur (Spettel, 2013a : 182). La provocation et les différents niveaux de lecture sont un moyen à travers lequel Paul Emond veut réveiller notre conscience, bouleverser nos connaissances, faire réviser les idées reçues et fixes. Bien plus, les séquences textuelles d'*Histoire de l'homme*, subversives et provocantes à la fois, expriment d'un côté l'intériorité de l'artiste et sont, de l'autre, une source de plaisir esthétique pour le lecteur/spectateur, satisfaisant par là-même au paradigme de l'art moderne tel que le définit Nathalie Heinich (Heinich, 2014). En effet, c'est à nous de relever le défi et de déchiffrer les codes, de révéler ce qui reste caché, de découvrir le message, d'être plus rusé qu'un lecteur naïf, de ne pas nous laisser surprendre par le jeu de l'écrivain. Ou, bien au contraire, de poursuivre ce jeu une fois la pièce lue et le livre fermé, de continuer à regarder le monde et l'homme avec le regard d'un exote pour apprendre à garder nos distances et apercevoir l'envers des choses.

Dans un entretien, l'écrivain dit ne pas prétendre être un guide spirituel. Il avoue : *Ce que j'essaie de donner à travers des pièces, ce n'est certainement pas le fruit d'une réflexion. C'est quelque chose de plus large : c'est un état des choses*⁵. Or, les deux tomes d'*Histoire de l'homme* semblent être un bon outil pour apprendre à voir les relations entre l'homme et le monde sous un nouveau jour.

Bibliographie

- Ablamowicz, A. 1992. *Effacement des genres dans la littérature du XIXe et du XXe siècle*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Bakhtine, M. 1970. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Seuil.
- Caillois, R. 1998 [1938]. *Le Mythe et l'homme*. Paris : Gallimard.
- Dambre, M. Gosselin-Noat, M. (dir.). 2011. *L'Éclatement des genres au XXe siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Emond, P. 1998. *Une forme du bonheur*, Conférences données dans le cadre de « La chair de poétique » de l'Université catholique de Louvain. Carnières : Éditions Lansman.
- Emond, P. 1999. Des personnages coincés dans la banalité du quotidien. *Alternatives théâtrales*, n° 60, p. 46-50.
- Emond, P. 2007. *Histoire de l'homme*, tome 1. Carnières : Lansman.
- Emond, P. 2018. *Histoire de l'homme*, tome 2. Carnières : Lansman.
- Enriquez, E. 2008. Un monde sans transgression. *Nouvelle revue de psychosociologie*, n° 6, p. 277-289. [En ligne] : DOI : 10.3917/nrp.006.0277 [consulté le 7 juillet 2019].
- Gaudreault, A. 1999. *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris : Armand Colin & Nota Bene.
- Gryspeerd, A. 2013. *Roger Caillois. Des mythes aux collections*. Paris : Classiques Garnier.
- Heinich, N. 2014. *Le Paradigme de l'art contemporain*. Paris: Gallimard.
- Kociubińska, E. Niedokos, J. (dir.). 2016. *Quêtes littéraires n°6, Hybride(s)*. Lublin : Wydawnictwo Werset.
- Mancel, Y. 1999. Inventer l'imaginaire des petites gens. *Alternatives théâtrales*, n° 60, p. 24-26.
- Pavis, P. 1996. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Dunod.
- Piret, P. 1999. Vertus dramatiques du récit. Paul Emond sur les traces de Pirandello... et des Dupondt. *Alternatives théâtrales*, n° 60, p. 37-41.
- Sirinelli, J.-F. 2007. La norme et la transgression. Remarques sur la notion de provocation en histoire culturelle. *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 93, p. 7-14.
- Spettel, E. 2013a. Double jeu de la transgression : entre surréalisme et art contemporain. *Synergies Royaume-Uni et Irlande*, n° 6, p. 177-185. [En ligne] : https://gerflint.fr/Base/RU-Irlande6/Article13Elisabeth_Spettel.pdf [consulté le 7 juillet 2019].
- Spettel, E. 2013b. « Splendeurs et misères » de la provocation : une esthétique de la limite respectée ? *Les chantiers de la création*, n° 6, p. 1-9 ; [En ligne], URL : <http://journals.openedition.org/lcc/532> [consulté le 7 juillet 2019].
- Wotowski, W. 2007. *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XXe siècle*. Lublin : Wydawnictwo KUL.

Notes

1. Cf. chapitre intitulé « Les interférences génériques : préliminaire théorique », dans Wotowski, 2007 : 21-88.
2. Voir une vaste bibliographie dans Kociubińska, Niedokos, 2016.
3. Notion proposée par Victor Segalen dans *Essais sur l'exotisme* (1986).
4. « L'objet d'une représentation sérieuse est peint sans aucune distance épique ou tragique, est donné non pas dans le passé absolu d'un mythe ou d'une légende mais au niveau du présent, dans la zone d'un contact direct et familier avec des contemporains vivants » dans Bakhtine, 1970 : 152.
5. <http://comediens.brussels/Paul-Emond> [consulté le 7 juillet 2019].