

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]

Claudel et le Japon: une autre écriture

suivi de

Minuscules

par

Annie PRONOVOST

**Mémoire de maîtrise soumis à la
Faculté des études supérieures et de la recherche
en vue de l'obtention du diplôme de
Maîtrise ès Lettres**

**Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal, Québec**

Août 1998

© Annie Pronovost, 1998



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-50558-8

Canada

REMERCIEMENTS

Au seuil de ce mémoire, je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement mon directeur, M. Yvon Rivard, pour son support constant, sa disponibilité et son intérêt enthousiaste, de même que pour ses conseils utiles et fort appréciés. Je remercie également Philippe Beaudoin, ami et complice, pour son assistance dans les moments difficiles, et pour sa contribution à la mise en page du texte. Enfin, je voudrais remercier et féliciter ma sœur Marie-Eve pour sa révision de la première version du tapuscrit.

ABSTRACT (english)

Japan and oriental art were great influences on some of Claudel's texts. A brief review of the origins of the Japanese short story and of the first encounters between Claudel and Japanese art precedes, in this essay, an analysis of Claudel's writing in this regard. Then, based on the poet's texts about Japan and/or reflecting his experience of Japan, we attempt to isolate major features of oriental writing: attention paid to emptiness and silence, different view on *mimesis*, purity and simplicity of style, settling of the subject, and eternity given by the creative act to fleeting moments. In conclusion, it seems that Japanese literature presents an atmosphere of self-restraint that sometimes appears as insensibility.

The second part of this master's thesis is a collection of short stories which show, at various extents, the same characteristics of oriental writing as observed within Claudel's literary works.

RÉSUMÉ (français)

Une certaine portion de l'œuvre de Claudel a été écrite sous l'influence directe du Japon et de l'art oriental. Une brève revue de l'origine de la nouvelle japonaise ainsi que de la rencontre entre Claudel et l'art japonais précède ici l'analyse de l'écriture claudélienne. En se basant sur les textes du poète concernant et/ou reflétant son expérience au Japon, on a voulu isoler certaines caractéristiques de l'écriture orientale: importance accordée au vide et au silence, conception différente de la *mimesis*, pureté et dépouillement de l'écriture, décantation du sujet et éternité de l'instant intercepté par le travail créateur. En conclusion, on remarque que la littérature japonaise baigne dans une atmosphère de pudeur impassible et (en apparence seulement) insensible.

La seconde partie de ce mémoire en écriture littéraire est un recueil de nouvelles qui présentent, à divers degrés, les caractéristiques de l'écriture orientale observées dans l'œuvre de Claudel.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES ABRÉVIATIONS	1
INTRODUCTION	2
PREMIÈRE PARTIE : «CLAUDEL ET LE JAPON: UNE AUTRE ÉCRITURE» 5	
1. De l'art d'être Japonaise quand on ne l'est pas...	5
2. Où l'on découvre que la nouvelle n'est pas un art japonais. (Petit historique à l'usage de ceux qui sont ignorants comme moi)	9
3. Quand Claudel découvre le Japon	13
4. Un pays en vide et blanc	16
5. Un pays où l'art ne copie pas la vie	20
6. Où l'univers se fige pour l'éternité en se posant sur le papier	27
7. De la pureté et du dépouillement de l'art japonais	33
8. De l'art de conclure en ayant compris quelque chose	37
9. Bibliographie	41
DEUXIÈME PARTIE : « MINUSCULES » 44	
Oublier Chloée	44
Amarilie mon extase	47
Le lecteur chez Noémie	62
La pluie	65
L'enfant de Prague	72
En ayant l'air de regarder le ciel	76
Le temps de mille danses	81
Florence	94
L'histoire du chat	99
Un rêve pour finir	102

TABLE DES ABRÉVIATIONS

Les œuvres de Paul Claudel citées dans le texte sont désignées comme indiqué ci-dessous, entre parenthèses et avec le numéro de la page, après l'insertion de l'extrait concerné. Les références complètes se trouvent en bibliographie à la fin de la première partie du mémoire.

Connaissance: «Connaissance de l'Est» dans *Œuvre poétique*.

Contacts: «Contacts et circonstances» dans *Œuvres en prose*.

Journal: *Journal I. 1904-1932*.

Jules: «Jules ou l'homme-aux-deux-cravates» dans *Œuvres en prose*.

Mémoires: *Mémoires improvisés. Quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*.

Nô: «Nô» dans *L'Oiseau noir dans le soleil levant (Œuvres en prose)*.

Préface: «Préface aux *Cent phrases pour éventails*» dans *Œuvre poétique*.

Promenade: «Une promenade à travers la littérature japonaise» dans *L'Oiseau noir dans le soleil levant (Œuvres en prose)*.

Regard: «Un regard sur l'âme japonaise» dans *L'Oiseau noir dans le soleil levant (Œuvres en prose)*.

Shamisen: «Le poète et le shamisen» dans *Œuvres en prose*.

Vase: «Le poète et le vase d'encens» dans *Œuvres en prose*.

INTRODUCTION

Les deux parties du mémoire présenté ici ont été conçues pour s'accompagner l'une l'autre; on notera cependant que la plupart des nouvelles composant le recueil *Minuscules* était complètement achevées avant la rédaction de l'essai critique. C'est donc ce dernier qui a le privilège de porter un regard sur les textes fictifs, et non les nouvelles qui auraient été créées en fonction des «découvertes» effectuées dans l'oeuvre claudélienne, au petit bonheur de la recherche.

Minuscules est un recueil de nouvelles assez brèves. Aucun thème, lieu ou personnage communs ne sert de lien entre elles, la plupart n'étant pas même situées dans un temps ou un lieu déterminé. L'unité du recueil réside plutôt dans le ton de la narration, détaché ou *distancié*, symbolique souvent, stylisé presque toujours. Le personnage se cache derrière un masque, il s'incarne lui-même de façon tellement ostentatoire qu'il est difficile de croire à sa réalité: de là sa sublimation en symbole et sa fixation dans l'éternité d'un monde qu'on dirait plastique. On a presque l'impression de contempler la vie miniaturisée sous une cloche de verre. La narration se confine à la surface, comme si la vie était une cérémonie du thé où tout doit être impassible et sage, et où rien ne transparaît du tumulte intérieur. Cependant, ce calme apparent n'empêche nullement la violence, et celle-ci frappe d'autant plus fort qu'elle est immédiatement absorbée dans l'atmosphère tellement immobile. Contenue longtemps dans le vide, éloignée de la surface par une narration réduite au minimum, cette violence éclate par brefs éclairs et se résorbe à nouveau dans le blanc.

Les faits donnent l'impression d'être minutieusement observés, notés, mais non vécus. *Minuscules* relève d'une esthétique de la pudeur et de la lenteur qui se retrouve, par ailleurs, dans l'art oriental. C'est ainsi que le sujet du texte de critique s'est lentement révélé à moi. Les traits orientaux dans mon écriture, pourtant présents, sont involontaires à la rédaction.

L'oeuvre de Claudel, occidental comme moi, m'a donc semblé proposer des outils intéressants pour analyser l'«orientalisme» de mes propres textes. En tant qu'ambassadeur, il a eu le loisir d'observer pendant plusieurs années la société japonaise; en tant que poète, il s'est intéressé, d'un point de vue tout à fait clairvoyant, à la littérature orientale, essayant surtout de déterminer ce que cette littérature pouvait avoir d'influence sur sa propre écriture. On retrouve chez Claudel à la fois des essais portant sur la littérature et la société japonaise et des textes de création inspirés de son expérience au Japon. En y regardant de près, j'ai retrouvé dans son inspiration certaines ressemblances avec la mienne, qui ne se savait pas orientale, mais qui s'y retrouve de plus en plus.

Un des objectifs de mon essai «Claudel et le Japon: une autre écriture» est de mettre à jour l'attitude de l'artiste japonais face à son art: pour lui, tout peut devenir sacré, même le sujet le plus humble, pour autant qu'on y pose les yeux et que l'art immortalise l'instant de ce regard. Cette attitude mystique est déterminante autant pour la forme adoptée, souvent brève et simple, que pour la manière de traiter le sujet: dépouillement extrême, décantation, distanciation, stylisation et silence. Le travail extrême de l'expression permet à l'objet dépeint de se hisser discrètement au rang des symboles éternels. Chaque sujet choisi, plutôt que de reproduire la réalité comme c'est

constamment le cas dans l'esthétique occidentale, incarne sa propre essence, devient symbole de tout ce qui participe de cette essence.

L'étude des oeuvres claudéliennes reliées à l'expérience japonaise du poète se justifie, dans le cadre d'un mémoire en écriture littéraire, par le simple fait que Claudel lui-même, à partir de sa réflexion sur les oeuvres orientales, en est venu à interroger sa propre attitude créatrice. Ses essais de *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, même s'ils n'évoquent que de très loin parfois les questions d'écriture, ont tous pour but de mieux connaître la société japonaise, dans le but toujours conscient de comprendre ce qui fait la particularité de son art. Les textes de création, écrits par Claudel dans la même période et plus tard, donnent pour leur part un corpus fort intéressant pour retrouver, dans l'écriture du poète, l'application qu'il a voulu faire de ses découvertes, et l'influence réelle de l'art oriental dans son travail créateur.

PREMIÈRE PARTIE : «CLAUDEL ET LE JAPON: UNE AUTRE ÉCRITURE»

1. De l'art d'être Japonaise quand on ne l'est pas...

*«...cette simple probité par laquelle je mets tout ce que j'ai
d'œil au service de ce chou qui grâce à moi va
devenir pour l'éternité le plus vert de tous les choux.»
(Paul CLAUDEL, Le Poète et le Shamisen)*

Attente, toujours un peu angoissante, de la réaction des premiers lecteurs. Amarilie et Florence, plus que les autres, étaient pour moi des missions risquées. Je m'attendais à ce que l'on m'accuse d'indécence, qu'on me montre du doigt, discrètement, la porte de la censure. Or, et cela me parut d'abord étrange, l'indécence d'«Amarilie mon extase» n'a choqué personne. Pire: on essayait, des quatre coins de la salle, de m'expliquer que c'était une fausse indécence. Il me fallait comprendre que tout cela n'était pas crédible.

Une écriture japonaise, m'a-t-on dit. Faite de gros traits noirs sur fond blanc, de phrases dépouillées, de violence contenue; une symbolique poussée à son extrême. Une petite gemme qui n'exprime pas la Vie, mais l'Idée. Bref, le verdict est finalement tombé, dans un consensus rapide et pour moi très surprenant: une écriture orientale.

Passée la surprise, je cherche à éclaircir l'inattendu du commentaire, je cherche comment ce qui est sorti de moi, de mon crayon et de ma tête, peut avoir quelque chose de commun avec l'art japonais. Avec l'art tout court. Selon moi, l'écrivain est - du moins avait toujours été - à peine un artiste. Visionnaire, peut-être. Mais, si la vision implique souvent la folie, elle n'implique pas nécessairement l'art, du moins à ma connaissance.

De toute façon, je ne connais strictement rien à l'art japonais. J'ai cru, naïvement, que mes critiques avaient été influencés et égarés par la cage en bambou, le paravent, et les longs cheveux noirs d'Amarilie qui, je le disais moi-même dans cette première version de mon texte, «faisaient penser à la chevelure de certaines femmes d'Asie». C'était trop évident, il fallait qu'ils se trompent.

Mais ce n'était pas cela. *Amarilie*, me disaient-ils, *n'est pas une prostituée, elle est la Prostituée, celle qui englobe dans son essence toutes ses semblables. De même pour le peintre qui la désire: c'est le Peintre, pas n'importe quel peintre qui existerait dans la vie de tous les jours, ce sont TOUS les peintres en un seul. C'est la même chose pour le désir du peintre et la beauté d'Amarilie*, poursuivaient-ils, comme si ce n'était pas encore assez de désillusions: *le Désir, la Beauté... et puis voilà, c'est tellement stylisé, on ne peut pas y croire. On ne peut pas y croire!* (C'est sans doute la pire des prises de conscience pour un écrivain, l'échec ultime de son écriture). Et l'indécence?, osai-je à peine demander. Avec un grand I elle aussi? C'était sans doute pour cela qu'elle ne choquait pas...

Me voilà déçue. Moi qui avais caressé le rêve de donner la vie à mes personnages, de les faire paraître réels, de les donner à voir et à entendre, bref, de berner les lecteurs avec le bon vieux réalisme, eh! Il faut croire que c'est raté.

Plus je réfléchis, et plus c'est cela qui me paraît décevant: en leur refusant l'individualité, c'est bien l'existence qui est refusée à Amarilie et à son peintre, et sans doute aussi à Florence et à toutes les autres. Amarilie ne peut pas être TOUTES les prostituées à la fois tout en étant elle-même, c'est physiquement impossible; elle n'existe

donc pas. L'Essence n'existe pas, voilà ce que j'ai retenu de mes cours de philosophie, il n'y a dans le monde que des accidents.

Or, si j'ai bien compris, on m'accuse de n'avoir créé qu'une essence. Cela m'étonne car pour moi, Amarilie existait - Amarilie *existe*, et j'ai cru longtemps que je pourrais le maintenir jusqu'à la fin. Si elle n'existait pas *avant la lecture* pour les lecteurs, me disais-je, ce n'était que l'explication de ce qu'ils ne l'avaient pas encore rencontrée eux-mêmes. Si je l'ai créée, moi, et s'ils peuvent la lire maintenant, c'est bien la preuve qu'elle existe.

Non, disent-ils, Amarilie, le narrateur et son désir n'existent pas. Ils sont hissés, par l'écriture, au rang des Symboles. On ne peut pas VOIR Amarilie. Une telle fille n'existe pas, elle est trop parfaite dans son rôle. Des symboles, d'accord, j'ai très bien compris. Symboles vides dont la culture japonaise déborde, comme j'allais l'apprendre à mon grand étonnement et aussi, il faut bien le dire, à mes dépens. Mes accusateurs ne croyaient pas si bien dire...

J'ai relu «Amarilie mon extase». J'ai lu aussi toutes mes autres nouvelles avec un nouveau regard. L'impression orientale qui s'en dégage m'est alors apparue de façon très nette, quoique involontaire à la rédaction. Cela ne laisse pas d'être assez mystérieux: je ne suis pas Japonaise, je ne suis jamais allée au Japon et je n'ai jamais eu de goût particulier pour les «japonaiseries». L'idée d'écrire «orientalement» n'a jamais même effleuré mon esprit. Et pourtant...

J'ai donc jugé que ceci valait le coup d'une bonne investigation. Après tout, je compte bien écrire toute ma vie. Voilà donc plusieurs mois que je m'interroge, que je lis *haïku* sur *haïku*, que je parcours, surtout, l'œuvre de Paul Claudel, qui m'est assez

sympathique, et qui est surtout un écrivain influencé et fasciné par le Japon. Je suis à la recherche de mes sources inconnues, à la recherche de ce qui fait, dans une écriture, sa «japonéité».

Or, ce que j'ai découvert dépasse de loin ce que je croyais chercher. Certes, l'écriture orientale est réfractaire à la *mimesis* qui nous semble encore toute naturelle dans le domaine artistique, à nous occidentaux attardés. Mais elle possède en plus de nombreuses autres caractéristiques qui la différencient de nos récits « habituels » et que je retrouve, quoique à un moindre degré parfois, dans la plupart des mes nouvelles: symbolisme et suggestion, distanciation, brièveté et concision, dépouillement et stylisation, silence. L'essai qui va suivre m'a donc été très utile, une fois passées la surprise et la désillusion sur ma propre écriture. Après coup, je dois avouer que je ne déteste pas être associée à cet art oriental, millénaire, à cet art le plus pur du monde.

2. Où l'on découvre que la nouvelle n'est pas un art japonais. (Petit historique à l'usage de ceux qui sont ignorants comme moi)¹

«C'est qu'à mon sens l'attitude des Japonais dans la vie se trouve exprimée au mieux dans ces courts récits que nous nommons *tampen* et qui correspondent, approximativement, à ce que vous appelez "nouvelles" »
(Yasushi INOUE)

Minuscules, qui renferme bon nombre des êtres imaginaires qui me hantent, est un recueil de brèves nouvelles. A priori, il ne semble ni absurde ni même dénué d'intérêt d'étudier, tel que je me propose de le faire, les résonances orientales dans des récits qui correspondent à ce genre. En effet, avec la multiplication des traductions et la publication de plusieurs anthologies, la nouvelle japonaise a étendu sa renommée aux pays occidentaux, et ce depuis plusieurs années. Or, j'apprends que la nouvelle n'est nullement une forme littéraire traditionnelle du Japon. Ce n'est qu'à la fin du siècle dernier qu'elle aurait été importée d'Occident, c'est-à-dire de chez nous. Ici, la nouvelle est généralement définie en majeure partie par sa brièveté et sa concision, et la plupart du temps en comparaison avec le roman.

Par contre, à part le *haïku* et les formes poétiques traditionnelles dont il est né au siècle dernier, les formes littéraires japonaises n'ont jamais eu comme critère génétique la longueur du texte. Le même terme, *monogatari*, précédé d'un quelconque suffixe était employé jusqu'au XXI^{ème} siècle pour désigner tout type de narration. D'après H. Micciollo², c'est à partir de 1868, avec la révolution de Meiji, que le Japon s'est ouvert au reste du monde et que les auteurs français eurent une énorme influence sur sa littérature. Il faut dire que l'inverse aussi est vrai: en Europe, cette date marque le début

¹ L'article de Florence GOYET et le livre de David POLLACK, ainsi que l'avant-propos de Yasushi INOUE à l'*Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines* se révélèrent très utiles pour la documentation de ce chapitre. Voir références complètes en bibliographie.

² MICCIOLLO, Henri. *L'Oiseau noir dans le soleil levant de Paul Claudel*, p. 15.

de l'époque des *japonaiseries*, c'est-à-dire des estampes japonaises et autres produits culturels orientaux introduits en Europe, où ils gagnèrent notamment l'admiration et la fascination de Camille Claudel et, plus tard, celles de son frère. Ils eurent parmi les artistes une influence considérable, particulièrement sur l'impressionnisme en peinture.

Avec la découverte de nouveaux genres littéraires, les Japonais eurent à reconsidérer leur propre littérature. Il fallut trouver un nom pour le roman, genre nouveau pour eux et issu de ces contacts internationaux. Le terme *shōsetsu* fut alors fabriqué à partir de *shō* (court) et *setsu* (histoire). Dès lors, on eut besoin d'un terme encore plus spécifique pour désigner la nouvelle, autre genre tout à fait nouveau et en grande partie inspiré de Maupassant et de quelques autres grands nouvellistes européens: ce terme fut *tampen shōsetsu*, *tampen* signifiant "bref". La nouvelle est donc devenue, pour les Japonais, un genre doublement bref, fruit d'un croisement entre littératures occidentale et orientale.

Cependant, le *tampen shōsetsu* continue de présenter de nombreuses similitudes, selon Florence Goyet, avec la nouvelle occidentale. Par exemple, une structure basée sur un élément antithétique qui garantit la présence d'une certaine tension, et se renversant souvent sur un "turning point" (*le nœud*). De plus, le *tampen* est dans la plupart des cas le récit d'une petite scène - une tranche de vie comme on dit souvent à propos de la nouvelle - par opposition à la fresque du roman; les éléments la composant sont caractérisés à outrance mais, en revanche, sont peu nombreux (l'art d'exagérer avec modération...); enfin, le récit produit un effet de plénitude, c'est-à-dire une impression que le récit est fermé sur lui-même et plein comme un œuf... Tout cela se retrouve aussi, naturellement, dans la nouvelle occidentale telle que nous avons l'habitude de la lire.

Mais où, alors, se trouve la "japonéité" du *tampen shôsetsu* ?

J'ai cru la trouver dans l'exagération un peu plus prononcée de tous ces critères, une exacerbation des éléments qui permet non seulement de faire paraître le monde de la narration plus grand que nature, mais aussi de le sortir de la nature. Une exagération qui franchit la limite de la simple *mimesis* et qui permet de franchir le seuil du monde des symboles. La danseuse, dans la nouvelle «La danseuse d'Izu» de Kawabata, par exemple, est désignée par ce seul nom de danseuse pendant la quasi-totalité du texte, ce qui l'enferme dans ce rôle unique, comme Amarilie est enfermée dans son état de Prostituée et le «Lecteur chez Noémie» dans celui de Lecteur. Selon moi, toute la différence du monde réside dans cette exagération subtile, mais infiniment stylisée et travaillée. C'est probablement une simple question d'intensité. Mais encore...

Pour l'occidental, le signe (le mot) signifie avant tout quelque chose; pour l'oriental le signe signifie d'abord qu'il est signe, il jouit de sa forme pendant un certain temps, il n'est encore un peu que musique non-signifiante à l'oreille avant de laisser passer le sens. J'y reviendrai.

La nouvelle, donc, n'est pas un genre traditionnel japonais. C'est un genre importé, que les Japonais n'ont pas pu reprendre exactement tel qu'il était, étant donné leur propre conception de la littérature et leur attitude devant la vie. Ils ont "japonéisé" la nouvelle, ils l'ont exagérée, ils l'ont sublimée. Mais voilà qui ne me dit toujours pas si mes propres nouvelles présentent l'intensité nécessaire pour justifier le commentaire de mes critiques qui les qualifient d'orientales.

Je manquais d'informations. Il m'a été fort instructif d'aller voir du côté de l'œuvre de Paul Claudel. Occidental comme moi, il a la réputation d'avoir été grandement influencé par la littérature japonaise. Sait-on jamais: il a peut-être fait,

consciemment et guidé par sa longue expérience de vie en Orient, la démarche qui aurait sournoisement et à mon insu guidé ma plume alors qu'elle traçait le portrait de mon Amarilie de papier.

3. Quand Claudel découvre le Japon

*«La vérité est belle mais l'erreur de son côté a du charme.
Un goût à la fois de la vérité et de l'aventure n'est pas une
mauvaise disposition pour l'exploration de ce pays
sur qui s'étend lumineusement le grand rêve asiatique.»*
(Paul CLAUDEL. «À travers la littérature japonaise»)

Après un bref séjour aux États-Unis (1893-94), Paul Claudel occupe pendant quatre années une position d'Ambassadeur en Chine(1895-1899); c'est de là qu'il se rend au Japon pour la première fois en mai et juin 1898. Déjà préparé par sa sœur Camille à aimer cette culture orientale, il est immédiatement fasciné et conquis par le pays. Ce n'est qu'au cours de son second séjour au Japon qu'il rédigera la totalité des textes composant le recueil *L'Oiseau noir dans le soleil levant*. Cependant, H. Micciollo note que

[...]le voyage de 1898 est [...] bien essentiel. Dès cette époque les principaux thèmes sont en place: l'attitude des Japonais devant la nature, le temple japonais et ses rapports avec le site, l'art japonais qui jamais n'est une copie de la réalité, la pureté japonaise et cette idée d'hommage rendue au Créateur: le Japon est un pays hautement significatif qui permet de déchiffrer et de mettre à jour les intentions divines.³

Son deuxième séjour sera beaucoup plus long - en tout six ans, de 1921 à 1927, avec un bref retour en France en 1925. Il y est expédié, cette fois, en tant qu'ambassadeur et non plus en simple voyageur; il aura ainsi l'occasion de fréquenter les peintres et les poètes japonais, et il aura accès aux musées qui sont encore à l'époque, pour la plupart du moins, des propriétés privées.

Ce sont la peinture et le théâtre japonais - surtout le théâtre religieux de style nô - qui semblent l'avoir marqué tout d'abord. La particularité commune qu'il découvre à ces deux formes d'art est le dépouillement extrême à la fois du sujet et des moyens pour le représenter: le tableau du peintre demeure presque vierge, parsemé de traits fins et de

³ MICCIOLLO, Henri. *L'Oiseau noir dans le soleil levant de Paul Claudel*, p. 20.

quelques couleurs seulement; le jeu de l'acteur est toute immobilité et tout silence, les gestes, rares, étant pesés et mesurés «comme s'ils s'accomplissaient dans un milieu plus dense, où les mouvements sont plus difficiles» (Journal I, p. 562 - oct.-nov. 1922).

En même temps qu'il fait ces découvertes qui deviendront fondamentales pour la suite de son œuvre, il termine la rédaction de son massif *Soulier de Satin*. Il se dit dégoûté du sentimentalisme, dont cette fameuse pièce regorge. Aussi, le dépouillement et la simplicité de l'art japonais «tombent à pic», et ne sont certainement pas pour lui déplaire. Selon H. Micciollo, le Japon pour Claudel «c'est d'abord, peut-être, [...] une leçon de raffinement»⁴

Il se met d'ailleurs très tôt (1922) à la rédaction de la première version de *La Femme et son ombre*, qui n'est au fond qu'un bref scénario d'une pièce de théâtre très nettement influencé par le nô: écran de papier, lanternes et ombres, avènement d'un être venu de l'autre monde, masque, etc. Il donne également plusieurs conférences qui lui donnent l'occasion d'écrire certains de ses plus beaux textes sur la culture orientale et ses liens avec sa propre culture de catholique français.

Cependant, malgré ses six années à l'ambassade de Tokyo, Claudel ne se considère pas comme un spécialiste de la culture japonaise: «[...] toute ma connaissance du pays résulte de l'atmosphère dont je me suis laissé imprégner, des circonstances, des entretiens, des excursions, des impressions recueillies au fil des jours et des nuits et des lectures plus ou moins incohérentes que j'ai picoré [sic] de tous cotés» (Promenade, p. 1155). Il explore cette fascinante culture en autodidacte, puisant ça et là les informations, gardant en mémoire les détails qui lui plaisent, en ignorant d'autres (en particulier les

⁴ MICCIOLLO, Henri. *L'Oiseau noir dans le soleil levant de Paul Claudel*, p. 70.

détails ayant trait à la religion bouddhiste, pour laquelle il hésite, catholique, à admettre sa sympathie).

Plusieurs critiques lui ont reproché son regard naïf et sa vision quelque peu erronée du Japon. Mais je ne m'en soucierai guère, bien qu'il se peut qu'ils aient raison (les critiques ont souvent raison, mais ils ne sont intéressants que dans la mesure où ils nous font chercher un peu tout autour et reconsidérer notre point de vue). Ce qui m'intéresse surtout ici, c'est comment sa vie en Orient a influencé l'écriture de Paul Claudel. Dès lors, c'est justement la vision que l'écrivain s'est formée du Japon qui compte. La vérité de ses affirmations sur les mœurs japonaises m'importe très peu en ce qui concerne l'essai présent.

4. Un pays en vide et blanc

«Si vous voulez mon avis, je vous dirai que les poèmes
se font à peu près comme les canons. On prend
un trou et on met quelque chose autour.»

(Paul CLAUDEL. «Jules ou l'homme-aux-deux-cravates»)

En 1926 paraissent, dans une édition japonaise, les *Cent phrases pour éventails* de Paul Claudel. Il s'agit de très courts poèmes - une seule phrase - inspirés de l'art du haïku, et qui tentent de saisir un instant de la vie quotidienne pour le figer dans l'éternité. Chaque poème est accompagné de caractères japonais, magnifiquement calligraphiés à l'encre par le poète lui-même, et lithographiés par un artiste japonais.

Cette édition des *Cent phrases pour éventails* témoigne de deux préoccupations de Claudel, nées au contact de la culture japonaise, mais pour lesquelles sans doute il était déjà prédisposé. Il s'agit tout d'abord de sa fascination pour les idéogrammes orientaux, qui défient pour lui toutes les lois arbitraires qui unissent, dans les langues européennes, les mots aux choses. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien qu'il consacre plusieurs de ses textes de *Positions et propositions* à ces caractères pour lui hautement symboliques, essayant même d'en retrouver le principe dans la graphie de plusieurs mots français et anglais.⁵

Les *Cent phrases pour éventails* lui permettent également d'expérimenter à fond l'utilisation du *blanc*, soit, très concrètement, de l'espace matériel de la page et, plus abstraitement, l'espace immatériel où se déploie la phrase dans l'esprit du lecteur: «laissons à chaque mot, qu'il soit fait d'un seul ou de plusieurs vocables, à chaque proposition verbale, l'espace - le temps - nécessaire à sa pleine sonorité, à sa dilatation dans le blanc» (Préface, p.701). Il coupe les mots, distancie les lettres, dispose chaque

⁵ Voir entre autres les textes intitulés «Idéogrammes occidentaux» et «Harmonie imitative» (*Œuvres en prose*), et aussi «Religion du signe» dans *Connaissance de l'Est (Œuvre poétique)*

phrase dans l'espace pour laisser le sens pénétrer la forme, et pour qu'en un seul coup d'œil l'idée s'offre tout entière au lecteur, exactement comme le permettent les idéogrammes chinois ou japonais. Du moins c'est ainsi que Claudel explique sa démarche dans la préface à la première édition française de son recueil, en 1942: «le mot, lentement dessiné et perpendiculaire à l'œil, dégage le sens total des diverses efficiences qu'il coagule» - sur quoi le poète ajoute, à propos du mot *coagule*, «et dans ce mot même que je viens d'écrire, est-ce que l'encre ne fait pas briller aux yeux du lecteur une triple goutte?» (Préface, p. 700), exemple parmi tant d'autres de ses fameux "idéogrammes occidentaux".

Mais l'intérêt de Claudel pour le vide ne se limite pas, peu s'en faut, à l'espace matériel. La conception du *blanc* en littérature, pour notre poète, va beaucoup plus loin. Certes, c'est probablement l'observation des tableaux japonais où la toile est laissée pratiquement vierge qui a amorcé sa réflexion:

Quand le peintre Tennyô veut représenter un jour d'hiver, il se borne à dessiner en traits de l'encre la plus noire un petit bateau, un temple, quelques rochers et là-bas trois toits, une ligne de pins ensevelis sous la neige et tout le reste du panneau d'un délicieux blanc argenté est laissé à la chute incommensurable de l'élément (Promenade, p. 1162).

Je ne peux pas m'empêcher de penser ici à mon avalanche dans «Le temps de mille danses»; je me rends compte qu'inconsciemment c'est un peu comme le peintre Tennyô que j'ai dépeint la montagne telle que la voit Alexandra après la catastrophe: quelques sapins repiqués n'importe comment dans les buttes de neige nouvellement formées, et puis, quelques mètres plus bas, la manche du manteau rouge de Jérémy qui fait tache sur tout le blanc...

Claudiel a donc admiré à plusieurs reprises cette utilisation maximale de l'espace dans les œuvres d'art orientales. Puis, à force d'y réfléchir, il en vient peu à peu à l'idée qu'il existe, «au sein même de la pensée humaine - et donc aussi de la poésie - des "coupures", [...]une intervention du néant»⁶. Il faudrait donc, pour laisser chaque pensée respirer à son aise, lui conserver, lors de la transcription artistique, le blanc qui l'entourait dans l'esprit à sa naissance, et c'est précisément ce que les Japonais semblent avoir compris depuis des siècles: «c'est une touche sur l'eau déserte destinée à propager d'immenses cercles concentriques, c'est une semence d'émotion» (Promenade, p. 1162).

Le poème devrait donc se bâtir de quelques idées séparées et isolées par une espèce de mortier vide inséré dans les interstices. Meschonnic remarque d'ailleurs que chez Claudel ce n'est pas le mot qui est l'unité minimale du poème, mais la proposition. Or, plus le texte est court, et plus il présente l'avantage d'être immédiatement submergé par le silence, ce qui permet la saisie la plus complète possible de la signification par l'imagination du lecteur. L'idéal de l'écriture serait dès lors représenté par le *haïku* qui, avec son unique phrase souvent, «se compose d'une image centrale et de sa résonance dans l'esprit» (Promenade, p. 1164), d'où sans doute le désir de Claudel d'imiter la forme japonaise dans ses petits poèmes pour éventails.

Or, il est important de souligner ici que le *haïku* n'est pas une pensée riche et complexe qui serait réduite à une forme minimale, mais bien la pensée d'un événement bref, la saisie d'un seul instant qui a trouvé la forme littéraire la plus juste pour s'exprimer. C'est un peu comme ces arbres nains cultivés par les jardiniers japonais et

⁶ D'ANGELO, Paola. «Un Poète au Japon: du "blanc" au silence où commence l'écoute», p. 16.

qu'ils appellent *bonsai*: ce ne sont pas des arbres rapetissés, c'est «de la grandeur en pot» (Promenade, p. 1165) selon la très heureuse expression de Claudel.

La brièveté n'est donc qu'une conséquence d'une certaine configuration de la pensée qui, exprimée de façon extrêmement concise, s'étale et s'installe dans tout l'espace (concret et abstrait) qu'elle arrive à obtenir. La brièveté de l'œuvre n'est pas, par conséquent, un but à rechercher en soi, et ne devrait pas être une contrainte de l'expression. Ce serait plutôt un critère pour choisir le sujet de l'œuvre. Il faut arrêter la vie qui passe, et n'en retenir qu'un bref instant, une situation, un sentiment, un paysage, et lui donner, par l'écriture, la chance de se déployer:

Un sujet trop large ne convient tout simplement pas à l'écriture orientale, les Japonais le savent d'instinct...et moi aussi semble-t-il! En effet, en relisant les nouvelles de *Minuscules*, je m'aperçois que les plus brèves sont effectivement celles qui présentent les sujets les plus simples (normal, direz-vous) mais aussi les plus achevées, les plus concises, les plus refermées sur leur propre forme. Les plus orientales, en fait.

5. Un pays où l'art ne copie pas la vie

«À défaut du lac ou du ruisseau, une étendue de sable curieusement ratissée, un simple torrent de cailloux ronds en tiendront fort bien la place.»
(Paul CLAUDEL, *Jules ou l'homme-aux-deux-cravates*)

Je me mettrai sans doute, à un certain moment dans ma vie, à l'étude de la langue japonaise. Ce que j'en apprends à l'instant est très intéressant, et ne sera pas pour déplaire à mes critiques. Oui, sans doute ont-ils raison. J'aurais dû reconnaître plus tôt la correspondance de mon écriture avec certains aspects de l'art oriental. L'irréalité d'Amarilie était déjà un indice assez convaincant...

En japonais, paraît-il, le locuteur doit choisir entre différents verbes *être*, selon que le sujet est animé (humain ou animal), ou inanimé. Or - coup de grâce pour Amarilie et pour mes pauvres enfants de papier - les personnages fictifs introduits dans une narration sont affectés, dans la langue japonaise, de la marque de l'inanimé. Voilà le fossé qui commence de se creuser entre les deux littératures, orientale et occidentale. Il faut donc nous mettre à penser autrement.

Au Japon, il n'y a pas ce pacte de *mimesis* qui me cause tant de sueurs froides depuis que l'on a nié la réalité de mes pauvres personnages. Au Japon, semble-t-il, on ne fait pas semblant de ne pas écrire lorsqu'on écrit. Au Japon, on joue carte sur table: celui qui écrit ne se cache pas derrière un réalisme de pacotille, les lignes tracées par la plume ne sont pas transparentes.

Au contraire, partout les signes s'affichent. Une écriture en noir sur blanc (autant au sens propre qu'au figuré), bien visible, un peu comme les marionnettistes que dans les théâtres japonais on a l'habitude de camper bien en évidence sur la scène. J'imagine la réaction des enfants d'ici: on voit le monsieur, impossible de croire à un tel guignol !

Mais justement. Il ne s'agit pas d'y croire. Pas de *deus ex machina*, pas de gars des vues; l'écriture ne se veut ni transparente comme une simple fenêtre, ni mimétique comme une photographie, c'est cela qu'il faut essayer de comprendre.

Le personnage dans la narration japonaise n'a pas la prétention de mimer la vie. Paul Claudel - après quelques années au Japon - déclare d'ailleurs que «ce ne sont pas les personnages qui provoquent une situation donnée, mais la situation, antérieure aux personnages, qui les évoque, tout ainsi que la phrase est antérieure aux mots qui la composent et qu'elle y appelle parce qu'elle en a besoin.»⁷ Le personnage ne veut pas vivre, il ne décide de rien, il n'a ni volonté ni existence: c'est un accessoire. On ne crée pas l'histoire autour de lui ou pour lui, on l'y insère simplement pour servir l'histoire. La hiérarchie personnage-histoire de l'écriture occidentale se retrouve ainsi inversée.

Ici, je découvre que je commence à être d'accord. Je me souviens, par exemple, de la genèse de mon texte «En ayant l'air de regarder le ciel». L'idée à l'origine de cette nouvelle était que le ciel avec les nuages peut parfois ressembler à une plaine de neige vue à l'envers. Pour illustrer le renversement du ciel, j'avais dès lors besoin d'un personnage qui remarquerait aussi cette ressemblance des nuages et de la neige: c'est comme ça qu'est née la femme sans nom qui, même au bras de son nouvel amant, à l'issue de la nouvelle, marche les yeux levés au ciel.

«La psychologie des personnages importe moins que le rôle qu'ils sont appelés à tenir, bon gré mal gré»⁸. Et ce *rôle*, plus souvent qu'autrement, ressemble à un symbole, un peu comme Amarilie joue le rôle de la Prostituée, et la femme sans nom celui de la rêveuse qui voit le ciel d'un point de vue particulier: elles s'enferment dans leurs rôles et

⁷ MADAULE, Jacques. «Le langage dramatique», p. 153.

⁸ MADAULE, Jacques. «Le langage dramatique», p. 154.

s'y résumant. Amarilie ne mime en rien la vie d'une véritable femme qui aurait une expérience propre, irait acheter des cigarettes au dépanneur ou s'enfermerait dans la salle de toilette pour pleurer par exemple. La femme sur la terrasse ne vient de nulle part et nul ne sait pour où elle repart au bras de Maximilien.

La plupart des romans occidentaux, par contre, et même la plupart des nouvelles, exploitent énormément les règles de la *mimesis* qui veulent que, passant par-dessus les mots écrits, le lecteur voie évoluer sous ses yeux un personnage qui lui ressemble, qui vive, qui ait un destin. L'auteur s'évertue alors à montrer son personnage dans une grande variété de situations et vivant les émotions les plus diverses. Il évoque longuement son enfance ou, du moins, le milieu dans lequel il vit. Plus rares, dans notre littérature, sont les personnages qui surgissent du néant comme la femme sur la terrasse, contrairement au Japon où ils sont légion.

Pour sa part, Amarilie vient de la rue, c'est évident, elle n'est d'ailleurs que cela: une fille qui vient de la rue. Elle est dessinée à gros traits, et chacun peut voir (je le sais d'après expérience) qu'elle n'est qu'une poupée de papier sans dimension, sans réalité: Amarilie, bien malgré moi, n'arrive à tromper personne.

David Pollack - que je citerai en anglais plutôt que de me risquer à traduire - remarque que dans la narration japonaise, «what is offered as the focus of attention is the significance of the creative act, the production of meaning itself [...] rather than any particular by-product of the reproduction of that act.»⁹ Pollack attribue donc au signe littéraire japonais la fonction de *significantly pointing to*¹⁰, en insistant sur le fait que

⁹ POLLACK, David. *Reading against culture*, p. 145.

¹⁰ POLLACK, David. *Reading against culture*, p. 145.

c'est dans le geste même de pointer la chose que réside le plus grand intérêt de l'acte créateur.

Claudiel remarque que cette attitude s'étend à tous les arts dans la culture japonaise. Elle le frappe particulièrement chez les acteurs du théâtre *nô*, qui accomplit chaque geste si lentement qu'on ne peut s'empêcher de voir, pour chacun, qu'il doit être complètement signifiant. L'action de montrer le signe, en fait, permet presque d'inverser la *mimesis*: au lieu d'essayer de reproduire avec l'art ce que la vie nous montre quotidiennement, les japonais montrent que c'est la vie qui reproduit, en fait, des attitudes humaines qui sont déjà fixées dans notre nature:

Nous voyons chacun de nos gestes à l'état d'immobilité, et du mouvement il ne reste plus que la signification. À la manière d'un maître qui reprend et qui explique, quelqu'un lentement devant nous reproduit ce que nous avons fait afin que nous comprenions de quelle attitude éternelle chacun de nos pauvres gestes au hasard était l'imitation inconsciente et improvisée (Nô, p. 1171).

De la même manière, Claudiel fut sensible à la manière de travailler du peintre japonais, «qui ne travaille pas directement d'après nature mais se retire dans son atelier pour peindre, ne copie pas la nature. Son tableau a pour but de saisir la vie et en même temps d'en donner une interprétation [...]»¹¹, ou encore de pointer du doigt un coin de paysage en expliquant, pour un observateur, ce que lui-même *croit* y voir. Mais interpréter, pour l'artiste japonais, n'est sans doute que montrer la correspondance entre le matériel du monde quotidien et le surnaturel du monde divin qui le surplombe constamment.

Une chose est cependant certaine: le réalisme-pour-le-réalisme n'existe pas au Japon. Ni le peintre ni l'écrivain ne se baladent dans la nature avec un carnet de notes,

¹¹ MICCILOLO, Henri. *L'Oiseau noir dans le soleil levant de Paul Claudel*, p. 59.

comme pouvait le faire Zola par exemple. L'important est de savoir *comprendre et faire comprendre*.

D'où, sans doute, une grande partie du désintéret de Claudel pour la description pure et simple. Il compare ainsi l'artiste européen et l'artiste japonais: «l'un reproduit dans son détail le spectacle qu'il envisage d'un œil probe et subtil; l'autre dégage d'un clignement d'œil la loi, et, dans la liberté de sa fantaisie, l'applique, avec une concision scripturale» (Connaissance, p. 86). Claudel, évidemment, se sent attiré par la deuxième attitude artistique. De toute façon il a hérité de Mallarmé, depuis longtemps déjà, le souci de rechercher derrière chaque chose sa signification. Dans un entretien avec Jean Amrouche, il le remarquait lui-même: «je me suis toujours placé devant une chose non pas en essayant de la décrire telle quelle, par l'impression qu'elle faisait sur mes sens ou sur mes dispositions momentanées, mes dispositions sentimentales, mais en essayant de comprendre, de la comprendre, de savoir ce qu'elle veut dire» (Mémoires, p. 79). C'est pourquoi il va répétant que l'œuvre d'art est une allusion bien plus qu'une illusion. Allusion à ce qui demeure derrière la chose, cette dernière devenant ainsi un signe - ou même un symbole - de ce qu'elle cache; allusion aussi à l'autre monde, le monde divin, puisque la conception de l'art chez Claudel n'est jamais complètement dénuée du sentiment religieux.

Mais le signe reste ostensiblement devant les yeux. Il ne s'efface pas pour donner un accès libre et direct au caché. Dans le système de représentation oriental, les signes s'affichent en bloc, un peu comme l'aurait voulu Brecht au théâtre. Barthes s'étonne, lors de son séjour au Japon, de l'importance accordée à la boîte d'un cadeau: «la boîte», écrit-il, «joue au signe: comme enveloppe, écran, masque, elle vaut pour ce qu'elle

cache, protège, et cependant désigne»¹². C'est la même chose pour les mots: ils *valent pour* ce qu'ils désignent, ils sont presque suffisants en eux-mêmes: mis en évidence, ils empêchent le passage direct du regard vers le signifié par-dessus la tête du signifiant, comme cela se pratique pendant le processus de lecture en Occident.

Pollack fait remarquer que dans la culture occidentale (il parle ici de la peinture, mais le fait demeure vrai dans le cas de la littérature) «*l'effet du réel owes as much to the cooperative way in which viewers go about their socially constructed task of interpreting the semiotics of what are in fact often no more than sketchy patches of light and dark, blurred focus, and illogical perspective and composition...*»¹³ Dans un article traitant (encore!) de la peinture, mais fort intéressant pour notre sujet par ailleurs (il semble que la peinture présente, et de façon visuellement plus facile à comprendre, les meilleures comparaisons avec l'écriture, ce ne sera donc pas la dernière fois que je ferai le détour...), François Lecerle fait remarquer qu'un tableau peint «est bien forcé de présenter à l'œil quelque chose qui soit de l'ordre du visible, et même du mimétique, il offre au regard un objet mais qui ne sera pas vu [...]»¹⁴, étant donné que l'œil recherche tout de suite la signification. Or, c'est bien ce qui se produit avec l'écriture occidentale en général: le regard est automatiquement porté à voir au-delà des mots, à la recherche du sens, et la forme employée demeure transparente au regard.

Je dirais qu'au Japon, c'est le contraire qui se produit: les taches de pâle et de foncé sur la toile et les mots sur le papier font écran et deviennent des outils de distanciation.

¹² BARTHES, Roland. *L'Empire des signes*, p. 61. (Souligné dans le texte)

¹³ POLLACK, David. *Reading against culture*, p. 144.

¹⁴ LECERCLE, François. «Donner à ne pas voir», p. 124

Cependant, je ne suis pas entièrement d'accord pour dire avec Barthes qu'au Japon les signes sont vides, que les symboles (les taches de peinture ou les mots) sont tellement opaques qu'ils ne renvoient plus à aucun référent, comme il se plaît à le répéter à plusieurs reprises, au point d'en faire la thèse principale de *L'Empire des signes*. Du moins, ce n'est pas ce qui se produit dans l'écriture de Paul Claudel, émule des poètes japonais qu'il a fréquentés et avec qui il a pu discuter (contrairement à Roland Barthes...).

J'en prendrai pour preuve un passage fort intéressant du Journal de mon poète, daté du 22 décembre 1925: «Différentes sortes d'images. On peut par une chose matérielle suggérer une autre chose matérielle. [...] Ou bien l'on peut par une image matérielle suggérer une chose spirituelle» (Journal, p. 699 - déc.1925). Pour Claudel une image est toujours, c'est ce que l'on retiendra pour l'instant, la suggestion d'autre chose. Une allusion plus qu'une illusion, pour reprendre sa propre formule.

Par contre, je suis un peu plus tentée de souscrire à la pensée de Barthes lorsqu'il affirme, par exemple à propos de la fameuse boîte-cadeau, que «cela même qu'elle renferme et signifie, est très longtemps *remis à plus tard*, comme si la fonction du paquet n'était pas de protéger dans l'espace mais de renvoyer dans le temps»¹⁵. Le référent, quoique différé, existe; le signe, même au Japon où la forme qui prévaut sur le sens, n'est pas complètement vidé de signification.

¹⁵ BARTHES, Roland. *L'Empire des signes*, p. 61.(Souligné dans le texte)

6. Où l'univers se fige pour l'éternité en se posant sur le papier

*«Cet homme éclate de rire, et, tombant, l'on ne sait s'il est
homme encore, ou, écriture déjà, son propre caractère.»
(Paul CLAUDEL. *Connaissance de l'Est*)*

On peut facilement se convaincre un peu plus de la non-vacuité des signes chez Claudel en prenant appui sur sa "technique" de création tel qu'il l'a exposée lui-même dans plusieurs textes datant de son séjour au Japon. Dans un de ses dialogues japonais, le poète - qui me semble bien parler pour son auteur - converse avec Jules et lui expose sa méthode d'écriture:

LE POÈTE. - Quand je pense violent ou mou, quand je sens une certaine manière de me comporter dans la pluie ou le rayon de soleil, alors il me faut un animal ou cette branche avec ses feuilles.

JULES. - Comme ce peintre, disais-je, qui sur le carré de papier blanc ne pense pas en idées mais en cigognes et en bambous (Jules, p. 860).

Ainsi, pour exprimer une idée (et il faut noter que c'est pour Claudel le rôle fondamental de l'image) le créateur - peintre ou poète - utilise l'image de choses matérielles et familières, qu'il transforme en symboles. L'idée ne s'explique pas entièrement avec des mots, mais une image à elle seule peut l'englober, tout comme un mot du dictionnaire recouvre bien plus de signification que la seule définition qui en est donnée. Le créateur recherche, dans l'univers qui l'entoure, l'objet apte à illustrer l'idée qui le tourmente, l'unique image nécessaire, le symbole parfait: «rien que cette patte de martin-pêcheur dessinée avec la pointe la plus fine du pinceau, et de quel trait acéré et subtil sommes-nous atteints!» (Contacts, p. 1184). La création est donc, pour le Claudel des années japonaises, un cheminement de l'idée vers le symbole, et le but du symbole est de faire sentir l'idée qui a présidé à sa naissance: «l'intérêt de l'image n'est plus son

exactitude mais sa force, l'envergure qu'elle apporte à l'idée, en la rendant perceptible aux sens» (Journal, p. 699 - déc.1925).

Je serais tentée, à la lumière de l'extrait de conversation entre Jules et son poète, cité plus haut, d'affirmer après Meschonnic que «l'image-image, celle qui ne fait que donner à voir [...] Claudel y était hostile»¹⁶, ainsi qu'au signe-signé, si je peux dire, au signe vide, celui qui ne fait que signifier qu'il signifie, celui qui d'après Roland Barthes se retrouve partout dans la culture japonaise. Il faut croire Claudel lorsqu'il affirme que, à la suite de Mallarmé, il cherche la signification de l'univers qui l'entoure. Et l'univers, justement au Japon, lui semble hautement symbolique. Comme la boîte-cadeau, ces symboles naturels n'attendent que le travail de l'homme, que son regard pénétrant d'artiste, pour révéler leur secret: «[...] cette secrète parenté par qui la noirceur de ce pin épouse là-bas la claire verdure de ces érables, c'est mon regard seul qui l'avère, et, restituant le dessein antérieur, ma visite, je la nomme révision» (Connaissance, p. 85).

David Pollack, qui étudie en particulier la narration dans la littérature japonaise, compare le système de représentation japonais avec un rituel: «in ritual, signifiers are intentionally rendered opaque for the purpose of heightening or dramatizing the production of the significant "mystery" it concerns»¹⁷ Cette idée de l'opacité du symbole revient à celle de l'écran formé par les mots dont il a été question plus haut. Ainsi un jardin de sable ratissé figure la mer. Mais tous les visiteurs du jardin ne voient pas tout de suite la mer suggérée ou bien, s'ils la voient, ils s'en font une représentation sublimée, un peu comme s'ils voyaient la Mer parfaite, «la plus Mer» possible. Autre exemple: prenons ce que l'on appelle un « bonhomme allumette »: qui d'entre nous peut y

¹⁶ MESCHONNIC, Henri. «Claudel et l'hiéroglyphe ou la Ahité des choses», p. 105.

¹⁷ POLLACK, David. *Reading against culture*, p. 144.

reconnaître immédiatement la représentation (je ne dis pas reproduction!) d'un homme? L'esprit n'a presque pas le choix de s'attarder aux bâtonnets, et même lorsque l'homme apparaît au regard, c'est toujours un homme schématique et les bâtonnets ne s'effaceront pas complètement.

C'est un peu le même phénomène lorsque le vin, pendant la communion, figure pour les fidèles le sang du Christ. Ce n'est d'ailleurs pas le seul cas où la religion (n'importe laquelle) se sert de tels symboles opaques. C'est probablement la récurrence de ces symboles religieux qui a suggéré à Pollack l'idée de la *ritualisation* de la symbolique orientale.

Cette similitude conviendrait d'ailleurs parfaitement à Claudel, fervent catholique, qui ne manque pas de remarquer que l'art japonais est avant tout religieux. D'ailleurs, sa principale erreur est peut-être de lui attribuer une visée éminemment catholique, compatible à sa propre conception de l'univers, pour se justifier de lui vouer une si grande admiration. En fait, s'il veut imiter l'art japonais, c'est avant tout pour reproduire dans son écriture cette omniprésence du sentiment religieux qu'il croit déceler dans toutes les œuvres et dans les paysages mêmes du Japon. Sans vouloir condamner un tel dessein, en fait louable, j'avoue pour ma part qu'aucune des nouvelles de *Minuscules* ne participe d'une telle intention. Si les aspects esthétiques de l'art oriental semblent avoir pénétré mon écriture (je ne sais toujours pas comment), ses notions religieuses n'y jouent certainement aucun rôle.

Or, pour Claudel, la «mise en mots» est bel et bien une transmutation de la chose, une mise en formule comparable, en somme, à celle qui, dans le rituel des paroles évangéliques, fixe les symboles religieux dans une éternité presque surnaturelle : «tout à

l'heure il y avait des villages, des rochers, des arbres, des bateaux, - et là-bas un volcan qui fume, - rien n'a changé et à la place de tout cela il n'y a plus que des mots. [...] Il n'y a plus de poids, il n'y a plus entre les choses que cette convention tacite, cette secrète intelligence» (Jules, p. 852). Même si l'affirmation, venant du poète tel qu'on le connaît, recèle indéniablement une résonance mystique, il est cependant possible de la prendre au pied de la lettre, comme une simple constatation à propos de l'écriture japonaise.

Les arbres et les bateaux demeurent les mêmes, c'est entendu, c'est la perception qui change avec la «mise en mots». Voilà pourquoi ce qui a toute l'apparence d'une description réaliste devient subtilement, sournoisement, un symbole, exactement comme on me l'a fait remarquer à propos d'Amarilie, pourtant décrite et présentée de manière très réaliste et sobre. De ce point de vue "païen", l'idée de la transmutation par l'écriture pourrait devenir une magnifique maxime de création littéraire: le mot transforme la chose, la délivre de toute contingence, simplement en la nommant! Certes, cela se produit toujours lorsqu'on écrit, et Claudel pas plus que les Japonais n'a un éclair de génie lorsqu'il l'affirme: il n'est pas le premier, et assurément pas le dernier à constater la magie de l'écriture. Par contre, et c'est ce qui est intéressant ici, ce qui est plus particulier de l'écriture orientale est sa capacité de rendre, par l'écriture, le réel mystérieux, de le faire flotter, en quelque sorte, au-dessus du monde physique: «Voyez! Les choses n'ont pas changé mais par une espèce d'opération mystérieuse, sans qu'on y voie rien, la matérialité, disons plutôt l'actualité par en dessous leur a été soustraite» (Jules, p. 852).

Et ce n'est pas, malgré les apparences, l'éternelle question de l'arbitraire du signe qui (Dieu nous en préserve) est posée ici pour la énième fois. Certes, il s'agit bien d'un manque de concordance directe entre le signe et l'objet, mais d'autre chose, du divin ou

du mystérieux peut-être, est en jeu. Claudel ne dit pas du tout que le mot transmue la vision parce qu'il ne correspond pas à la chose qu'il nomme. C'est plutôt le contraire (et il est facile ici de retourner, même inconsciemment, aux fameuses correspondances de Baudelaire): le mot correspond tellement à l'objet qu'il augmente, si cela est possible, son "degré" d'existence, et le hisse jusqu'à l'Essence - ou encore, selon le mot de Claudel, jusqu'à la «surnature», «cette région d'authenticité supérieure où le fait brut est transféré dans le domaine de la signification» (Regard, p. 1127). Devenu essence, devenu symbole en fait, le mot ne peut justement plus avoir de poids: il est sans dimension, sans impureté, immuable.

LE VASE D'ENCENS. - La Sagesse de l'Orient...

LE POÈTE. -...consiste surtout à nous donner le sentiment des choses permanentes (Vase, p. 844).

Et c'est pour cela que, dans le but ultime d'accéder par la création à cet idéal de la «surnature», l'artiste japonais ne se formalise nullement de ne pas rester fidèle à la réalité. Il ne copie pas la vie, il l'imite, on l'a compris. Il veut rendre hommage au Créateur (selon la vision de Claudel, qui ne déroge pas à sa vision catholique des faits) non pas en lui redonnant tel quel ce qu'il a créé, mais en se faisant lui-même créateur: «ces lois délicieuses par où les traits d'un paysage se composent comme ceux d'une physionomie, l'artiste s'en est rendu subtilement le maître; [...] il construit ses contrefaçons, exactes comme la vision et réduites comme l'image» (Connaissance, p. 85).

Prenons l'exemple de l'arbre, qui sert souvent de démonstration à Paul Claudel lui-même dans ses réflexions sur la création pendant ses années japonaises. L'Arbre dans la nature présente presque autant de formes diverses qu'il y a d'individus arbres.

Or, il apparaît aux yeux de Claudel que le peintre ou le poète japonais ne peint pas un arbre particulier, ce pin qui pousse obliquement tout à côté du pont par exemple, mais plutôt l'idée du Pin que ce pin suggère. Il ne se gêne pas pour modifier, par la création, l'allure irrégulière de ce pin pour en faire le Pin parfait, celui dont l'essence est complète, celui qui pourra traverser sans se flétrir l'épreuve du temps. Le créateur japonais ne cherche pas, on l'a vu, à reproduire la réalité ni à être fidèle à l'intégralité de sa vision (vision dans le sens terre à terre de la vue, et non pas hallucination): ce qu'il souhaite, c'est de créer une œuvre qui soit belle, afin de rendre hommage au Créateur de l'univers. Seulement, en art du moins, «un arbre n'est beau [...] que s'il s'inscrit dans une certaine figure géométrique, de préférence un triangle, présentant des proportions si belles qu'elles détruisent la contingence. C'est le passager qui s'inscrit dans l'éternité» (Shamisen, p. 834).

Je crois que la fixation de la chose dans l'éternité est un des principes de l'art oriental qui a le plus frappé l'imagination du poète des *Cent phrases pour éventails*. Il a d'ailleurs par la suite découvert que la photographie n'était pas un art de pure reproduction, mais présentait la même possibilité de fixer l'instant: «tout à coup un certain équilibre ineffable est obtenu et où l'évidence éclate! C'est le moment sacré dont parle le philosophe japonais qui ne peut se traduire que par l'exclamation : Ah!»¹⁸

¹⁸ CLAUDEL, Paul. «Préface à un album de photographies d'Hélène Hoppenot» dans *L'Œil écoute* (*Œuvres en prose*), p. 395.

7. De la pureté et du dépouillement de l'art japonais

*«Le bouquet japonais n'est pas comme la botte européenne
le butin de Flore, un trophée, la mise en tas confusément
pour repaître nos sens, parmi le vert, de tout ce que la nature
peut végéter de bleu, de jaune, de rouge.»
(Paul CLAUDEL. «Le Poète et le shamisen»)*

Voilà donc, avec cet arbre modelé en triangle régulier, une bonne piste vers ma propre "japonéité". Pour laisser un peu Amarilie tranquille, quoiqu'elle fasse encore un excellent cobaye, je prendrai cette fois pour exemple une autre nouvelle de *Minuscules*, «le Lecteur chez Noémie» - cela ne me convaincra que plus de l'étendue des "dégâts" orientaux dans ma propre écriture. Je m'aperçois en effet que l'étrange lecteur qui se fait accueillir tous les jours chez ma Noémie ressemble un peu trop à un pin "arrangé" dans sa forme et ses dimensions géométriques.

Je veux dire par là que le lecteur n'est pas un homme, n'importe lequel choisi au hasard de tous les hommes qui existent. Il ne possède aucun des attributs qui auraient pu faire de lui cet individu que j'aurais pourtant voulu qu'il soit (mais j'en suis de moins en moins convaincue): chemise mal boutonnée, sourire en coin, cheveux hirsutes ou veston impeccable, je n'ai doté mon lecteur de rien de tout cela. Rien d'autre qu'un livre, un signet et un sofa confortable dans lequel s'installer pour lire calmement. Ce n'est pas un homme, c'est un Lecteur. Sa "forme" de lecteur a été améliorée, son "triangle" régularisé en émondant tout ce qui faisait de lui un homme particulier. Il est désormais figé dans l'essence du Lecteur, immuable, immortel.

Je crois que le terme le plus approprié pour décrire cette technique de saisie du sujet serait la *décantation*. B. Hue, pour sa part, semble suggérer la synthèse: selon lui, l'art oriental illustre «le passage progressif du spectacle détaillé à l'image synthétique»¹⁹

¹⁹ HUE, Bernard. «Claudé et la peinture orientale», p. 68.

Claudiel, certes, ne se prononcerait pas contre la synthèse telle qu'aperçue par B. Hue; il montre même une certaine aversion pour son contraire, l'analyse: «Proust. Analyse ou plutôt décomposition» (Journal, p. 588 - mai 1923). Et on voit bien, en effet, toute la distance qui sépare le dépouillement du poème oriental d'une page de narration proustienne... ! C'est probablement toujours un peu contre Proust, et aussi contre les auteurs réalistes à vocation descriptive, que Claudiel en a lorsqu'il compare la littérature orientale à celle qui se fait en Europe : « [...] ces quelques caractères déposés sur le papier blanc n'ont rien d'analogue avec ce torrent d'idées, d'images et d'émotions que dégorge nos poèmes et nos romans pareils à la rue d'une grande ville à l'heure de la sortie des magasins » (Promenade, p. 1162).

Si la synthèse semble être un terme satisfaisant, je préfère pourtant, quant à moi, conserver le terme de *décantation*, qui me paraît plus significatif du point de vue du travail de l'écriture tel que les Japonais semblent le concevoir. En effet, il me semble que la synthèse suppose une action intellectuelle de la part de l'artiste, une réflexion un peu étrangère à la création instinctive. De plus, à y regarder de plus près, la synthèse semble faire le mouvement contraire de celui qui caractérise l'entreprise de *décantation*. Faire une synthèse implique de réunir en un seul élément, plus général ou alors d'une plus grande unicité, plusieurs éléments disparates. C'est, si l'on veut, ramasser toutes les branches et le feuillage et les réunir pour en faire un arbre.

La *décantation* par contre est un travail beaucoup plus passif (la contradiction n'est qu'apparente, je me rassure, laisser «décanner» un sujet de nouvelle, bien que cela semble se faire tout seul, demande tout de même quelque effort), qui me semble convenir mieux aux artistes orientaux. La *décantation* suppose la lenteur du processus, de même

qu'elle implique plusieurs degrés d'une épuration progressive. Loin de tendre à fusionner des éléments disparates pour en faire une image bien lisse, pour faire entrer coûte que coûte tous les éléments dans l'image synthétique, le travail de décantation retire peu à peu à l'idée centrale les éléments non nécessaires au maintien de l'essence.

L'arbre représenté par l'artiste japonais ne serait donc pas une botte de branches les plus variées possibles - vertes et aussi sèches, branches fournies et chicots, feuilles de chêne et aiguilles de pin - ramassées ça et là pour "faire vrai"; c'est à peine un tronc dépouillé qui ne conserve que les branches nécessaires à bâtir sa forme idéale. C'est l'arbre réduit au triangle parfait, l'arbre émondé de ses branches inutiles, l'arbre augmenté dans son essence jusqu'à l'immatérialité. Le poète qui discute avec Jules se sert pour sa part de l'exemple des îles pour illustrer ce phénomène, suggérant que pour être îles, les îles n'ont même plus besoin d'être entourées d'eau: «rien qu'un petit mot de temps en temps qui fasse que ces îles n'aient plus assise sur la mer mais sur une espèce de matière radieuse et de vide intellectuel» (Jules, p. 852).

Je suppose que Claudel serait probablement d'accord pour adopter le terme de *décantation*. Avec son expérience de vie au Japon, au milieu d'œuvres qu'il trouve si pures, il se sent de plus en plus de mépris pour la volonté de tout dire qu'il discerne partout dans la littérature occidentale. Selon lui, cette habitude de remplir le plus possible le cadre assigné à l'œuvre empêche celle-ci de respirer, empêche le véritable sens de s'y installer et de s'y déployer:

Défaut de toutes les Œuvres d'art occidentales, c'est trop rempli, trop bourré, on en veut trop. On a voulu tout dire sans rien passer, tout exprimer. [...] Pas une transition, pas une conséquence n'est omise. Dans les pièces de théâtre, abondance d'explications, de récits, de préparations, de détails de toute espèce, de dénouements, tandis qu'au fond il n'y a d'intéressant que 2 ou 3 situations dramatiques très

courtes, les seules que conserve le nô japonais (Journal, p. 601 - juin 1923).

Claudiel nous ramène donc, comme dans une boucle, à la théorie de la nouvelle occidentale, qui veut que le récit ne repose autant que possible que sur une situation dramatique, ce qui lui permet de se concentrer sur un sujet unique et de resserrer les liens qui unissent entre eux les divers éléments. À la lumière de tout ce qui a été découvert jusqu'à maintenant, je dirais que l'écriture orientale, *quel que soit le genre*, et c'est cela qui est étonnant, correspond presque en tout point avec les caractéristiques de la nouvelle occidentale énumérées au deuxième chapitre de cet essai, mais en les exagérant. Par exemple, une pièce du théâtre nô aussi bien qu'un tableau à l'encre de Chine présentent automatiquement le dépouillement du sujet qu'en Occident la nouvelle exige comme une des règles propres à ce seul genre. Il n'est donc pas étonnant que les Japonais se soient passé pendant si longtemps du genre de la nouvelle et de terme pour le désigner, la forme faisant déjà partie de leurs mœurs littéraires. Pas étonnant non plus qu'ils l'aient adoptée si vite, cette Nouvelle occidentale, dès leur premier contact avec les nouvellistes européens.

8. De l'art de conclure en ayant compris quelque chose

*«Le Japon repose comme un groupe de nuages solidifiés
au sein d'un océan sans bornes.[...] C'est comme un décor de
théâtre que les machinistes viennent à peine de quitter et
dont les toiles et les portants tremblent encore.»*
(Paul CLAUDEL, «Un regard sur l'âme japonaise»)

Je crois pouvoir, après l'enfilade de chapitres qui précèdent, résumer l'art oriental par le seul mot d'art de la *retenue*. En effet, le souci du vide à creuser autour de la pensée, la volonté de suspendre le monde réel dans un monde surnaturel par la «mise en mots», la poursuite de l'éternité pour l'instant passager, le dépouillement et la simplicité des sujets choisis, il me semble que tout cela se rapproche aisément d'une certaine timidité de la plume. Je crois y discerner une retenue du cœur de l'artiste qui, contrairement aux poètes lyriques occidentaux, semble hésiter à ouvrir les écluses de la vie intérieure.

C'est une plume qui marche sur le bout des pieds, qui ajoute à peine sa touche personnelle au monde qui l'entoure mais qui souhaite, par ce trait si fin, y changer quelque chose, le sublimer, le glorifier. Chaque trace d'encre, entourée de blanc comme une île d'eau, rappelle le pays même où elle naît, pays insulaire, pays où l'art émerge timidement du vide. C'est un art de la pudeur, peut-être, qui paraît très bien s'accorder avec le caractère du peuple japonais tel que leur réputation internationale nous les représente. Les Japonais, en effet, sont reconnus pour leur impassibilité. Polis à l'extrême, le visage toujours impassible, s'inclinant jusqu'au sol pour saluer un invité, retirant leurs chaussures en signe de respect en pénétrant dans la demeure du plus pauvre d'entre eux, c'est ainsi qu'on les imagine lorsqu'on n'est jamais allé chez eux, et sans doute l'erreur n'est-elle pas si grande. «La vie sociale au Japon» affirme Maurice Pinguet, «[...] demande

à chaque sujet de collaborer avec tous les autres dans l'harmonieuse circulation du symbolique»²⁰.

Lorsqu'il vivait au Japon, Claudel y a senti une «compression de notre existence personnelle en présence du mystère qui nous entoure, la sensation d'une présence autour de nous qui exige la cérémonie et la précaution» (Regard, p. 1123). Et l'impassibilité de ce peuple est certainement une force, qui permet entre autres de dompter la faiblesse humaine. Le danger, selon moi, est d'y voir de l'insensibilité. Je pourrais reconsidérer encore une fois les principes de l'art oriental et y discerner un profond désir d'utiliser cette impassibilité comme procédé artistique sans pourtant permettre ce glissement dangereux vers l'insensibilité.

Les Japonais vivent autant de douleurs que les occidentaux dans leur vie quotidienne. Ils ont simplement appris différemment à exprimer la douleur dans l'œuvre d'art: «la version japonaise du pathétique n'est pas l'expression de sentiments contradictoires dont le duel déchire l'unité d'un être, mais la maîtrise fragile qui oppose la forme à la force, la rigueur du signe à la violence du vécu»²¹. Le pathétique n'est pas *reproduit*. Le lecteur d'un poème, par exemple, le *sent* justement à son absence, à la beauté de l'incroyable maîtrise de l'artiste *malgré* le pathétique. C'est le même principe pour montrer la douleur d'un acteur au cinéma par exemple: les cris et les larmes touchent beaucoup moins le spectateur qu'une lèvre qui tremble à peine et de grands yeux secs, arrondis et figés dans la douleur.

Les signes japonais servent donc à se garder de l'imaginaire et des profondeurs de l'âme. Dans la cérémonie du thé, par exemple, le geste impassible, toujours le même

²⁰ PINGUET, Maurice. «Le texte Japon», p. 763.

²¹ PINGUET, Maurice. «Le texte Japon», p. 764.

depuis des siècles, prime le mal de tête éventuel, sur le corps malade, sur l'âme en détresse. Le thé sera servi de la même façon. Le signe est bien un rituel, Pollack a vu juste. Il apaise le mal, le domine et le conjure.

Mais les Japonais ont-ils donc un imaginaire plus menaçant que le nôtre, pour être ainsi coûte que coûte garder sous la surface, en dehors des apparences ? Et alors, question plus dangereuse, dois-je penser que celles de mes nouvelles qui sont qualifiées de "japonaises" sont celles qui recouvrent, sous des apparences paisibles, le plus de remous troublés - ou troublants ? Sans doute.

Je repense à l'impassibilité rituelle de plusieurs de mes personnages. Mon lecteur silencieux, par exemple: il entre, il s'assoit, il lit, il repart, muet; puis un jour il décide de s'asseoir tout près de Noémie, mais toujours sans prononcer une seule parole. Son silence, sans doute, comme dans la cérémonie du thé, est un silence de surface. Alexandra, avec sa danse étrange dans la neige auprès du cadavre de son amant, ressemble à ces japonais des villages incendiés que Claudel surprend en train de regarder «une ville entière en feu [et à] apprécier le spectacle en esthète»²²

L'impassibilité orientale est un signe, un masque peut-être: elle recouvre une pudeur trop pudique pour s'afficher même en tant que pudeur. Voilà d'où vient cette retenue extraordinaire. Il n'y a pas d'écriture japonaise au sens ethnique: c'est une écriture pudique, un pinceau suspendu au-dessus de la vie et qui ose à peine s'y tremper.

Or, les Japonais n'ont pas l'exclusivité de la pudeur mondiale.

Mais attention: la pudeur est un grand danger pour l'écrivain occidental. À moins de savoir s'en servir, intuitivement. Certaines des nouvelles de *Minuscules* sont

²² MICCIOLLO, Henri. *L'Oiseau noir dans le soleil levant de Paul Claudel.*, p. 41.

parvenues, je crois, à conserver le masque oriental. D'autres pourtant (puisque j'étais inconsciente de la tendance orientale autant que de l'autre qui s'y oppose) ont glissé vers l'"occidentalisme". Certains personnages sont encore trop définis, trop vivants pour jouer sur la scène d'un *nô*. Ils vont trop vite, réfléchissent trop, font trop de choses à la fois. Ils éclatent parfois, comme Madeline qui coupe furieusement les branches en pleurant, et laissent sortir la douleur qu'ils n'en peuvent plus de retenir. Ceux-là ne sont pas japonais.

Il faudra que je médite encore un peu sur la formule d'un Maître Zen: *lorsque tu marches, contente-toi de marcher. Lorsque tu es assis, contente-toi d'être assis. Mais surtout, ne tergiverse pas.*²³

²³ Cité par Roland BARTHES dans *L'Empire des signes*, p. 106.

9. Bibliographie

I. Œuvres de Paul CLAUDEL:

1. *Journal I. 1904-1932*. Introduction par François VARILLON. Texte établi et annoté par François VARILLON et Jacques PETIT. Paris, Gallimard, 1968. Bibliothèque de la Pléiade.
2. *Mémoires improvisés. Quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*. Paris, Gallimard, 1969.
3. *Œuvres en prose*. Préface par Gaëtan PICON. Édition établie et annotée par Jacques PETIT et Charles GALPÉRINE. Paris, Gallimard, 1965. Bibliothèque de la Pléiade.
4. *Œuvre poétique*. Introduction par Stanislas FUMET. Textes établis et annotés par Jacques PETIT. Paris, Gallimard, 1967. Bibliothèque de la Pléiade.
5. *Théâtre. II*. Texte et notices établis par Jacques MADAULE et Jacques PETIT. Paris, Gallimard, 1965. Bibliothèque de la Pléiade.

II. Sources critiques portant sur l'œuvre de Paul Claudel:

1. D'ANGELO, Paola. «Un poète au Japon: du "blanc" au silence où commence l'écoute» dans *Claudel Studies*, XVII (1), 1990, pp. 15-30.
2. DETHURENS, Pascal. *Claudel et l'avènement de la modernité. Création littéraire et culture européenne dans l'œuvre théâtrale de Paul Claudel*. Paris, Les Belles-Lettres, 1996.
3. DETHURENS, Pascal. «Du plein du vide et de la totalité, ou la dialectique des écritures selon Claudel» dans *Écritures claudéliennes. Actes du colloque de Besançon*. Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1997, pp. 343-370.
4. FRIEDBERG, Marie-Victoire. «Claudel et le Japon, ou l'expérience de la perte» dans *Bulletin de la Société Paul Claudel*. No 117, 1er trimestre 1990, pp. 23-26.
5. HELLERSTEIN, Nina S. «L'"Art Poétique" de *Cent phrases pour éventails*» dans Michel MALICET. *Hommages à Jacques Petit. vol. I*, Paris, Les Belles-Lettres, 1985, pp. 481-500.
6. HUE, Bernard. *Littératures et arts de l'Orient dans l'œuvre de Claudel*. Paris, Librairie C.Klincksieck, 1978.

7. HUE, Bernard. «C Claudel et la peinture orientale» dans Jacques PETIT (dir.). *Revue des lettres modernes 12: «C Claudel et l'art»*, no 510-15, 1977 (4), pp. 55-80.
8. MADAULE, Jacques. «Le langage dramatique» dans *Les Critiques de notre temps et Claudel*. Paris, Éditions Garnier et frères, 1970, pp. 153-64.
9. MESCHONNIC, Henri. «C Claudel et l'hiéroglyphe ou la Ahité des choses» dans Gisèle MATHIEU-CASTELLANI (dir.). *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. S.l. Presses Universitaires de Vincennes, 1994, pp. 99-119.
10. MICCIOLLO, Henri. *L'Oiseau noir dans le soleil levant de Paul Claudel. Introduction, variantes et notes*. Paris, Les Belles-Lettres, 1981.
11. STAROBINSKI, Jean. «Parole et silence de Claudel» dans *Les Critiques de notre temps et Claudel*. Paris, Éditions Garnier et frères, 1970, pp. 129-136.
12. TRUFFET, Michel. *Édition critique et commentée de Cent phrases pour éventails de Paul Claudel. Comportant la reproduction en fac-similé de l'édition originale japonaise*. Paris, Les Belles-Lettres, 1985.
13. WATANABÉ, Moriaki. «C Claudel, Mallarmé et le Japon» dans Michel MALICET. *Hommages à Jacques Petit. vol. II*. Paris, Les Belles-Lettres, 1985, pp. 643-666.
14. YAMAZAKI, Junko. «Aspects de la conception du vide chez Claudel» dans *Études de langue et littérature françaises*, 34, mars 1979, pp. 85-94.

III. Autres sources critiques:

1. BARTHES, Roland. *L'Empire des signes*. Genève / Paris, Éditions d'Art Albert Skira S.A. / Flammarion, 1970.
2. BUTOR, Michel. *Le Japon depuis la France. Un rêve à l'ancre*. Paris, Hatier, 1995.
3. INOUE, Yasushi. «Avant-propos» dans *Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines*, Paris, Gallimard, 1986, p. 3-9.
4. LECERCLE, François. «Donner à ne pas voir» dans *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. S.l. Presses Universitaires de Vincennes, 1994, pp. 123-33.
5. PINGUET, Maurice. «Le texte Japon» dans *Critique*, XXXIV(423-4), août-sept. 1982, pp. 758-766.
6. POLLACK, David. *Reading against Culture: Ideology and Narrative in the Japanese Novel*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1992

7. TACHIBANA, Kikuko. «Les signes vides dans le texte Japon» dans *Signs of Humanity/ L'Homme et ses signes. vol. III*. Berlin / New York, Mouton de Gruyter, 1992, pp. 1565-1571.

DEUXIÈME PARTIE : « MINUSCULES »

Oublier Chloée

Et pourquoi ne pas fermer les yeux et tout accepter, ce serait plus simple. Il regarde autour de lui, il ne fait que cela depuis ce matin. Il n'y a rien. Mais lui essaie, encore et encore, de faire apparaître les choses qu'il aime et qui étaient dans cette chambre il n'y a pas très longtemps. Maintenant, il n'y a que lui, Emmanuel, et la chambre trop grande, uniforme, ennuyeuse, toute bleue à cause de la peinture bleue des murs nus sans tableaux. Des carrés de bleu plus bleu là où étaient suspendues les images si étranges choisies par Chloée dans différentes ventes à l'encan.

Il imagine ce qu'il verrait si ses yeux étaient suspendus à la place de la lampe au plafond: une chambre vidée, vide plutôt, parce qu'il n'y a aucun moyen de voir, avec les yeux, que la chambre fut jadis meublée et gaie. Pour voir cela il faudrait de la mémoire. La mémoire a épuisé Emmanuel. Les yeux ne se souviennent pas, c'est pour cela qu'il veut être uniquement des yeux. Il ne voit qu'une chambre déserte, un carré de soleil qui entre par une fenêtre sans rideaux, et un homme, lui, Emmanuel, assis dans un coin le dos contre le mur, le corps ramassé dans le plus petit espace possible, comme pour essayer de ne pas être là.

Il se dit qu'il a sûrement passé plusieurs heures à pleurer comme un fou dans la chambre de Chloée. Il regarde la chambre et il s'aperçoit qu'elle ressemble à l'image qu'il se faisait des cellules de fous dangereux dans les hôpitaux. Quatre murs, rien dessus, et une longue plainte débile, affreuse, qui s'en échappe par la fenêtre. Si quelqu'un passait

dehors, il aurait peur à entendre ces sanglots inarticulés. Emmanuel se fait peur lui-même. Et si Chloée planait au plafond, elle aurait peur aussi de cet homme nouveau que son absence est en train de créer.

Cette chambre est trop vide, il ne peut pas le supporter. C'était une chambre joyeuse, une chambre d'amour qui résonnait toute la journée du chant du violon de Chloée. Sans elle, il n'y a plus tous les matins la naissance de cette joie fabuleuse. Jamais il ne se sentira le courage de remeubler cette chambre. Il aurait beau la remplir avec les objets d'une autre femme, il aurait beau la repeindre d'une autre couleur, ce serait toujours la chambre de Chloée, avec son rire disparu qui plane au plafond, désespérément muet.

Il voudrait que toujours le souvenir du rire de Chloée demeure au plafond de cette chambre. Il voudrait l'entendre toujours, ce rire, sans avoir à faire ce douloureux effort de mémoire qu'il ne cesse d'accomplir depuis qu'elle n'est plus là. Il ne peut pas se passer du rire de Chloée. Il voudrait pouvoir l'apercevoir instantanément en entrant dans la chambre, le voir avec les yeux, parce que les yeux ne font pas mal.

Il se demande s'il lui serait possible de peindre l'image de ce rire sur le plafond bleu. Il pense que cela échappe peut-être à sa capacité; mais il ne veut croire que la création des hommes soit à ce point limitée. Il pense aussi que Chloée aurait été capable de peindre un rire, d'en trouver les couleurs et la forme, comme elle savait si bien faire sortir la joie de son violon. Si le rire de Chloée avait son image au plafond, si cela était malgré tout possible, Emmanuel pourrait le voir avec ses yeux, et sa mémoire, inutile, cesserait de le faire tant souffrir. Cela semble si simple, tout à coup. Il rêve de cette vie où il n'aurait plus besoin de sa mémoire pour retrouver le passé, pour retrouver Chloée.

Il se dit qu'il pourrait aussi, tant qu'à s'y mettre, peindre sur les quatre murs, le violon de Chloée, et puis sa voix, sa joie, ses yeux, ses petites mains douces qui les premières lui ont dit à quel point il était sensuel, lui Emmanuel, lui qui ne le soupçonnait pas. Et aussi le corps entier de Chloée, tout autour de la fenêtre, pour empêcher qu'il ne s'échappe de la chambre. Il voudrait venir tous les matins faire l'amour à ce corps simplement en le regardant, sans devenir fou de folie, sans se torturer sans cesse à parcourir sa mémoire pleine de souvenirs affreux.

Il décide d'essayer. C'est la seule façon de vivre, c'est la première qu'il entrevoit. Il pourra même donner la chambre à une autre femme, puisque personne ne pourra lui briser son passé, fixé pour toujours et si facile d'accès.

Il fera semblant de revivre calmement. Il pourra aussi donner tous ses nouveaux matins à cette femme nouvelle, et s'abîmer dans des gestes neufs en fermant les yeux, en oubliant tout. Il se sera souvenu une fois pour toutes. Rien ne se perdra à l'instant même où tout se perd. Chaque fois qu'il ouvrira les yeux, même dans les bras de l'autre, le rire de Chloée sera là, suspendu au plafond au-dessus de lui comme un mobile silencieux.

Il aura tous les jours le droit d'oublier tant qu'il veut. Et les murs bleus ne seront plus si vides. Il décide que c'est la seule façon d'arrêter de pleurer comme un débile dans sa cellule creuse pleine d'écho angoissant.

Il se lève, déplie lentement ses jambes douloureuses, il se sent faible d'être resté trop longtemps recroquevillé sur le plancher. Son corps tremble de faiblesse, et peut-être qu'il a faim. Il se sent les yeux encore rouges, ses mains sont encore humides d'avoir essuyé tellement de larmes. Il regarde encore une fois, longuement, la chambre vide, puis il sort. Il soupire, soulagé et déçu à la fois. Il échappera malgré tout à la si facile folie.

Amarilie mon extase

Tous les jours j'essaie de faire le portrait d'Amarilie. Il faut aller très vite, elle change tellement, elle embellit constamment sous mes yeux. Il faudrait pouvoir faire un portrait en cinq minutes. Mais je finirai bien par la saisir, je le sens. Mon atelier est déjà rempli de son image mille fois différente: ce sont toutes mes tentatives manquées. Accrochées l'une à la suite de l'autre, on dirait les photos successives de l'épanouissement d'une fleur, comme on en voit parfois dans les livres de botanique. J'ai décidé qu'elle serait l'unique image de ma prochaine exposition. Tout le monde voudra s'emparer d'elle, et moi je vendrai tous mes tableaux. Elle sera éparpillée dans toute la ville, elle veillera sur des centaines de salons comme une ange gardienne. On l'accrochera sur tous les murs, avec cérémonie, comme on suspend un crucifix.

Seul me restera l'original. Amarilie n'est pas à vendre. Elle demeurera près de moi. D'ailleurs, elle vaut beaucoup plus que tous les portraits que j'ai faits d'elle.

Je crois bien qu'elle m'est tombée du ciel. Je l'ai rencontrée dans la rue. Dans le quartier où elle habite, il est facile de trouver des modèles pour mes croquis. J'y vais quand il n'y a pas de femme dans ma vie pour servir d'image. Je choisis la plus belle parmi les filles qui s'offrent à moi, je couche avec elle et je la paie. Puis, si elle accepte de poser pour moi, je la paie un peu plus. Certaines refusent. La plupart n'aiment pas ça, parce qu'elles n'aiment pas rester immobiles. Elles n'aiment pas qu'on les regarde comme une belle image. Mais elles le font quand même puisque je vais les payer. Pour elles, l'art c'est secondaire. Pour moi, l'art c'est la vie. La reproduction parfaite de quelque chose permet sa possession, c'est ce que je crois. On est maître de ce que l'on

créée, comme Dieu est maître de l'univers. J'aimerais être un grand artiste comme lui. Un jour je posséderai le monde, j'aurai recréé le monde dans sa totalité. Je suis affamé. Je veux peindre vite, vite et violemment, pour posséder ce monde comme on possède une fille, complètement, avec tous les sens grand ouverts et comblés.

Le soir où j'ai connu Amarilie, la ville était en ébullition. C'était l'été, je me sentais enragé comme un fauve et j'étais saoul. Geneviève mon amour, Geneviève mon inspiration depuis des mois m'avait quitté le matin, à peine réveillée, en criant très fort que je ne la reverrais plus. Il faisait beaucoup trop chaud pour peindre, hélas. J'étais allé au centre-ville pour voir comment se déroulait le festival. J'étais un assoiffé parmi des hommes desséchés. Je ne sentais pas le désir de peindre qui fait presque toujours remuer mes doigts nerveux. Un autre désir me remuait. Les ruptures amoureuses me font toujours cet effet étrange de m'assaillir d'une avalanche d'appétits incontrôlables, comme si je sortais d'une ascèse trop longue, d'une retraite moniale ou d'un pensionnat.

Honteux et vorace comme un fauve, je me dirigeais vers ce quartier damné, en quête cette fois du seul plaisir qui s'y trouve vraiment. Je n'étais plus un artiste, j'étais un homme de chair violente, je me sentais frémir et vivre. Je ne pensais pas à peindre; c'est la femme en Geneviève que je regrettais le plus, et non l'image. Je voulais une beauté à étreindre, je voulais, pour combler mon corps, une très belle femme. Pourtant, là où j'avais trouvé tellement de modèles fantastiques, je ne trouvais cette nuit-là que des femmes laides, bariolées et vulgaires, qui me répugnaient. J'aurais pu les peindre, ça oui, les explosions de couleurs et de grossièretés sont très inspirantes, mais je ne pouvais coucher avec aucune d'entre elles. Manifestement, mon corps ne pouvait pas s'inspirer de la même beauté qui enivrait pourtant mes yeux de peintre.

Et puis j'ai vu Amarilie. Elle sortait d'une ruelle en se déhanchant tellement que cela ne me semblait pas normal. Son maquillage était affreux, épais comme un masque, et il avait coulé. Sous ses yeux s'étaient des taches noires et bleues, délavées. Mais son visage paraissait harmonieux, malgré les grimaces de douleur qui le tordaient. Elle avait une apparence désordonnée, comme si elle venait de se battre ou de courir très vite. Un de ses souliers avait perdu son talon, et elle faisait tout en son possible pour le dissimuler en s'efforçant de marcher sur la pointe du pied. Je crois qu'elle essayait aussi de faire passer ses grimaces pour des sourires provocants, en regardant d'un air hagard autour d'elle.

Je me sentais toujours ivre, à la merci de mes fantasmes: je l'ai trouvée bizarrement héroïque, et moins laide que les autres. Ses cheveux étaient d'ailleurs d'une beauté rare, très longs et soyeux comme ceux des femmes d'Asie. Elle avait une allure un peu enfantine malgré l'audace aguichante de son accoutrement qui laissait voir sa peau en trop d'endroits à la fois. J'étais intrigué. Elle ne correspondait pas à l'image d'une fille de rue malgré sa bonne volonté évidente. Ses sourires étaient forcés, et sa démarche tellement incertaine, son allure séductrice tellement fabriquée qu'elle avait l'air de ne pas pouvoir adopter sa propre image.

Elle sortait de la ruelle en boitant le moins possible. Elle n'a fait que quelques pas sur le trottoir, juste ce qu'il fallait pour se rendre jusqu'au premier poteau. Elle s'y est appuyée avec un air de grande fatigue qui m'a déçu; je l'aurais voulue provocante. Mais ces cheveux qui l'habillaient plus que ses vêtements me fascinaient. J'ai complètement cessé de marcher. Plusieurs hommes ont passé devant elle, la regardant

attentivement, puis se sont l'un après l'autre détournés pour observer une autre femme postée quelques mètres plus loin.

Elle ne faisait plus un seul sourire, plus un seul geste dès qu'un homme s'approchait d'elle. Elle n'avait absolument rien du mauvais ange tentateur que j'étais venu chercher. La main sur la hanche dans une pose séductrice bien que figée, elle avait l'air d'une image dans un calendrier bon marché. Ces images ne m'ont jamais intéressé. Elles n'ont pas de valeur artistique, et ne provoquent pas, non plus, la moindre attraction physique. J'aurais dû passer mon chemin, peut-être, et la laisser plantée là. Mais quelque chose m'empêchait déjà de me détacher d'elle.

Elle regardait passer les hommes sans sourciller, comme le fait parfois ma grand-mère, tranquillement assise sur son perron, par des soirs d'été semblables à celui-là. Et soudain, j'ai douté. Malgré le maquillage et les brillants, malgré la jupe si courte que ses cheveux la dépassaient, malgré la veste dorée comme un sou neuf, j'ai douté de la raison de sa présence à côté de ce poteau. Plus je doutais et moins je pouvais empêcher le désir d'éclore en moi. Soudain, j'ai eu très peur qu'elle ne soit pas là pour se vendre, qu'elle me soit à jamais inaccessible. J'avais chaud.

Je me suis approché d'elle sans trop réfléchir, en lui souriant plus ou moins consciemment comme on sourit à un enfant pour ne pas l'effrayer. Quelque chose dans son regard m'avertissait qu'elle pouvait se sauver même si, sur son talon unique, elle ne pouvait pas aller très vite. Je me suis arrêté devant elle, en lui faisant bien comprendre mon intention de ne pas passer mon chemin. Elle s'est redressée bien droite. Elle m'a semblé prendre courage, puis elle m'a demandé, presque dans un murmure, l'éternel «puis-je faire quelque chose pour vous, monsieur?» qui a dissipé d'un coup tous mes

doutes. Et pourtant, ses yeux semblaient me conseiller de refuser, dans une supplique pitoyable qui m'a laissé un instant stupéfait.

Ce regard de martyr m'a fait oublier tous mes désirs charnels, et même la chaleur insupportable de cette soirée. Mon ivresse avait complètement disparu. J'étais guéri de ma douleur d'avoir perdu Geneviève, j'étais sauvé! Mes doigts de nouveau me démangeaient, mes yeux voulaient engloutir cette femme. Il fallait que j'arrive à reproduire ce regard suppliant, à le fixer sur la toile, à le figer. Il fallait me l'approprier pour toujours. Le regard et la femme. Je les voulais.

Elle n'avait manifestement pas envie de me suivre, et encore moins de me donner son corps. À tout hasard, rusé malgré moi, je lui ai dit que j'étais peintre, et que je cherchais un modèle. J'ai dit que mon atelier était silencieux et ensoleillé toute la journée, que mon appartement était très confortable. En jetant un coup d'œil à son soulier cassé, j'ai ajouté gentiment que j'avais une paire de pantoufles pour les invités, qu'elle pourrait utiliser la salle de bains et boire tout le lait dans mon frigo. Les mots me venaient sans hésitation, comme si quelqu'un me soufflait la meilleure façon de la convaincre. Et soudain, me taisant, j'ai réalisé qu'elle riait. Elle avait le rire d'une toute petite fille, et j'ai compris qu'elle venait de décider de me faire confiance. J'ai hélé un taxi, elle s'y est installée calmement à mes côtés, et je l'ai fait conduire chez moi.

Elle a fait le tour de toutes les pièces de l'appartement, comme un jeune chat en exploration. Mes deux pinsons, gaiement, volaient autour d'elle, et le blanc osait parfois se percher sur son épaule. Alors elle se figeait aussitôt, les mains en l'air ou même le pied, et elle tentait de l'apercevoir du coin de l'œil. Quand il repartait elle respirait et elle me souriait, émerveillée comme si elle venait d'entrer au paradis

. Elle a passé un long moment dans l'atelier. Plus que les tableaux accrochés sur tous les murs, ce sont les instruments qui l'intéressaient, les pinceaux, le chevalet surtout, les toiles vierges. Elles les effleuraient doucement de la main, comme si tout cela constituait un trésor très fragile, et elle me regardait à tout instant d'un air heureux. Quand elle a eu fini de bien regarder, je lui ai demandé si elle voulait prendre un bain et enlever tout ce maquillage qui alourdissait ses paupières. Elle m'a suivi dans la salle de bains. Je lui ai prêté une serviette et les produits de beauté laissés par Geneviève. Elle a attendu que je sois sorti pour commencer à se déshabiller.

En sortant du bain, un peu plus tard, elle m'a tendu la main et m'a dit qu'elle s'appelait Amarilie. J'étais bouche bée. Sans maquillage, habillée seulement d'une robe de chambre, ses longs cheveux enroulés dans une serviette, elle semblait avoir à peine seize ans. Elle était belle tout à coup. Elle me demandait un peigne, je lui ai prêté le mien.

Elle s'est assise sur le lit que je venais de lui installer dans l'atelier, derrière le paravent, et elle s'est mise à démêler ses épais cheveux. Je me suis assis près d'elle. Elle m'a tendu le peigne en me tournant le dos, et j'ai continué la longue et douce tâche de défaire les nœuds dans cette chevelure qui me charmait. Je tremblais de lui faire mal, mais il me semblait sentir qu'elle se détendait peu à peu. En fait, elle tombait de sommeil. Il a fallu encore une demi-heure pour lui sécher les cheveux tant bien que mal, puis je l'ai bordée dans son petit lit de camp, en lui disant que je ferais son portrait le lendemain.

Elle s'est endormie tout de suite, et je suis resté longtemps à la regarder. J'avais ramené à la maison la plus belle femme du monde, et elle dormait là, comme une enfant

qui a couru toute la journée, et elle n'éveillait en moi aucun désir charnel autre que la démangeaison bien connue au bout de mes doigts. Sans faire de bruit j'ai déplacé le chevalet jusqu'au pied de son lit, j'ai sorti les pinceaux de l'huile où ils trempaient, et j'ai peint cette tête endormie, ces cheveux noirs sur le drap bleu, ces paupières frémissantes comme une aile d'oiseau. J'ai peint jusqu'à ce que je tombe de fatigue à mon tour. J'étais enfin épuisé, vidé, heureux. C'était le meilleur portrait de ma vie. Je l'ai laissé sur le chevalet pour qu'il sèche pendant la nuit, et aussi pour faire une surprise à Amarilie.

Le lendemain matin elle s'est éveillée avant moi, elle a fait du café comme si elle était chez elle, puis elle est doucement venue ouvrir la porte de ma chambre, sans oser entrer. Elle avait vu son portrait et elle était très heureuse. Jamais elle ne s'était vue en train de dormir, cela l'étonnait énormément. Et elle disait que jamais elle ne s'était trouvée belle avant de se voir sur cette toile.

Depuis ce matin-là, Amarilie habite avec moi. Elle m'accompagne partout en silence, chez les marchands de toiles, au musée, dans mon atelier, dans ma cuisine. Elle se fond peu à peu dans ma vie, comme une ombre. Elle jure que jamais elle ne me quittera, et elle me supplie de la garder. Elle me suit partout comme si elle me devait tout. Il n'y a que dans ma chambre qu'elle n'entre pas. En effet, elle garde son lit dans l'atelier, derrière le paravent en bois verni. C'est là qu'elle dort, entourée de dizaines de copies de sa propre image. Cela demeure pour moi un mystère. Non pas cette pudeur extrême, qui me paraît naturelle, mais ce souvenir que j'ai d'une fille que j'ai ramassée dans la rue. De cette fille il ne reste plus aucune trace.

Les grimaces de douleur avaient disparu à l'instant où elle était entrée chez moi la première nuit. Elle ne semblait plus y penser. Pourtant moi, le souvenir du regard martyr

ne me quittait pas, j'en rêvais toutes les nuits, je me réveillais tout humide, en chaleur, terrifié par mon besoin de revoir ce regard et de le comprendre et de le recréer. Pendant quelques jours, j'ai bien guetté l'instant propice pour lui demander ce qui lui était arrivé le soir où je l'avais trouvée. Et puis, la voyant devenir tous les jours plus calme, en la voyant s'épanouir en confiance devant le chevalet, j'ai renoncé à mes questions.

Car depuis qu'elle est ici elle s'est épanouie d'un seul coup, comme la fleur flamboyante dont elle porte le nom. Sitôt recueillie, sitôt sauvée de la rue qu'elle détestait, elle s'est transformée en œuvre d'art. Amarilie est la plus grande artiste que je connais. Elle s'étend sur le sofa et elle ne bouge pas, mais c'est elle l'artiste, c'est elle qui fait tout. J'en deviens malade. Moi, je ne fais qu'essayer de la reproduire sur la toile, jour après jour, heure après heure, lui imposant de rester là immobile une bonne partie de la journée. Et j'en ressens de plus en plus de rage, parce qu'Amarilie est insaisissable. Elle laisse mon désir de créer éternellement insatisfait.

Il y a une peur étrange que je peux lire dans son regard quand elle s'expose devant moi à la manière d'une statue. Cette peur ressemble un peu à celle qui m'a séduit le soir où je l'ai trouvée, mais à peine. Ce n'est pas assez. Certes, c'est une belle peur esthétique. Je veux peindre cette peur, je veux pouvoir créer cette peur moi aussi. Mais je la veux plus intense, encore plus belle, j'ai besoin d'une terreur violemment esthétique dans son regard si timide. Je sais qu'elle possède un tel regard, je l'ai déjà vu.

Au début je pensais qu'elle avait peur de gâcher ce qu'elle appelle mon oeuvre. Sous mon regard de peintre, elle n'ose jamais bouger. Elle reste couchée là, sur le sofa plein de soleil, immobile, véritable vénus classique. Même quand elle a placé sa tête dans un angle difficile à soutenir, même quand un douloureux engourdissement l'envahit,

elle ne se redresse pas, comme si elle craignait que mon pinceau n'imité son mouvement et que l'image sur la toile ne devienne floue. Dans notre vie l'art est sacré et il domine tout le reste. Alors elle attend sagement que le tableau soit fini.

D'ailleurs, elle dit que poser pour moi est ce qu'elle aime le mieux au monde. J'en doute. Je crois qu'elle ne fait que comparer deux vies, celle d'avant et celle de maintenant. Elle ne peut que soupeser les deux façons de vivre qu'elle connaît, qui sont deux façons de s'exposer. Elle préfère s'offrir à mon regard, ici dans l'atelier tranquille, que de s'offrir à tous les regards dans la rue. Cela me paraît logique. Mais je persiste à croire qu'elle n'aime pas qu'on la regarde, et qu'elle aimerait encore mieux vivre cachée, en ermite, si elle apprenait que c'est possible. Il faudrait qu'un jour je lui fasse remarquer qu'elle n'est pas obligée de se servir de son corps pour vivre. Mais pas tout de suite, j'ai encore trop besoin de son corps.

Quand elle est seule avec moi et qu'elle ne pose pas, Amarilie est une jeune fille très charmante. Elle est gracieuse, naïve, naturelle. Pas du tout enjôleuse comme on aurait pu le craindre. Sa voix est si minuscule qu'il faut tendre l'oreille et oublier tout le reste pour comprendre ce qu'elle dit. Parfois j'ai l'impression qu'elle ne veut pas être entendue. Elle n'ose rien offrir ni rien demander, elle ne se plaint jamais, c'est à peine si elle ose exister. Quand on sort de chez moi toutes ces douces qualités s'accroissent encore, et font d'elle un fantôme. Elle devient toute raide, elle bouge le moins possible, comme pour ne pas attirer l'attention, comme pour ne pas être regardée. Je crois bien qu'elle se cacherait derrière moi si elle l'osait. J'ai de plus en plus de mal à croire que c'est dans la rue que je l'ai trouvée. Elle devait être bien malheureuse. Elle verrouille encore la porte de la salle de bains lorsqu'elle est dans la douche, comme si je ne

connaissais pas son corps sous toutes les coutures. Et elle tremble toujours autant quand vient le temps de se mettre nue devant le chevalet.

Toute la journée le soleil inonde l'atelier. Amarilie dit qu'elle veut rester ici toujours parce qu'elle est bien. Elle parle sans remuer les lèvres, parce qu'elle croit que je suis peut-être en train de peindre sa bouche. Tout ce qu'elle peut voir, couchée là, c'est le paravent en bois, tendu de papier de riz. Elle dit qu'on doit en trouver de semblables dans les plus riches demeures chinoises. Pour elle mon appartement est un petit paradis. Elle aime surtout ce paravent derrière lequel elle dort. Selon elle, c'est l'objet le plus luxueux qu'elle a vu de toute sa vie.

Derrière le sofa, dans un coin, il y a une immense cage de bambou dont la porte reste ouverte. Les deux pinsons se sont posés sur le rebord de la fenêtre, et elle les aperçoit du coin de l'œil. Moi je suis en train de les peindre, l'un en plein vol et l'autre juste à côté de sa main. Souvent l'un d'eux s'envole dans un bruit de chiffon froissé pour faire rapidement quelques cercles au-dessus d'elle. Elle n'ose pas sourire, tout absorbée par l'effort de ne pas bouger. Je crois qu'elle voudrait bien que l'oiseau vienne se poser sur son épaule nue, comme un léger vêtement qui la couvrirait un peu malgré tout.

J'ai compris que sa vraie peur vient de là, de sa nudité étalée et de ma fascination pour son corps. Sans se l'avouer, elle déteste servir d'image, et moi je me sens comme un voyeur qui regarde celle qui voudrait être invisible. Cette impression me grise comme de l'alcool très fort. Elle bouge à peine, espérant que j'oublie, peut-être, que son corps est vivant, que c'est un corps de femme. Comme si l'immobilité allait la vêtir. Comme si un corps immobile ne pouvait rien m'inspirer. Mais je brûle de créer ce corps.

Je voudrais l'avoir modelé de mes mains, je voudrais avoir tracé ses contours, comme font ceux qui fabriquent les si belles poupées de porcelaine. Je voudrais sentir les délices d'une telle création, être l'auteur de ce regard qui me bouleverse, le sculpteur bienheureux qui sent sous ses mains prendre lentement forme un corps si parfait. Je voudrais surtout voir naître sous mes doigts, au bout du pinceau, cette peur qui apparaît toujours dans son regard aussitôt que quelqu'un la regarde intensément. Sa beauté vient surtout de cette peur née de sa propre image qui la terrifie. Je voudrais qu'Amarilie soit mon œuvre. Je la caresse parfois, malgré elle, pour polir sa peau, je l'embrasse, un peu rudement peut-être, pour rougir ses lèvres, mais jamais je n'améliore sa beauté. Alors je m'acharne sur la toile, j'use pinceau après pinceau, j'essaie tous les styles, toutes les techniques, et je sens qu'un jour je vais me fâcher.

Jadis, je croyais mon art infallible. Avant de connaître Amarilie j'étais si fou que j'étais prêt à consacrer ma vie à la création de la plus belle œuvre d'art du monde. Dans mon esprit, sa réalisation était possible, ce n'était qu'une question de temps, un défi à la patience. Je ne savais pas encore ce que serait l'image, je n'avais pas choisi les couleurs. Avant de rencontrer Amarilie je n'étais qu'un apprenti. Mais je savais que l'Œuvre serait mon œuvre. Et j'allais l'offrir à la terre entière dans un élan de générosité qui me faisait frémir à l'avance. Maintenant je sens que mon art est inutile. Jamais je n'arriverai à créer Amarilie, qui est pourtant la plus belle image du monde. Je ne peux pas la créer parce qu'elle existe déjà. Je ne serai jamais le responsable de son existence. Elle ne sera jamais de moi. Je ne l'aurai pas. Ça me fait mal, de plus en plus mal.

J'ai loué une galerie pour faire l'exposition d'Amarilie. Elle m'a aidé à accrocher ses portraits sur les murs. Elle n'est pas du tout angoissée à l'idée que des centaines de

regards la verront exposée, étendue là, nue, à la portée de tout le monde. Elle n'a pas songé qu'une exposition est une manière de rendre son corps public. Elle se trouve belle sur tous les portraits que j'ai faits d'elle. Elle s'admire, en extase, elle s'émerveille de ce qu'elle appelle mon talent. Elle qui fuit les miroirs et même son reflet dans les vitres, elle passe des heures dans cette galerie à contempler une à une toutes ses images. Pour elle l'art est magique, il la transforme, il l'épanouit. C'est vrai qu'on ne la reconnaît pas sur mes tableaux. C'est mon désespoir. Je ne distingue pas ce regard d'Amarilie que je voulais y mettre. Son regard s'affermi beaucoup trop quand je le fixe sur la toile. Ce que je voulais peindre est la supplication qu'elle met dans ses yeux, souvent pour implorer qu'on ne la regarde plus. C'est ce regard qui lui donne un air apeuré. Mais justement, dans mes portraits, elle est radieuse, et je n'y peux rien, strictement rien, cela se fait malgré moi. Chacun de ces tableaux est une amère déception, j'espère les vendre tous.

Ceux qui ne se vendront pas, je les jetterai, non, je les brûlerai. Je les déchirerai à coup de couteau avant de les brûler. Non, je n'aurai pas besoin de couteau. Je les déchirerai de mes propres mains, en tout petits morceaux.

Je ne conserverai qu'Amarilie. Je ne peux pas détacher mes yeux de son corps vivant. Sa beauté m'affame cruellement, il faut que j'arrive à la saisir, il le faut absolument.

Au vernissage elle a rencontré mes amis. Elle les a tous séduits. Elle a été angélique. Ils m'en ont tous fait compliment comme si elle était ma fille, ma fierté, comme si je l'avais moi-même créée. Ils ne comprennent pas que ce qui me déchire, c'est précisément ce désespoir de ne pas pouvoir la créer. D'ailleurs, comme pour me

confirmer l'insuffisance de mon art, tous les visiteurs l'ont regardée, elle, plus qu'ils n'ont regardé mes tableaux.

J'ai presque cru un moment que c'est elle, Amarilie, que l'on exposait. Elle était rayonnante, je ne la reconnaissais plus. On aurait cru qu'elle prenait appui sur toutes ces reproductions de son corps pour se sentir à l'aise face aux observateurs. À ce moment je crois qu'elle aurait refusé si on lui avait proposé de se retirer à l'abri des regards. Je sentais ma colère s'attiser, je lui en voulais de ne pas se montrer telle qu'elle était, telle que je voulais qu'elle soit.

Ils ont tous senti le désir primaire de conserver sa beauté comme un trésor. Ils ne pouvaient pas acheter la femme, ils ont donc emporté les tableaux, sans comprendre qu'ils emportaient une fausse Amarilie. La galerie s'est vidée tranquillement. Au fur et à mesure qu'on décrochait les portraits pour les emballer, Amarilie perdait de sa gaieté. Elle perdait sa contenance pendant que son corps si beau disparaissait de sur les murs autour d'elle.

Maintenant, elle se retrouve seule dans la pièce pour faire valoir sa beauté. Il ne reste plus aucune toile. En trois jours, nous avons tout vendu. Je retrouve l'Amarilie que j'aime tant, l'air perdu, toute tassée sur elle-même pour paraître aussi petite que possible au milieu de cette pièce devenue vide et blanche. C'est comme ça que je la trouve belle, c'est comme ça que je la veux. En attendant que les derniers visiteurs quittent la galerie, je la regarde, en silence, pendant de très longs moments.

Mon désir de la peindre est encore revenu, plus fort que jamais. C'est un désir sauvage. Mais dans la galerie il n'y a rien pour peindre, ni toile vierge, ni pinceau. Il n'y a pas même un seul carré de papier blanc où je pourrais griffonner. Je sens que je deviens

frénétique. Amarilie est subitement trop belle, cruellement esthétique. Je veux essayer encore un autre portrait, je dois essayer, il me semble qu'en ce moment précis j'en serais enfin capable. Je la veux.

Je la déshabille des yeux, m'attarde au creux de la taille où les cheveux prennent doucement la forme de ses hanches. Je devine que, sous la jupe longue, ses jambes sont farouchement collées l'une contre l'autre. Je connais toutes les attitudes de son corps lorsqu'elle cesse ainsi de bouger. Elle déteste se sentir observée. Elle sent mon regard comme une torture, et je le sais très bien. Mais je me sens grisé de faire renaître peu à peu ce trouble qui me fascine.

Et voilà que se produit en moi l'explosion soudaine d'un feu d'artifice. Je comprends ce que je suis en train de faire. Dans un éclair de lucidité effrayante je vois que je fais peur à Amarilie, que c'est moi qui crée cette peur magnifique, que cette création surpasse toutes les autres. Elle est immobile, si petite devant moi, malléable et ouverte comme une toile blanche, pleine de possibilités d'expression. Je comprends subitement comment devenir le meilleur artiste du monde, comment posséder enfin Amarilie.

Je n'ai eu qu'à suivre mon inspiration. L'art n'est pas du tout une affaire de précision finalement. J'ai accompli l'œuvre dont j'avais tellement rêvé. Et son regard était splendide, oui, mémorable, pendant qu'elle reculait lentement vers le mur, et quand je l'ai collée contre ce mur tout blanc; je l'ai fixée là, à la place de tous les portraits ratés, et je l'ai déshabillée, et je l'ai admirée, et je l'ai possédée, et je l'ai contemplée. La peur et le trouble naissaient sous mes mains autant que je le désirais. Jamais cette galerie n'avait contenu une oeuvre si intense. Jamais mon désir de créer la beauté n'avait été ainsi

rassasié. J'étais à la fois maître et créateur, je possédais ce que je créais, la création était enfin à la hauteur de l'appétit effréné de mes sens.

Cette nuit-là, Amarilie a abandonné son petit lit pour venir dormir avec moi. Elle s'est rappelé son métier. Elle m'a expliqué d'une voix sourde qu'il lui fallait payer de son corps les bienfaits que je lui avais accordés. Avant de disparaître, elle voulait payer ces mois de tranquillité où elle avait cru vivre au paradis. Je lui ai fait l'amour toute la nuit, sans trop de conviction. Je ne croyais pas qu'elle pouvait se passer de moi.

Ce matin, elle s'est levée en colère, elle a crié très fort toute sa rage et elle est partie en jurant que je ne la reverrais plus. De ma fenêtre je l'ai regardé s'éloigner d'un pas décidé. J'ai reconnu l'air résigné, le regard fier qu'elle avait quand je l'ai abordée la première fois. Je regrettais de lui avoir acheté des souliers neufs; à cet instant, j'aurais eu besoin de la voir boiter encore comme la première fois.

Elle retournait donc sur ce trottoir damné, dans son enfer, s'exposer comme sur une scène dans la lumière blafarde des réverbères.

Amarilie ma passion, Amarilie mon inspiration depuis des mois a décidé ce matin de me quitter. Je suis effondré, comme d'habitude. Je ne peux plus peindre, c'est inutile. Me voilà errant de nouveau au centre-ville. Les départs brusques m'ont toujours donné envie de remplacer immédiatement ce que j'avais perdu.

Le lecteur chez Noémie

Il est assis là, devant elle, lisant, tranquille. Il vient souvent lire chez Noémie, lire seulement, tranquillement, et elle trouve ça très étrange. Les autres pensent naturellement qu'il est son amant et qu'elle est trop pudique pour le dire. Mais non. Il vient lire ici, parce que le salon de Noémie est tranquille, et le fauteuil confortable.

Elle a aussi dans sa bibliothèque des livres qu'elle voudrait lire. Quand il est là, elle en prend toujours un sur ses genoux, pour faire semblant. Mais elle le regarde, lui, elle ne lit pas, elle trouve que le silence est trop bête. Pendant toutes les heures qu'il passe chez elle à lire calmement, elle pense que bientôt il faudra bien qu'ils se parlent. Mais chaque fois il se lève la minute avant celle où Noémie allait enfin se décider à dire quelque chose, n'importe quoi, uniquement pour casser le silence.

Quand il se lève elle sent qu'il est trop tard pour lui dire de rester, pourquoi est-ce qu'elle dirait ça? Il ferme son livre, fait un sourire de conclusion, le genre de sourire qui s'accompagne d'un hochement de la tête: il conclut comme s'ils avaient parlé pendant tout l'après-midi, puis il s'en va. Il s'en va sans rien dire, et elle trouve cela étrange.

Elle se demande pourquoi il s'en va si brusquement, toujours, alors qu'ils pourraient passer encore une heure ensemble, ou quinze minutes, ou la soirée, comme ça, tranquilles. Il n'y a pourtant rien qui le fait sursauter. Aucun bruit. Ce n'est jamais à cause de la fin d'un chapitre non plus. Et ce n'est jamais à la même heure. Il se lève comme ça, sans raison, puis il s'en va. Les yeux de Noémie sont-ils froids malgré elle? Elle le regarde beaucoup, peut-être le sait-il? Elle a l'impression d'avoir dans les yeux de la peinture sombre, très foncée, sur laquelle il lui serait impossible de superposer aucune

émotion claire, aucun éclair vif. La nouvelle image est toujours absorbée par la première, antérieure, ineffaçable. Elle a beau ouvrir les yeux tout grands, les adoucir de toutes ses forces, il ne voit rien, il ne s'aperçoit pas que Noémie aimerait le rencontrer enfin. Elle voudrait mettre de la chaleur dans ses yeux, et beaucoup de gentillesse, pour qu'il reste un peu, pour qu'ils parlent un peu, ils se connaissent à peine. Mais il ne voit jamais rien.

C'est peut-être pour ça. C'est peut-être parce que ses yeux sont irrémédiablement froids, et que malgré elle ils disent une fausse indifférence, comme s'il était n'importe qui. Et peut-être qu'il pense qu'elle invite tout le monde à lire comme ça dans son salon...

Ce matin, elle a décidé que ça suffisait comme ça. Il la hante. Quand il n'est pas là dans le salon à lire pour vrai, il est dans ses rêves à lire encore. Et elle voudrait hurler pour qu'il cesse de lire et de se sauver, pour qu'il ait l'idée de faire autre chose, au moins une fois dans sa vie. Hier, il est resté quinze minutes, pas plus. Il a à peine commencé le livre qu'il avait amené. Noémie sait que ce sera encore ce même livre aujourd'hui, puisqu'il ne semble jamais lire ailleurs que chez elle. Elle a réussi à trouver le même livre pour elle. Elle l'a posé sur ses genoux, ouvert à la page où il avait cessé de lire hier soir. Elle l'attend. Il ne devrait pas tarder.

Il arrive, il ne sonne plus, il entre ici comme chez lui. Il pose son manteau, dit bonjour, au moins elle entend un peu sa belle voix. Il s'assoit dans le divan confortable, cherche le signet entre les pages de son livre. Il l'ouvre et pose les yeux sur la première phrase en haut de la page.

Noémie commence à lire à haute voix la phrase qu'il a sous les yeux. Il sursaute. Elle ne l'avait jamais vu surpris, comme si tout était toujours normal pour lui dans la vie.

Il la regarde comme s'il ne l'avait jamais entendue. Sa présence n'avait jamais percé les brumes du monde qu'il bâtit comme une citadelle autour de lui lorsqu'il lit. Elle l'a atteint. Il hésite. Et puis il fait quelque chose pour la surprendre à son tour. Elle ne voit pas pourquoi il aurait fait cela si ce n'est pas pour la surprendre.

Il pose son livre sur la table et vient s'asseoir à côté d'elle. Il hésite encore un peu, puis il remonte ses genoux sous son menton et pose sa tête sur l'épaule de Noémie, comme un enfant qui s'installe pour écouter son histoire du soir. Sa tête est lourde, ce n'est pas la tête d'un enfant, ses cheveux sentent bon, ses yeux se ferment. Elle passe un bras autour de ses épaules et elle reprend sa lecture, en essayant d'empêcher sa voix de trembler.

La pluie

Je viens de te fuir brusquement mais je crois que tu es l'homme de ma vie. Antoine te dira que je suis une fille pleine de contradictions. Il te le dira tout de suite je pense, puisque tu es sans doute allé lui téléphoner. Je comprends que tu sois désespéré par mon départ si soudain. Je t'ai méchamment abandonné, et te voilà seul avec les restes d'un repas que j'ai eu du mal à terminer. Tout allait bien pourtant, le restaurant était parfait, même si les chandelles étaient peut-être de trop pour un premier rendez-vous. Nos cheveux et nos vêtements avaient réussi à sécher tant bien que mal. Presque rien ne rappelait la pluie torrentielle de laquelle tu croyais m'avoir sauvée, et qui fait toujours rage en ce moment. Quelque chose m'a poussée tout à coup à fuir, quelque chose de plus fort que moi, et je me suis de nouveau jetée dans la pluie, éperdue, pour disparaître alors que j'avais tellement envie de rester encore un peu. Tu es sans doute fâché, et le pauvre Antoine sera déçu, lui qui espérait tellement le succès de notre rencontre.

Me voilà re-mouillée, re-dégoulinante. Je suis entrée à la bibliothèque municipale. J'ai demandé un crayon, j'ai pris un peu de papier du photocopieur, et je t'écris. Cher Jasmin, je veux démentir, tout de suite, ce que ma fuite t'a laissé supposer. Non, je n'ai pas détesté notre soirée.

Tu ne me connais pas. Et puis je t'avertis qu'il ne faut pas toujours croire ce qu'Antoine raconte sur moi. D'abord, je ne lui ai jamais demandé de s'occuper de ma vie amoureuse; mais il croit que les hommes me sont indispensables, surtout maintenant. Et voilà. À cause de lui ma vie entière s'est jouée en une heure. Je n'aime pas quand toutes

mes idées changent en si peu de temps, poussées par une force extérieure. C'est une curieuse forme de viol.

Tu vois, il y a une heure, j'étais immobile au coin de Sainte-Catherine et de Saint-Laurent, j'hésitais, j'attendais un miracle peut-être. L'asphalte mouillé brillait sous les réverbères. Il faisait à peine froid et à peine noir, mais je grelottais, effrayée. J'avais perdu l'ouest, et aussi le carton où Antoine avait écrit l'adresse où je devais me rendre. De toute façon, j'avais seulement envie de retourner chez moi, parce que je croyais que j'allais vivre une soirée horrible.

De toute ma vie, jamais cette impression ne m'a trompée: aussi longtemps que je me sens en sécurité, c'est qu'il n'y a pas de danger. Mais chaque fois que j'ai senti cette impression d'étranglement intérieur j'aurais dû comprendre et retourner à la maison au plus vite. J'ai souvent écouté trop tard cette petite voix clairvoyante. Encore une fois j'ai douté, j'ai fait la sourde oreille à ce cri d'épouvante qui pourtant me glaçait. Je voulais trop fait plaisir à Antoine.

Tout ce que je savais c'est que tu t'appelais Jasmin et que j'avais aveuglément accepté un rendez-vous avec toi. Je savais aussi que tu étais le cousin d'Antoine et que tu ne lui ressemblais pas beaucoup. Il tenait à nous présenter l'un à l'autre. C'est une idée qu'il a eue hier soir, en parlant avec ses trois sœurs. Ils fouillaient leur mémoire, passaient en revue leurs connaissances pour trouver un homme qui me conviendrait. Il fallait un homme doux, patient, de qui il me serait absolument impossible d'avoir peur. Quand Chantal a prononcé ton nom, tout le monde a approuvé sans penser à me demander mon avis. Judith est allée tout de suite te téléphoner pour fixer un rendez-vous. D'après ses réponses au téléphone, tu avais l'air enthousiaste au bout du fil.

Je voyais bien qu'il n'y avait plus moyen de les arrêter. Ça ne valait pas la peine de répéter, encore une fois, que je n'avais aucune envie de rencontrer un homme pour l'instant. Ils croyaient tous savoir mieux que moi-même ce dont j'avais envie. Comme si en me prenant mon innocence de force, mon premier amant m'avait aussi pris la raison. Comme si j'étais devenue une enfant incapable de décider de sa vie par elle-même. Et j'avoue que, souvent, je me sens vraiment comme une enfant perdue, et que je souhaite parfois que quelqu'un prenne le contrôle de ma vie et m'en décharge à tout jamais.

J'ai mal dormi. J'espérais que ce matin tout serait oublié, ou qu'ils m'avoueraient que c'était une mauvaise farce. Au lieu de cela, Antoine a téléphoné chez moi de bonne heure pour me dire de me préparer. Cet après-midi, il est devenu presque frénétique; il brûlait de me voir vivre une histoire d'amour et aussi, sans doute, il souhaitait que le mérite lui en reviendrait. Il se voyait peut-être déjà jouer le rôle du témoin à notre mariage et raconter à nos enfants comment on s'était si heureusement rencontrés grâce à lui. Je le connais, il s'emballe tout le temps comme ça, pour rien. Il va toujours plus vite que la vie, il la provoque, il la défie. Moi, je ne suis pas comme ça, et j'aurais préféré que l'amour vienne me rejoindre doucement, au fond de ma chambre où je l'aurais attendu encore longtemps, tu peux en être certain. Mais j'exaspérais Antoine à force de passivité. J'avais beau lui répéter que la douleur du premier homme de ma vie ne s'était pas apaisée encore, il s'était mis dans la tête de me montrer à quel point l'amour est beau.

Il a amené ses trois sœurs chez moi; ils m'ont confisqué mon livre, m'ont forcée à prendre un bain trop chaud avec de la mousse, un bain comme je n'en prends jamais, désespérée de devoir reconnaître que même dans l'eau chaude mon corps n'arrive pas à se détendre. Puis ils m'ont ramenée dans ma chambre pour m'habiller à la mode des trois

sœurs. Ils m'ont fait essayer, me semble-t-il, des dizaines de blouses, les cheveux remontés, les cheveux détachés, avec une jupe, avec un pantalon; Patricia m'a maquillée, Chantal m'a aspergée de son eau de toilette. Je comprends de moins en moins les femmes qui vont au salon de beauté toutes les semaines. Moi, j'avais plutôt l'impression de me déguiser pour une mascarade.

Son œuvre terminée, Antoine s'est planté devant moi, m'a contemplée longuement et m'a souri beaucoup. Je crois bien qu'il souriait pour s'empêcher d'éclater de rire. Puis, joyeusement, il m'a fait tourner et parader devant les trois filles ahuries. Ayant pitié de mon déséquilibre, il a renoncé aux talons hauts; c'étaient ceux de Judith et ils étaient de toute façon un peu trop grands. Moi, étourdie, assommée, j'avais presque renoncé à moi-même. Je n'ai pas jeté un seul coup d'œil dans le miroir, de peur de ne pas oser sortir.

Plus ils me parlaient de toi, plus ils s'emballaient et se convainquaient qu'ils avaient imaginé le couple idéal. Moi, je crois très peu au hasard, et encore moins à l'amour. Je considérais notre rencontre comme quelque chose que je devais faire pour Antoine, à cause de sa bonne volonté, et non comme une véritable possibilité. En me poussant dehors, il m'a donné un carton où il avait indiqué l'adresse du restaurant où je devais te rencontrer. Puis, connaissant et craignant mon tempérament de gamine, il m'a recommandé de bien garder mon parapluie ouvert tant qu'il pleuvrait, de ne pas chançonner toute seule et surtout, surtout, de ne pas demeurer muette pendant tout le souper, ce que j'ai pourtant fait, j'en suis désolée.

À bout de nerfs, je lui ai répondu que je n'en n'étais pas à mon premier jour d'école.

Je me suis trompée d'autobus, comme souvent, et j'ai perdu l'ouest. Quelqu'un m'a dit quelle heure il était et m'a dirigée à la station de métro, en m'assurant que j'arriverais tout de même à temps. Mais je n'avais aucune envie d'arriver à temps pour tomber en amour. Je suis restée longtemps immobile au coin de Saint-Laurent, hésitante. J'avais perdu l'adresse, je ne me souvenais que du nom du restaurant. Je devais encore me renseigner. Je n'étais probablement plus très loin maintenant, mais je n'avais pas le goût d'y aller, ni le goût de demander encore de l'aide comme une enfant perdue. J'avais le coeur serré.

Les cheveux me collaient sur le front et le bout de mes souliers était devenu foncé, détrempé. Je n'avais pas ouvert mon parapluie en sortant du métro; il ventait trop fort, et j'ai toujours trouvé ridicules les gens qui se battent pour remettre sans cesse leur parapluie à l'endroit: en bout de ligne ils sont aussi mouillés que moi, mais en plus ils deviennent de mauvaise humeur. Debout au coin de la rue, sous la pluie battante, j'ai observé cela pendant plusieurs minutes. Au fur et à mesure que les gens sortaient du métro, des parapluies s'ouvraient, et presque personne n'avait le temps de faire dix pas avant que le parapluie ne se retourne à l'envers. Je jetais toute mon attention, toute mon âme dans l'observation des parapluies.

Et je restais là, plantée comme un réverbère près de la bouche de métro, à attendre un miracle. J'étais de plus en plus dégoulinante, ma jolie coiffure, gracieusement édifiée par Judith, était déjà toute défaire. Mon maquillage coulait, sans doute, comme celui de cette femme qui m'a presque bousculée pour appeler un taxi, et qui m'a tout d'abord semblé avoir un œil poché. Mais il fallait bien me décider à aller te rejoindre, pour être polie, parce que tu m'attendais. Un couple d'amants m'a dépassée, et

j'ai compris ce qu'Antoine rêvait pour moi. Prise au jeu, j'ai eu envie, pendant quelques secondes, de partager son rêve. Et c'est à ce moment là que j'ai commencé à sentir l'inquiétude.

Je t'imaginais assis seul dans ce restaurant à m'attendre. Je croyais que tu étais un homme à cravate, les cheveux frais coupés, sentant toujours la lotion après rasage, même à six heures du soir. Sinon, pourquoi m'avoir transformée en femme fatale ? J'avais de plus en plus envie de rebrousser chemin. Les voitures avaient allumé leur phares, je voyais la pluie battante dans leurs tubes de lumière, et j'imaginais la honte d'Antoine si j'entrais au restaurant détrempée comme je l'étais. Je me sentais au bord du fou rire nerveux. Et je restais là, immobile au coin de la rue, le cœur battant désagréablement.

C'est là que tu m'as trouvée. Je t'ai vu venir vers moi, d'un pas nonchalant; tu étais aussi mouillé que moi, un parapluie fermé sous le bras. Je me suis dit tout bas voilà au moins un homme sensé. Il était impossible de dire si tu t'étais peigné avant de sortir, et il était évident que tu ne t'étais pas rasé. Tu portais des jeans, une chemise ordinaire, un peu froissée. Et tu n'avais pas de cravate.

Tu m'as souri. Ensuite seulement tu m'as demandé si j'étais Maya. Je me suis mise à rire, très heureuse tout à coup, en comprenant que c'était toi. Ce n'est que plus tard, au restaurant, que la peur est revenue, tout à fait différente. Je venais de penser à Cendrillon, va savoir pourquoi. Antoine te dira aussi que je suis un peu trop romanesque. Mais j'ai bel et bien eu peur que le charme soit rompu d'une minute à l'autre, que tout soit faux, alors je me suis enfuie. J'ai laissé là mon dessert à peine entamé et pourtant délicieux; la serveuse ne t'avait pas encore apporté ton café. J'ai essayé d'imaginer ce que nous allions faire après le repas, ce que nous allions pouvoir nous dire, comment

nous allions nous quitter. Je ne voyais pas comment pouvait finir cette histoire, autrement que par une chute retentissante. J'ai eu peur.

Je me suis enfuie. Quelle connerie. Comme si la vie était un conte de fée. J'ai bien vu que j'avais divagué quand j'ai senti la pluie me couler sur les tempes. Il n'y a pas de pluie dans les contes. Et pourtant, tu m'avais reconnue, Jasmin, dans cette pauvre fille mouillée, inquiète et tremblante au coin de la rue. N'est-ce pas un signe du destin ?

Suis-je bête...Tu as eu tout le temps, déjà, de téléphoner à Antoine et de lui raconter mon échec. Tu as sans doute déjà appris à en rire. Il est trop tard, alors, pour te dire que j'ai changé d'idée et que je voudrais bien que tu sois l'homme de ma vie...

L'enfant de Prague

Anna devient plus faible semaine après semaine. Elle a perdu conscience à quelques reprises. Elle ne supporte plus de rester longtemps debout. Victor pense que ce sont les réunions trop nombreuses qui l'épuisent. Mais Anna sait qu'il se passe dans son corps quelque chose qui la fascine et qui la terrorise à la fois. Des frissons de peur la secouent parfois, mais elle sent qu'elle pourrait être heureuse. Malgré elle, sa vie se transforme. Elle retarde le plus possible le moment d'avertir Victor.

Son ventre a cessé d'obéir à son cycle depuis deux mois. Elle attend et elle craint, tous les matins, la tache rouge sur son drap. Et plus le rouge s'absente, plus l'idée d'une deuxième vie dans son corps s'impose à elle. Elle sombre peu à peu dans la folie d'un rêve interdit. Elle s'isole autant qu'elle peut, elle ne permet plus à Victor de la toucher. Il lui dit de se reposer. Il est inquiet. Anna, docile, s'allonge sur le sofa et se tait. Les yeux dans le vide du mur blanc et nu, elle contemple la naissance d'un rêve. Elle sent son corps se préparer doucement pour un grand combat. Ses jambes s'amollissent. La peau de son ventre lui semble déjà plus tendue. Son cœur bat plus lentement, comme s'il voulait enseigner le rythme de la vie à un autre cœur, tout petit. Le rythme des bottes des soldats du peuple. Les jambes et les bras ramenés chaudement contre elle, Anna berce le rêve d'un enfant à elle. Victor l'observe et ne veut pas comprendre.

Son secret est le seul trésor qu'elle se permet de garder pour elle, sans partage, sans mise en commun. Depuis des années, on lui vole tous ses secrets, et elle sait que le temps viendra, malgré tout, où il lui faudra partager aussi son enfant. Et elle berce, en rêve, un fils qu'elle craint de perdre.

Elle devient de plus en plus fragile. Elle pleure quand Victor lui dit qu'il l'aime. Elle pleure quand elle voit passer les enfants sous sa fenêtre, tous habillés du même uniforme gris, en rangs serrés, au retour de l'école. Elle pleure quand les journaux annoncent que la révolution ne saurait tarder. Encore quelques mois.

Il se trouve encore des hommes au pays qui croient que le mouvement populaire sera rapidement avorté. Les dirigeants ont confiance en leur puissance et en leur armée. Mais le peuple, Anna le sait, a aussi un grand pouvoir. C'est le peuple qui décidera de la vie ou de la mort de l'État. C'est le peuple qui doit avoir le dernier mot.

Anna devient de plus en plus jolie, comme si chaque jour elle attendait quelqu'un. Mais Victor n'est pas assez loin pour ne pas voir. Même chassé du lit d'Anna, il a remarqué l'absence du sang périodique et rassurant. Il l'a interrogée et elle n'a pas menti. Le mensonge est dangereux dans un temps où les mitraillettes entrent dans tous les foyers. Anna a avoué qu'ils étaient désormais trois à la maison. Et elle continue d'assister à ses réunions.

Mais Victor a informé Klement, leur chef, du secret d'Anna. Klement a convoqué tout de suite leurs compagnons pour les mettre au courant.

«Une femme enceinte ne pourra pas se battre quand éclatera la révolution. Elle ne pourra bientôt plus participer à la campagne de recrutement. Ce sera une vie gaspillée à l'instant même où nous manquerons de vies, le jour où tous seront nécessaires dans nos rangs. Mais le peuple ne doit dédaigner aucun enfant qui pourra plus tard être un de ses défenseurs. Tel est l'objet de la réunion d'aujourd'hui. Anna, notre camarade, attend un enfant, et elle sollicite l'avis du comité sur le parti à prendre.»

Ayant parlé, le chef du comité révolutionnaire reprend sa place, invitant Anna, d'un signe paternel de la main, à prendre la parole. Dans le silence qui s'installe, chacun sent le trouble des autres, le poids écrasant d'une nouvelle décision à prendre. Eux, représentants du peuple, décident sans cesse de la vie ou de la mort des choses.

Victor, assis tout près d'Anna, entend le soupir amer de sa résignation quand elle se lève, droite, fière, devant tous les autres.

«Je demande au comité de m'indiquer la meilleure façon de servir le peuple. A-t-il plus besoin de moi ou de mon enfant? De moi ou de mon fils?»

Sa voix a tremblé, d'espoir et de désespoir à la fois, sur le dernier mot. Elle n'arrive pas tout à fait à donner plus de force à sa fidélité au parti qu'à son nouvel instinct maternel. Elle sait qu'elle ne dira plus rien, pourtant. Elle se rassoit. Sa plaidoirie est faite. Nulle trace de trahison ou de désir personnel. Chacun comprend qu'elle se soumettra à la voix du comité, et qu'elle aura honte de ses larmes si elle pleure. À Victor, on ne demande rien.

Klement distribue à chacun des morceaux déchirés de son agenda. On doit voter tout de suite, avant de passer à l'ordre du jour des réunions ordinaires. Il faut que le recrutement se fasse à une plus grande échelle encore, la révolution est imminente.

Anna sent deux cœurs palpiter dans sa poitrine. Un cœur presque mort, et un cœur qui ne bat pas encore. Pas encore.

Pas encore. Anna a fermé les yeux pendant que Klement et Victor font le décompte des votes: les votes qui veulent tuer et ceux qui permettraient de vivre. Anna sent que le comité ne permet jamais rien. Elle pense qu'il a raison. Mais elle a peur tout à coup que ce soit une erreur, qu'ils se soient trompés depuis des années, que la révolution

soit inutile, que leurs rêves soient vains. Elle sent l'air se figer dans la pièce et elle ouvre les yeux. Klement est debout devant elle. Elle a une soudaine vision du peloton d'exécution, d'un canon de fusil pointé sur son cœur pendant une éternité.

«Anna...»

Victor reprend sa place à côté d'elle, très calme. Il sait ce qu'elle ne sait pas encore. Tout le monde a compris qu'il votait contre la naissance du bébé. Klement, ému malgré lui, reprend son souffle avant de prononcer le verdict.

«Anna, il y a quinze voix pour l'enfant, et quatorze contre. Il peut naître.»

Anna respire. Son fils Vladimir naîtra, par une majorité d'une voix, le 27 février 1948, peu après que les communistes auront pris le pouvoir à Prague.

En ayant l'air de regarder le ciel

C'est l'automne, le soleil descend lentement pour se coucher, et sur une terrasse quelqu'un dit d'une voix douce que le ciel ressemble à l'Antarctique à l'envers. Les deux hommes qui sont avec la femme qui a parlé ne comprennent pas. La même voix dit qu'il faudrait retourner le ciel, comme pour marcher dessus. Les nuages sont des dunes de neige qui ont la tête en bas. Il faut imaginer qu'on le regarde de haut, la tête penchée, plutôt que les yeux levés vers le ciel à donner le vertige. Le vent a poussé la neige sur les dunes, c'est pour cela qu'elles semblent si lisses.

Les deux hommes ne connaissent pas la femme qui est arrivée seule sur la terrasse pour regarder le ciel. Ils étaient en train d'admirer le coucher du soleil sans se poser de questions quand elle est arrivée, avec son visage ordinaire. Le soleil sortait des nuages et plongeait lentement derrière les arbres.

L'homme qui a les yeux très noirs fait remarquer à la femme que si on retournait le ciel pour marcher dessus, justement maintenant, le soleil serait en train de se lever sur l'Antarctique à l'envers. La femme sourit. Elle dit qu'on aurait aussi un ciel de terre. L'homme répond que les étoiles seraient enfouies sous la neige, et qu'il faudrait creuser pour les voir. Le deuxième homme rit bêtement et dit qu'on serait les premiers à faire des traces de pas dans un nuage. La femme cesse de sourire et réplique que si on marchait dessus ce ne serait plus un nuage mais de la vraie neige.

L'homme aux yeux noirs dit qu'il se pose une question. Il résume que maintenant sur la terrasse il s'agit d'un coucher de soleil, et que si on retourne le ciel, le soleil se met à se lever: alors, il se demande ce qui est arrivé à la nuit qu'on se préparait à vivre juste

avant de retourner le ciel. La femme dit que peut-être ils ont pris toute la nuit pour parvenir à mettre le ciel à l'envers. Le deuxième homme, celui que la femme a tout de suite décidé de ne jamais aimer, dit que ça ne l'étonnerait pas puisque c'est un travail de géant, retourner le ciel pour marcher dessus. Il a parlé sur un ton de blague. La femme soupire et dit que tout ça n'a jamais rien eu de réel physiquement, et que tout ça n'a rien d'une blague.

Le premier homme reproche au deuxième de ne pas savoir imaginer. L'homme se tait, il sait qu'il ne sait pas imaginer mais il aurait bien voulu, parce qu'il trouve la femme gentille, c'est pour cela qu'il a essayé. Il boude. La femme sent un malaise et n'ose plus parler. Elle caresse sa lèvre distraitement, regarde le ciel et fait semblant, parce que les deux hommes la regardent, qu'elle imagine encore quelque chose. Mais elle n'imagine plus, elle constate qu'elle se sent coupable d'être en train de vouloir être seule avec l'homme aux yeux noirs. Elle voudrait que ce soit comme si elle était arrivée avec lui, en amante avec lui, et comme si le stupide deuxième homme était venu seul sur la terrasse pour regarder le ciel et pour les déranger. Elle se demande comment faire pour parler seulement au premier homme, même si l'autre homme est là pour écouter.

Il y a un silence qu'il faut casser tout de suite avant que ça ne devienne impossible. Elle pense qu'elle est une inconnue et qu'elle devrait se présenter. Elle dit son nom aux hommes en tendant la main entre les deux. L'homme aux yeux noirs lui serre la main le premier, et prononce son nom, Maximilien. Ensuite le deuxième homme fait la même chose, il n'a pas le choix maintenant que Maximilien l'a fait, il serre la main de la femme et lui dit son nom. La femme ne retient pas le nom du deuxième homme; elle ne sait même plus, deux secondes après la poignée de main, si la main stupide était

froide ou chaude, c'est toujours l'un ou l'autre, pourtant, ça elle le sait. Maximilien a la main chaude, c'est peut-être tout ce qu'elle voulait savoir.

Elle s'incline et leur souhaite une bonne nuit. Elle s'éloigne de quelques pas en remarquant à voix haute, méchamment, que les esprits trop terre à terre l'empêchent de bien rêver, et que ce ciel est trop beau pour le gaspiller. Elle espère en parlant que l'homme qui ne sait ni imaginer ni blaguer prendra le terre à terre pour lui-même et comprendra qu'il est de trop. Mais il se glisse auprès d'elle, et lui demande timidement si le ciel est encore retourné. Elle répond d'une voix sèche que, selon elle, probablement. Il sourit lentement, comme pour la charmer, et dit qu'alors elle aurait dû dire les esprits trop ciel à ciel. Elle fronce les sourcils et regarde en direction de Maximilien, qui n'a pas bougé.

Il fait semblant d'être envoûté par l'horizon. Il a l'air d'un homme qui vient de perdre au sort la chance de courtiser l'unique femme sur la terrasse, et qui se désintéresse des efforts de son ami plus chanceux avec le hasard. Elle regarde le deuxième homme, à côté d'elle, et trouve qu'il n'a pas l'air rêveur, même si c'est ce qu'il souhaiterait. Elle soupire. Elle a compris qu'elle a été tirée au sort. Elle se demande comment inverser le résultat du hasard. Elle ne trouve pas. Elle dit bien fort qu'elle voudrait inverser le résultat du hasard et qu'elle ne trouve pas comment faire. Les deux hommes comprennent qu'elle a compris leur tirage au sort, ils se regardent, les yeux ronds, malgré leurs efforts pour ne pas montrer leur étonnement.

Elle se demande comment cela va finir, mais elle se dit qu'elle ne doit plus rien faire. Elle a dit une phrase qui doit tout faire pour elle. Elle attend, en recommençant à regarder les nuages. Les deux hommes devront décider de la fin. Il se met à neiger,

doucement. Elle pense que voilà, c'est comme dans un film. Elle sent qu'un flocon tout froid vient de l'embrasser sur la joue. Elle fait attention de ne pas regarder l'homme auprès d'elle, ni celui qui a perdu au sort le droit d'être à la place de l'autre. Elle regarde le ciel et elle attend. Il neige. Elle sait que les deux hommes savent très bien ce qu'elle veut, mais ils restent tout de même indécis, comme s'ils allaient faire quelque chose de mal en inversant le résultat du hasard.

L'homme sans nom tend la main à Maximilien et lui dit bonne nuit, dans un murmure. Il descend de la terrasse et disparaît. La femme est désormais seule sur la terrasse avec Maximilien, comme elle le voulait, comme si elle était arrivée avec lui, seule avec lui, comme une amante. Elle s'approche de lui et dit qu'elle avait bien envie qu'ils soient seuls ensemble pour regarder le ciel. Elle dit qu'elle veut faire comme si ils étaient des amants. Maximilien demande à la femme si elle veut venir chez lui. Elle dit non. Elle préfère regarder le ciel encore, avec lui à côté d'elle. Maximilien regarde le ciel pendant quelques minutes. Il neige. Elle dit qu'elle aime bien sentir les flocons de neige sur ses joues, comme des centaines de petites bouches froides.

Maximilien met sa main chaude sur la joue de la femme, par dessus les flocons qui étaient encore là parce qu'ils n'avaient pas eu le temps de fondre. Les flocons fondent dans la main de Maximilien, elle devient humide et colle sur la peau de la joue. Il met l'autre main sur l'autre joue, la même chose se produit. La femme se dit qu'il fallait bien de toute façon en arriver là. Elle se laisse embrasser par Maximilien. Sa bouche est chaude comme ses mains, c'est tout ce qu'elle voulait savoir. Ils descendent ensemble de la terrasse, comme s'ils étaient venus là ensemble pour regarder le ciel et pour s'en

retourner ensuite, comme s'ils étaient venus ensemble en amants. La femme marche la tête en l'air, pour voir encore le ciel en s'en allant.

Le temps de mille danses

Aujourd'hui j'ai déjà appris deux choses. Premièrement, que la neige peut quelquefois devenir assourdissante et, deuxièmement, qu'il existe plusieurs froids différents, par exemple le froid de la neige et le froid d'une peau humaine morte. Le froid de la neige est humide, il paraît presque tiède à la main qui vient de toucher un cadavre gelé. La peau morte n'est ni humide ni sèche. C'est plutôt comme de la cire de chandelle fondue durcie, ou comme le caoutchouc d'un imperméable, ou comme une feuille d'aloès. Mon cerveau n'arrête pas de chercher d'autres comparaisons. Mon cerveau fonctionne encore très bien.

C'est une journée étonnante; je sais que je devrais frissonner d'effroi d'être ainsi perdue seule avec un cadavre. Ou bien peut-être, à l'inverse, me sentir infiniment soulagée d'être en vie. Je devrais pleurer de voir cette vie anéantie juste à côté de moi. Mais je réfléchis, je raisonne, presque malgré moi. Je vois tout autour une scène de catastrophe, une scène de fin du monde, je sais bien qu'il nous est arrivé quelque chose de terrible. Mes idées sont encore claires. Mais je cherche partout mes émotions. C'est impossible qu'elles ne soient plus là.

Je caresse la joue froide de Jérémy, je force ma gorge à imiter un sanglot, mais tout est faux. Ma tête, malgré moi, refait toujours ce bilan ridicule. J'ai appris deux choses jusqu'à maintenant: le bruit de la neige et le froid qui envahit la peau de Jérémy quand il meurt. J'apprendrai sans doute encore beaucoup de choses avant que quelqu'un pense à venir me chercher. Je me sens seulement curieuse de savoir comment tout cela va se dénouer; il y a sans doute des dénouements dans la vie aussi, comme dans les

films. Surtout pour quelque chose d'aussi important qu'une femme perdue dans la montagne avec un homme mort à côté d'elle.

Je pensais que la neige était toujours silencieuse; toute la neige que j'avais vue jusqu'à aujourd'hui ne faisait pas de bruit en tombant. Je croyais même que la neige était partout la même, douce, tranquille comme une berceuse, sans surprise. J'étais naïve. Parfois la neige fait un bruit de tonnerre quand elle nous tombe sur la tête, quand elle se dérobe sous nos pieds. Dans ce pays, la neige est surprenante.

Bien sûr, je connaissais les tempêtes et la folie de la neige; j'ai déjà, chez moi, marché dans la tourmente, les oreilles assourdies par son sifflement. J'ai même complètement cessé d'entendre à cause d'une tempête, étourdie à en perdre l'équilibre. Mais ce n'est pas la neige qui fait du bruit, ce n'est jamais elle, c'est le vent. Quand on la regarde de la fenêtre, on voit bien que dans sa danse hystérique la neige se tait. Elle se tait et elle obéit, c'est tout. Elle ne hurle jamais, elle ne gronde jamais, c'est le vent.

Je pensais aussi qu'une montagne c'était quelque chose de solide. Je n'aurais jamais cru que je serais un jour debout sur une montagne qui bouge. Pourtant. J'ai senti le tremblement venir de très loin sous mes pieds. Une image de film m'est apparue: c'est un homme qui traverse une rivière en marchant sur des pierres, mais il y a une pierre qui est le dos d'un crocodile et qui se met à bouger et l'homme tombe dans l'eau. À ce moment-là, quand la montagne a commencé à bouger, mon cerveau est devenu stupide. J'ai pensé que Jérémy et moi on avait marché sur le dos d'un monstre des neiges, peut-être une sorte de yéti, qui était en train de se réveiller. Maintenant mon cerveau se rappelle avoir été stupide; mais je ne me souviens pas si j'ai eu peur.

Ce matin il faisait si beau que je ne croyais pas que Jérémy pourrait mourir aujourd'hui. Souvent le matin j'y pense; je me dis c'est peut-être ma dernière journée avec Jérémy. Mais ce matin, non, je n'ai pas eu cette peur-là. Il faisait beau, nous étions en vacances dans un joli chalet avec des colombages de bois verni, dans un pays qui n'est pas le nôtre mais où on avait tout de suite reconnu la neige. Il y a d'autres peuples qui ont des pays qui ressemblent à l'hiver. J'ai dit à Jérémy, quand nous sommes arrivés, que les gens d'ici avaient peut-être une chanson sur la neige de leur pays. Jérémy souriait. Il souriait beaucoup depuis qu'on avait quitté notre tout petit appartement de Montréal.

Il souriait tellement que je n'ai pas eu de prémonition en me levant aujourd'hui. Et c'est pourtant aujourd'hui qu'il est mort. Donc mes prémonitions ne valaient rien. Toutes les prémonitions que j'ai eues avant aujourd'hui n'étaient qu'un effet de mon imagination. Ou peut-être de l'impression que j'avais, ces matins-là, que la vie de Jérémy n'était pas solide. Parce que les matins de prémonitions Jérémy se réveillait toujours avec sa grande fatigue, sa grande déprime et ses yeux cernés noir.

La plupart du temps, c'était le lendemain d'une soirée passée ensemble à danser comme des fous. Je ne sais pas si j'aimais ou non ces soirées; quand il proposait d'aller danser, je sentais toujours mon cœur bondir de joie et ma gorge se serrer. J'aime danser. J'aimais regarder Jérémy danser. Il était heureux, complètement heureux quand il dansait. Je sentais son corps libre, sa tête libre, son cœur libre. Je ne voyais plus, nulle part, sa grande fatigue, ni sa grande déprime, même quand il était très tard. Il ne buvait pas, il ne fumait pas. Il dansait. Seulement. Tant qu'il dansait, Jérémy était vivant et heureux. Mais à trois heures, chaque fois, à trois heures du matin, quand le plancher de danse lui devenait interdit, Jérémy s'écroulait. Il retombait et alors je me disais cette fois

c'est bel et bien fini, je ne le laisserai plus revenir danser. Mais pour moi aussi la danse est comme une drogue. Infailliblement, je partageais toujours, à la première occasion, son désir d'aller nous oublier ensemble sur une piste de danse.

En revenant de ces soirées démentes, il arrivait souvent que Jérémy pleure une bonne partie de la nuit. Il pleurait en silence, alors je pouvais dormir quand même. Je collais ma joue sur sa joue, et à travers le sommeil je sentais nos deux joues humides de ses larmes. Cela me rassurait. Tant que Jérémy pleurait je savais qu'il était vivant. Mais le matin il se levait avec le visage détruit. Ses paupières étaient rouges et toutes gonflées d'eau. La peau en dessous de ses yeux était plissée, presque noire parce que Jérémy n'avait pas assez dormi. Et alors j'avais peur qu'il ne passe pas la journée. J'ai toujours cru que Jérémy se ferait mourir lui-même. Jamais je n'avais pensé à la neige.

On a été séduits par la montagne, je crois même qu'on s'aimait plus fort tous les deux parce que la montagne nous plaisait tellement. C'était notre rêve des trois dernières années qui se réalisait, aller faire du ski dans un de ces pays, au nord de l'Europe, qui envoient toujours beaucoup de champions de ski aux olympiques. On voulait aller essayer leurs montagnes, on avait envie de se prendre un peu pour des champions. Et ce matin il faisait tellement beau qu'on a choisi la montagne la plus difficile, la plus abrupte, la plus loin des chalets. Il y a un petit autobus qui nous y emmène. Ça prend environ une heure. Ce matin, on s'était levés très tôt. Il n'y avait que nous dans l'autobus. On aurait la montagne juste pour nous. On se sentait en pleine forme.

Il neigeait un peu, malgré le soleil; ici, c'est souvent comme ça parce que l'air est humide et les gouttes d'eau en suspension se transforment en flocons tout légers avant de toucher le sol. Jérémy était magnifique dans son manteau rouge, ses joues avaient pris de

belles couleurs, Jérémy en entier était d'un beau rouge dans toute la blancheur éclatante. Il était si beau ce matin. Maintenant ses joues ressemblent à de la cire de chandelle translucide, et son manteau fait sur la neige comme une tache de sang. Dire que Jérémy ne me sourira plus jamais. C'est dégoûtant. Ce n'est pas juste que sa mort soit arrivée comme ça, un matin qu'il ne l'appelait pas.

En arrivant tout en haut de la montagne, on a eu la même idée en même temps. La piste, c'était trop simple. Et puis c'était certainement le seul voyage de notre vie dans ce pays. Les sapins ressemblent aux nôtres, mais c'est leur façon d'être regroupés qui font que le sous-bois scandinave ne ressemble pas au sous-bois québécois. Il n'y avait personne autour pour nous l'interdire, alors on a décidé d'aller voir ça de plus près et de descendre entre les sapins. Jérémy était ivre d'être vivant, il voulait se défoncer, il voulait se perdre. On n'aurait qu'à aller un peu moins vite, pour ne pas frapper un arbre. J'étais d'accord avec lui, comme toujours quand il est heureux.

On n'a même pas eu le temps de finir la première descente. Comme si la montagne s'était fâchée qu'on la réveille si tôt, comme si elle avait voulu nous anéantir pour pouvoir continuer à dormir en paix. J'ai senti le tremblement commencer très loin sous mes skis, j'ai pensé au monstre des neiges mais je ne sais pas à quoi Jérémy a pensé. Il a crié tout à coup ATTENTION !, oui, je crois bien qu'il a compris avant moi, il a crié ALEXANDRA ATTENTION !, après il a crié autre chose mais je n'ai pas entendu parce que la neige qui déboulait tout à coup faisait trop de bruit. J'aurais voulu obéir à Jérémy, faire attention, bien attention, mais attention à quoi ? La neige arrivait de partout à la fois, elle pliait les sapins, elle les cassait, elle les emportait vers nous, on avait arrêté de descendre et on regardait la neige s'approcher comme une vague, avec des cailloux de

neige par-dessus la vague qui roulaient comme les pierres sur la pancarte jaune au Québec qui avertit de faire ATTENTION parce qu'il y a des risques d'éboulement. Et puis on ne voyait plus le bleu du ciel, parce que la neige en bougeant si fort faisait du brouillard blanc.

Mon cerveau a alors arrêté d'être stupide, il a oublié le monstre des neiges et il a mis le mot précis sur le phénomène qui se produisait. Mon cerveau a dit Alexandra c'est une avalanche. J'ai crié JÉRÉMY C'EST UNE AVALANCHE, mais je pense, maintenant, qu'il avait compris avant moi parce que son cerveau n'avait pas fait le détour par le monstre des neiges. J'ai vu son manteau rouge emporté par la vague blanche, je l'ai vu être cogné contre un sapin, je l'ai vu partir avec le sapin. La neige faisait un bruit assourdissant alors je n'ai pas entendu si Jérémy a crié. Je pense que oui parce que moi j'ai crié quand la neige m'a emportée, je n'ai pas pu m'empêcher de crier parce que ça m'a attrapée par surprise même si j'avais vu la neige arriver, même si je l'avais vue la seconde d'avant bouger juste en avant de moi. J'ai perdu mes skis, j'ai culbuté, j'ai essayé de respirer mais c'était impossible alors j'ai pensé que sans doute aujourd'hui était ma dernière journée. Je ne sais pas si c'était une mauvaise prémonition, parce que la journée n'est pas encore terminée. Je vais peut-être mourir de froid à côté de Jérémy qui est mort de son cou cassé sur le sapin.

Je me demande si les réflexions que je suis en train de faire sont des sentiments. Je ne pense pas. Je ne fais que me rappeler les faits. Le piège que je me tends depuis tout à l'heure pour me faire pleurer ne va sans doute pas fonctionner. Dans un film, pour pouvoir faire pleurer le spectateur sur la mort d'un personnage, il faut l'avoir bien mis en contexte, lui avoir présenté le personnage pour qu'il lui soit sympathique, et lui avoir fait

croire que ce qui lui arrivait était un drame. Je me suis dit que c'était peut-être normal de ne pas pleurer devant le cadavre de Jérémy si je n'avais pas bien situé sa mort dans son contexte. Alors je me suis rappelé la journée, j'ai revu Jérémy avec ses belles couleurs, je me suis souvenue que je l'aimais, j'ai reproduit dans ma tête les images de l'avalanche. Ça y est, je crois que mon film est bon; je regarde le corps de Jérémy, je dis à haute voix Jérémy est mort, j'essaie une autre fois de provoquer un sanglot dans ma gorge, ça ne fonctionne pas. J'ai tout fait ça pour rien.

Et maintenant je m'aperçois que j'ai froid. Je ne sens plus mes pieds. J'ai dû traverser pendant que je réfléchissais l'étape où le gel fait mal aux pieds, j'étais concentrée, je n'ai rien senti. Mes mains par contre me font encore mal, elles sont en train de geler, surtout la droite parce que j'enlève souvent ma mitaine pour caresser la joue de Jérémy. Mes mains ont gelé moins vite parce que je les ai beaucoup bougées pour déterrer le corps de Jérémy quand l'avalanche a été terminée.

La neige avait emporté Jérémy beaucoup plus loin que moi mais elle ne l'avait pas complètement englouti. J'étais contente qu'il ait choisi d'acheter le manteau rouge plutôt que le beige, c'est beaucoup plus facile de trouver du rouge dans la neige. Il y avait son bras et sa mitaine qui dépassaient. J'ai regardé dans quel sens le coude pliait pour savoir où était la tête, et c'est là que j'ai commencé à creuser, à toute vitesse. Je me dépêchais parce que je me disais qu'il ne pouvait pas respirer sous la neige. Mais je ne savais pas qu'il avait eu le cou cassé et qu'il était déjà mort. Je l'ai su seulement quand toute sa tête et toutes ses épaules ont été dégagées et que j'ai essayé de le soulever pour le réchauffer dans mes bras. Je l'ai pris par les épaules et sa tête pendait d'une étrange manière.

J'ai dégagé le reste, de la poitrine jusqu'aux pieds, au cas où la neige prendrait en glace autour de son corps et qu'on ne puisse plus jamais le dégager. Puis je me suis installée tout contre lui et j'ai commencé à réfléchir. Très très lentement son corps encore tiède a refroidi, je sentais ça contre mes côtes à travers mon manteau. Je ne sentais pas la température diminuer, non, mais toutes les fois que j'y pensais et que je me concentrais sur la température que je sentais venir de son corps, c'était toujours un peu plus froid que la fois précédente.

Je me demande si mon corps peut devenir aussi froid que le sien sans que je sois morte. Maintenant, j'ai beaucoup plus froid que je n'ai eu froid de toute ma vie. Je grelotte très fort. J'ai déjà eu froid avant aujourd'hui, j'ai déjà grelotté, mais en me concentrant j'arrivais toujours à faire cesser le tremblement et le bruit de mes dents. C'était de la complaisance envers moi-même, ou bien de la paresse, si je me laissais trembler. Mais maintenant le froid est incontrôlable. Mon corps m'échappe, ça doit commencer comme ça, la mort. Je suis peut-être en train de commencer à mourir.

Je n'ai pas ma montre. JérémY n'a pas mis la sienne non plus. Je ne sais pas combien de temps je suis restée ici assise dans la neige à côté de JérémY. Sans doute plusieurs heures, si je me fie à la température de JérémY. Je vais mourir là, je vais participer avec mon corps mort à la scène de désastre. La montagne ressemble à un chantier de bûcherons; les sapins sont cassés, repiqués très vite et n'importe comment, un peu partout, faisant avec le sol des angles qui me donnent la chair de poule, comme si un être énorme et cruel les avait balayés du revers de la main. C'est difficile de dire, pour chaque arbre, si c'est un petit sapin arraché et repiqué, ou si c'est un grand sapin courbé et entouré de neige presque jusqu'au faite. C'est vraiment incroyable que je sois restée à

la surface. J'ai été sauvée miraculeusement. Je suis une miraculée. Ce serait idiot de mourir maintenant et de ne pas en profiter.

Je ne veux pas mourir. J'ai assez réfléchi, maintenant il faut que je bouge. Il faudrait que je trouve le moyen de dégeler mes pieds. Je me lève. La plante de mes pieds n'est plus du tout flexible; pour marcher, il faut que je soulève tout le pied à la fois, il faut que je force avec la cuisse. On dirait que j'ai des pieds en bois complètement détachés de mon corps. Je ne peux pas laisser faire ça. Je veux récupérer mes pieds vivants. Je veux pouvoir encore danser. Le mieux c'est encore ça, je pense: danser. Sinon je vais mourir comme Jérémy.

Mes premiers pas sont robotiques et très pénibles. La neige s'est un peu tassée à cause de la force de l'avalanche, mais j'enfonce quand même. J'essaie de sauter: c'est impossible, il faudrait que je puisse donner l'impulsion finale avec la base des orteils mais tout est pris dans un bloc. Je voudrais danser. Il faut que je danse.

Je marche lentement autour de Jérémy. À chaque pas, je tape la neige le plus fort que je peux, mais on dirait que les pieds gelés sont beaucoup moins forts que des pieds qui ne sont pas gelés. C'est un peu comme quand le dentiste a gelé une gencive; pendant quelques heures après, même le fromage semble dur parce que la mâchoire est moins forte.

Je marche de plus en plus vite, quand même, et je commence à sentir des picotements au bout des orteils. Dans quelques minutes mon enfer va commencer, je sais que les pieds qui réchauffent font horriblement souffrir. Mais dans une heure à peu près, j'estime que mes pieds auront à peu près dégelé, et je pourrai danser. En attendant, je fais sans arrêt des cercles autour de Jérémy, des cercles de plus en plus larges, et les traces

par-dessus les traces finiront par faire un beau plancher de danse bien rond et bien compact. Il sera seulement un peu incliné, étant donné que ce sera un plancher de danse à flanc de montagne. Ce n'est pas l'idéal, mais ça me permettra peut-être de survivre.

Je frappe mes mains l'une contre l'autre en marchant, avec le plus d'énergie possible. J'ai l'impression d'applaudir, c'est grotesque, juste à côté d'un cadavre. J'essaie de ne pas y penser. Je tape résolument de mes deux pieds sur le sol bien tassé. À présent je peux sauter, et je ne m'en prive pas, je saute, je saute éperdument pour tenter d'oublier la douleur lancinante qui me traverse pendant que mes pieds décongèlent. Au moins ça signifie que mes efforts sont efficaces. Mais c'est pire que je pensais, ça me fait tellement mal que je voudrais crier. En fait, je pourrais. Pourquoi je ne crierais pas ? Je peux. Si quelqu'un m'entend, tant mieux, on me trouvera plus vite. Je serais contente, parce que je commence à avoir faim. Je mangerais bien du chocolat.

J'ai souvent dit à Jérémy que je l'emmènerais un jour dans un désert pour qu'il puisse crier sa douleur à son goût, de toutes ses forces, sans alerter personne. Je n'ai jamais su exactement ce qui le faisait pleurer, mais j'avais mal moi aussi de le voir tellement brisé. J'aurais crié avec lui, dans le désert. Jérémy me répondait chaque fois que ce serait inutile, que sa voix ne pourrait pas sortir du fond de sa gorge. Jérémy avait une voix splendide. Mais il avait condamné tous les sons de cette voix qui auraient pu lui servir à demander de l'aide. C'est pour ça qu'il pleurait toujours en silence. Il avait une voix orgueilleuse, une voix d'homme, une voix solide qui n'aurait jamais admis qu'elle pouvait aussi produire des notes déchirantes.

J'ai faim, et puis j'ai mal aux pieds. Je voudrais manger, du chocolat ou bien n'importe quoi. Je voudrais crier. Je me rends compte qu'il avait raison. Ma voix non

plus ne veut pas sortir de la gorge. J'ai toute la montagne à moi pour crier, et c'est à peine si j'arrive à produire un râlement. Peut-être que la voix humaine ne peut pas crier sur demande. Peut-être qu'un cri doit être quelque chose d'irréfléchi, quelque chose qu'on n'a pas voulu, comme mon cri de ce matin quand l'avalanche m'a emportée. Voilà une autre chose que j'aurai appris aujourd'hui.

Je chante. Ça passe mieux. Je chante n'importe quoi, parce que je ne connais aucune chanson que je puisse chanter au complet. J'en ai pris une au hasard, *mon pays ce n'est pas un pays...c'est l'hiver...* Pendant tout le temps où je cherche les paroles, j'oublie que mes pieds et mon estomac me font souffrir. De toute façon, pour danser, il me faudra bien de la musique, alors je chante, je tape des mains, je saute le plus haut possible, je secoue la tête, je secoue les hanches, je danse comme je n'ai jamais osé le faire devant Jérémy... *How can we dance when our earth is turning...* Mon plancher de danse est parfait, bien rond, bien lisse, tout autour de lui... *And I think it's gonna be a long long time...* J'ai tellement faim, ce serait incroyablement facile d'avalier coup sur coup au moins deux tablettes de chocolat, même si je n'aime pas manger sucré d'habitude, du chocolat ou n'importe quoi, mais du chocolat ce serait tellement facile.

Je change de chanson à chaque tour de piste, je tâche de me rappeler toutes les chansons que j'ai pu entendre dans ma vie, surtout les plus entraînantes...*You've got a fast car, I want a ticket to anywhere la la la any place is better...* Il suffit de savoir deux ou trois lignes du refrain, la mélodie approximative des couplets, et c'est suffisant pour un tour. Il faut bouger beaucoup, bouger vite, et surtout ne pas arrêter. Mon répertoire s'épuise vite. Et si je perds du temps à trouver une chanson, je me mets à penser que

j'ai faim. C'est une mauvaise stratégie. Je finis par me donner le droit de reprendre une chanson pour un nouveau tour si aucune autre ne me vient... *la la la je l'aime à mourir...*

Mon cœur vient de se serrer d'effroi. Le soleil est en train de se coucher. Le soleil se couche et personne encore n'est venu me chercher...*la la Sir can you help me It's cold and I've nowhere to sleep...* Il ne faut pas que j'arrête de danser, je sens que je m'écroulerais comme Jérémy à la fin de nos soirées folles, et que j'éclaterais enfin en sanglots comme une enfant perdue. Il ne faut pas; mes larmes gèleraient, ce serait très désagréable. Surtout il ne faut pas que je m'assoie par terre, pas une seule minute, je m'endormirais. Il ne faut jamais dormir dans la neige, c'est très dangereux de ne plus se réveiller. Ça je le sais depuis longtemps, je ne l'ai pas appris aujourd'hui.

Mon cœur vient de se serrer d'effroi. Le soleil est en train de se lever. Le soleil se lève et personne encore n'est venu me chercher. Je n'ai vu aucun hélicoptère, aucun avion, je n'ai rien entendu. J'ai dansé toute la nuit autour de Jérémy, je l'ai veillé, comme on dit parfois, je lui ai offert une cérémonie mortuaire digne de lui. J'ai dansé toute la nuit sans m'arrêter; ma piste de danse a au moins l'avantage de ne pas fermer à trois heures du matin. C'est ma première nuit blanche. Ce n'est même pas contre le sommeil que j'ai dû lutter le plus, c'est contre la faim. Maintenant, j'aurais bien mérité de manger un peu. Les secours, de toute façon, ne devraient plus tarder.

Je sors ma tablette de chocolat de ma poche, celle que j'avais emportée hier matin comme collation. Je ne sais pas, en fait, combien de temps encore ils vont me laisser ici, toute seule avec Jérémy mort. Il vaut mieux ménager un peu les provisions. Je mange mon chocolat, lentement, lentement, sans m'asseoir, en continuant de marcher. C'est bon. Ça fait du bien. Je vais pouvoir danser encore un peu.

**Je mangerai le chocolat de Jérémy ce soir, quand le soleil retournera se coucher,
si personne encore n'est venu.**

Florence

Cette nuit j'ai mal dormi parce que hier j'ai perdu mon procès. Marilynne dit que j'ai causé ma perte en racontant n'importe quoi. C'est à cause de cela que j'ai mal dormi. Et maintenant, je suis là, devant le miroir de la salle de bains, comme tous les matins. Encore plus que tous les autres matins, j'hésite à enlever mon pyjama pour prendre ma douche.

C'est une folie qui me tient le cœur tout serré depuis un certain temps. Quand j'enlève mes vêtements sans me regarder dans le miroir j'ai l'impression de sentir les mains de quelqu'un d'autre en train de me déshabiller et je déteste ça. Quand je regarde dans le miroir, au moins, je vois bien que ce sont mes mains à moi qui me touchent. Mais je vois aussi mon corps de plus en plus nu, et je ne peux pas m'empêcher de le voir du point de vue d'un autre, de le découvrir avec les yeux d'un homme qui s'essouffle de désir au fur et à mesure qu'il cherche sous mes vêtements mon corps tout noir et très beau.

Puis, une fois sous l'eau, j'ai l'impression de me violer quand ma main humide et savonneuse frotte mon corps dans ses moindres recoins. Et je déteste ce corps hérité de ma mère trop belle, et je déteste l'instant où chaque matin je dois prendre ma douche. Je me dépêche de me rhabiller, et pour le reste de la journée je peux presque oublier que je suis faite de peau.

Je m'appelle Florence, mais j'ose à peine le dire, parce que mon nom ne peut plus remplir sa fonction. Un nom, c'est le symbole d'un visage qu'on connaît. C'est aussi un mot qui rappelle des sentiments qui collent à ce visage, qui occupent la même place que

lui dans les souvenirs. Quand je prononce Isaac, le nom de mon frère, par exemple, tout de suite son image remplace devant mes yeux ce que j'étais en train de voir, et tout de suite je me sens bien et aussi un peu nostalgique, parce qu'il est resté en Côte d'Ivoire. Je prononce Isaac et je le vois assis sur le banc, son cahier d'écolier sur les genoux, luttant contre son envie de jouer. Cela dure à peine plus longtemps que le souffle qui me sert à dire Isaac, mais ça marche autant de fois que je le souhaite. Isaac Isaac et c'est comme s'il venait à Montréal lui aussi.

Et quand au téléphone Marilyne se nomme, bonjour Florence c'est Marilyne, son visage d'avocate sérieuse et professionnelle s'impose à moi, et aussi tous les mauvais souvenirs d'une nuit que j'ai dû lui raconter des dizaines de fois, pour qu'elle décide si elle me croit et si mon cas se défend. C'est pour ça que je n'aime pas le nom de Marilyne, parce qu'il me rappelle toujours et toujours et toujours que je suis une victime et que j'ai besoin d'elle.

Mais Florence, mon nom à moi, rien. Je pourrais le prononcer des centaines de fois, en me regardant au fond des yeux dans le miroir, rien. On dirait que ce n'est plus mon nom. On dirait que je ne connais pas ce visage sombre, ce beau visage noir dont les lèvres bougent quand je l'appelle.

Et quand au téléphone ou ailleurs quelqu'un parle à Florence, j'ai l'impression d'être indiscrètement à l'écoute d'un discours destiné à une autre. Je ne me sens plus exister. J'ai presque honte de répondre à la place de Florence, comme si c'était une tromperie, comme si je mentais en parlant en mon propre nom. Il me faut un raisonnement, parfois pénible comme pour sortir de la brume d'un rêve, avant que je me

souviens que c'est vraiment à moi que l'on s'adresse. Mon nom s'est complètement dissocié de moi.

Alors hier, quand le juge m'a appelée à la barre des témoins, je n'ai pas compris tout de suite, malgré les yeux ronds de Marilyne qui s'évertuaient à m'ordonner de me lever. C'est étrange, d'ailleurs, d'avoir à témoigner moi-même. Ils emploient ce verbe sans comprendre à quel point il est juste, comme si une victime était nécessairement, aussi, le témoin extérieur de son propre viol. Je suis venue devant eux, avec mon nom comme un déguisement. J'ai dû décliner mon identité, qui ressemblait à une leçon apprise par cœur et oubliée sitôt l'examen terminé.

Je m'appelle Florence, je viens de la Côte-d'Ivoire, mais ça je ne le dis presque plus. Ma peau est bien assez noire pour parler elle-même de mon origine. D'ailleurs je ne me sens pas étrangère de cette façon-là. Je n'ai jamais souhaité une peau moins noire. Ce n'est pas ma peau qui m'a fait honte, c'est mon incapacité à me mettre dans ma peau. C'est mon indifférence à tout ce que l'on a dit de moi, comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre dont je connaîtrais très bien l'histoire, par un pur hasard.

Puis il m'ont demandé de raconter l'histoire de ma dissolution, l'histoire que je me répète toutes les nuits afin de ne pas oublier qu'elle est la mienne. Je l'ai récitée de mémoire, mot à mot, comme je me souvenais l'avoir dite et répétée à Marilyne.

J'ai dit qu'il fait chaud et que je ne peux pas dormir, et que je suis sortie pour aller marcher un peu dans le parc en face de chez moi. J'ai dit le premier instant, celui qui est tout de suite après le début de l'inquiétude, celui où tout à coup je m'immobilise, à deux pas du banc où je voulais m'asseoir un peu. J'ai dit comment pendant cet instant je sens qu'il y a quelqu'un, je le sais même si ça n'arrive jamais; mais j'ai dit aussi comment

à cet instant je veux tellement me tromper, comment je n'ai jamais cru que c'était possible, comment je croyais qu'il existait très peu d'hommes méchants. J'ai dit pourquoi je n'ose pas encore bouger, pas encore m'enfuir de peur de paraître ridicule s'il voulait seulement savoir l'heure ou parler un peu. Puis j'ai dit que sa voix me paraît un peu trop douce quand il me demande mon nom, et que cette douceur me fait paniquer subitement, me fait trembler tellement que je ne peux plus retrouver ce nom qui m'appartient et que je finis, après un temps trop long, par lui jeter au visage.

Le jury me regarde, impassible. Le pire n'est pas encore dit, ils attendent les détails macabres, sans doute, les imbéciles.

J'ai dit le geste qu'il fait en me demandant si je suis seule, et aussi comment je ne vois que deux bras tendus pour me saisir aux épaules, et comment je n'attends pas la fin du geste. Après, j'ai bien dit au jury que je me résigne devant l'indéniable mauvaise intention de l'homme, et que je consens à courir enfin, avec mon cœur incommode qui ne se laisse pas avaler et qui m'empêche de respirer. J'ai dit aussi que je sens ma défaite avant même de sentir la douleur au coude qui m'avertit qu'il réussit à m'agripper et à me ralentir. Enfin, j'ai dit que le ciel change d'horizon et que ma tête se cogne très fort contre le gazon froid du parc où je me promenais un peu avant d'aller dormir.

J'étais comme une actrice qui jouait mal son propre rôle, je n'arrivais pas à être la Florence de ces instants-là pour bien raconter. Je savais que personne n'était en train de me croire dans le jury. Tout ce que j'ai pu dire par la suite c'est que je sentais en moi comme un corps étranger, une nouvelle Florence peut-être, ou bien les ruines de l'ancienne, quelque chose enfin que je n'arrive plus à déloger.

Quelqu'un m'a alors désigné un homme encadré par deux policiers et par une rampe en bois semblable à celle qui m'entourait moi aussi. L'homme n'a pas parlé mais en le voyant j'ai cru entendre sa voix douce, et j'ai su qu'il les tromperait tous avec cette voix. J'ai dit que c'était lui, sans attendre cette question-là, calmement, sans pleurer comme Marilynne dit que j'aurais dû faire.

Ils m'ont demandé quelles autres séquelles j'avais gardé de cette nuit-là. Je n'ai pas ri, même si la question m'a paru ridicule. J'ai pensé qu'il serait peut-être mauvais de rire de la question d'un avocat. J'ai répondu. J'ai dit qu'il y a comme des barreaux de prison qui ont poussé à ma fenêtre, et dans le cadre de la porte d'entrée, et dans l'écran de télévision. Que je ne veux plus aller marcher dans le parc, et que je déteste quand il fait chaud la nuit. J'ai dit aussi que j'avais beaucoup de peine à prendre ma douche, à cause de mon corps qui doit être nu pour que je le lave. J'ai dit que le monde s'est resserré autour de moi, qu'il s'est refermé comme une coquille, et que je suis devenue si petite, si petite, que je ne suis plus rien. J'ai dit que j'hésite toujours longtemps, à l'école, quand il faut inscrire mon nom au début d'un examen.

Marilynne est déçue. Je n'ai pas bien témoigné. Elle dit que je n'ai pas dit l'essentiel. Je n'ai ni pleuré, ni tremblé, ni crié, ni accusé, ni senti que c'était important, ni avoué que j'avais peur. Je n'ai pas compris que c'était le moment ou jamais de faire tout ce que je pouvais pour faire enfermer l'homme et pour retrouver Florence. Je n'ai pas su bien raconter. On a perdu ma cause. Devant mon manque de conviction, ils ont jugé mon histoire fausse. Fausse une fois pour toutes.

Comme si c'était eux qui pouvaient décider ça.

L'histoire du chat

Les vaches, il faut les traire deux fois par jour. Ailleurs, je ne sais pas quand cela se fait, mais chez mon père c'était à six heures le matin, puis à six heures le soir. Sur une ferme laitière, c'est la traite des vaches qui règle le rythme de la vie, jour après jour, par tranches de douze heures, sans fin de semaine. Été comme hiver, la journée commence après la traite du matin, et la nuit après la traite du soir.

Le matin, ma mère se levait en même temps que mon père; elle ne venait me réveiller que lorsqu'il était rentré et déjà sous la douche. Mais la traite du soir était l'événement important de ma journée. Souvent, je voyais mon oncle arriver, en tracteur parfois, pour rejoindre mon père qui venait l'accueillir au seuil de l'étable autour de laquelle il s'était affairé une bonne partie de l'après-midi. Ils entraient ensemble, et alors commençait mon attente. Je montais sur le rebord de la fenêtre, dans la salle à manger, d'où je pouvais voir la porte de la chambre à lait, par où mon père allait sortir quand il aurait fini, et d'où je pouvais voir aussi les fenêtres éclairées de l'étable, que je voyais toujours s'éteindre un peu avant de voir la porte s'ouvrir. Il me semble que cette attente s'est répétée tous les soirs de mon enfance. Mais ce sont mes attentes d'hiver, alors qu'il fait déjà nuit, qui me reviennent en souvenir.

Le retour de mon père était l'instant de la journée que j'aimais le plus. C'était un peu parce qu'il ramenait avec lui un des chats, le Barbouillé qui était le mien. Mais en plus, il arrivait tout imprégné d'odeurs tièdes, celle des vaches, celle du lait, et celles moins perceptibles mais profondes de la paille et du fourrage. Il enlevait dans la galerie couverte ses bottes de caoutchouc noir, et il marchait dans la maison en prenant garde de

ne se frotter nulle part. Il sentait fort le fumier et il était sale. Il me donnait pourtant mon baiser, en ne me touchant que des lèvres, les mains levées bien haut de chaque côté pour ne pas risquer de salir mes vêtements. Puis il disparaissait dans la salle de bains. Plus tard, quand il me prenait sur ses genoux, après le souper, c'est l'odeur du savon qui m'enveloppait et, je ne sais pas pourquoi, je l'aimais moins que l'autre, pourtant presque nauséabonde. C'est, je crois, cette odeur de vaches que j'attendais tous les soirs.

Pendant que je guettais à la fenêtre, ma mère préparait le souper dans la cuisine derrière moi, puis elle le laissait mijoter et s'installait dans la berceuse pour faire boire ma sœur petit bébé. Ce qui m'amuse souvent, c'est que je pouvais, sans bouger la tête, surveiller à la fois les gestes de ma mère et la porte de la chambre à lait. Il suffisait d'ajuster ma vue, selon que je voulais regarder l'intérieur de la maison, qui se reflétait dans la vitre, ou la noirceur à l'extérieur. Dans ce cas, il fallait faire abstraction de tout ce qui était reflet, et se concentrer sur les contours de l'étable. Quand je regardais ma mère, je respirais en même temps l'odeur du souper; quand je regardais dehors, j'anticipais l'odeur d'étable dans laquelle mon père était en train de travailler.

C'est pourtant pendant l'une de ces attentes tranquilles que j'ai eu peur pour la première fois de ma vie. Comme tous les soirs, j'étais assise sur le rebord de la fenêtre, et je jouais à changer très vite de perspective : le visage de ma mère, une fenêtre de l'étable; la bouche du bébé en train de boire, la porte de la chambre à lait; le pied de ma mère qui se berçait, le chemin entre l'étable et la maison. Souvent ma mère me demandait si je voyais quelque chose. J'imagine qu'à une certaine distance de la fenêtre elle ne pouvait distinguer que mon reflet, et pas du tout ce qui se passait dehors. Quand elle me parlait, je la regardais dans la vitre, sans me retourner.

Ce soir-là mon père, suivi du Barbouillé sans doute, était sorti de l'étable pendant que je regardais ainsi le reflet de ma mère. Elle m'avait parlé, peut-être, pendant assez longtemps, ou bien j'avais été distraite dans ma surveillance; je n'ai pas vu que la porte s'était ouverte, ni que mon père et le chat s'en venaient vers la maison. Quand j'ai cessé de regarder ma mère et que j'ai essayé de reprendre mon guet, je me suis trouvée les yeux dans les yeux jaunes de mon chat. J'imagine qu'il s'était installé bien tranquillement sur le rebord extérieur de la fenêtre, sans penser le moins du monde à mal faire. Il avait un regard interrogateur, vif, profond.

J'ai cru voir une figure humaine et difforme, j'ai imaginé un être monstrueux. Dans un sursaut de peur je suis descendue, ou tombée, sur le plancher. Au même instant, mon père est entré dans la maison, et ma mère a sans doute cru que je me précipitais à sa rencontre.

J'ai vite compris ma méprise. Dès lors le chat me sembla un animal très différent, doué de pensée et de méchanceté; un chat fantastique comme dans les contes, démoniaque même. Je ne le flattais plus, je faisais des détours même pour l'éviter. J'avais l'impression qu'il m'observait pour trouver une occasion de me faire peur. D'un seul regard le Barbouillé était devenu presque humain, et cela me donnait des frissons étranges. Pour moi, il s'était transformé en être supérieur et magique; il était devenu intelligent. Jusqu'au jour où il a été tué par une vache distraite, j'ai eu peur du pauvre Barbouillé.

Un rêve pour finir

C'étaient deux fous d'amour. Et moi je n'étais pas si vieux encore quand je les ai rencontrés. C'était au mois d'août de l'année passée. Après avoir erré quelques jours autour d'ici, la femme a fini par retourner vers le Sud d'où elle était venue, sur sa bicyclette comme elle était venue. Lui n'a jamais pu continuer plus loin que chez moi. C'était une étrange nuit.

J'étais couché dans l'herbe à regarder le ciel tellement proche. Il y avait presque une heure déjà que ma femme avait rappelé mon petit-fils Ludovic pour le mettre au lit. Il avait guetté les étoiles filantes avec moi une bonne partie de la soirée, et pour la première fois de sa vie il en avait vu quelques unes. Moi, j'hésitais encore à rentrer. Il me semblait que le ciel me parlait de quelque chose que je ne comprenais pas.

Tout à coup j'ai entendu le bruit de deux bicyclettes qui me semblaient aller vite malgré la route de terre cahoteuse qui mène chez moi. J'ai été surpris, car je n'attendais personne, et puis il n'y a jamais de passants en face de ma maison. La route s'arrête dans ma cour, elle y mène et elle y meurt. Ceux qui l'empruntent jusqu'ici sont ceux qui viennent chez moi et qui ne vont pas ailleurs, c'est comme ça. Personne ne peut simplement passer son chemin. Tout s'arrête une fois chez moi.

Je me suis donc levé, intrigué, pour accueillir mes visiteurs inattendus. Ces deux-là, échevelés, sur leurs bicyclettes sales, je ne les avais jamais vus. Ils s'étaient arrêtés visiblement étonnés, et même fâchés, devant la fin du chemin. Ils étaient tous les deux à bout de souffle. Sans bagages autres qu'un chandail de laine noué à la taille, ils m'ont pourtant semblé venir de très loin.

Je n'ai pas osé m'informer d'où ils venaient, par pudeur peut-être, je ne sais plus. Je leur ai plutôt demandé où ils allaient. Ils m'ont dit, simplement, qu'ils allaient au Nord. Le plus au Nord possible avant que la fin ne les rattrape. C'est ce qu'ils m'ont dit. Et d'après le son du mot fin dans la voix fatiguée de l'homme, j'ai compris que c'était toujours inévitable, la fin, et que celle-là était grave, et qu'ils allaient au Nord pour la fuir. Et j'ai senti aussi le poids du mot inévitable sur leurs épaules, qui voulait dire qu'ils ne pouvaient pas fuir même en allant très vite et en pédalant tant qu'ils pouvaient et en n'arrêtant presque jamais.

J'ai regardé dans les yeux de la jolie Madeline et je l'ai vue plus vieille que je ne l'aurais cru. J'ai regardé son front en sueur et sa poitrine essoufflée. J'ai regardé ses deux chevilles nues écorchées par les pédales, et son soulier détaché auquel elle ne songeait pas. Et puis, tournant à peine la tête, j'ai entrevu sous la lune la blancheur de la peau de Pierre, et ses yeux trop grands. Et j'ai compris que j'avais très mal en les regardant, tous les deux perdus dans mon chemin de terre en plein cœur de la nuit.

Ils ne suivaient que la flèche de la boussole, parce que Madeline avait refusé d'amener une carte routière. Elle disait que l'aiguille ne se trompe jamais et que cette certitude lui suffisait pour le reste de ses jours.

Mais le chemin qu'ils avaient suivi depuis des heures tout à coup s'arrêtait chez moi, et ils étaient bien ennuyés de ne pas pouvoir continuer plus loin dans la bonne direction. J'ai voulu leur indiquer le chemin le plus court pour accéder à la route principale, en revenant sur leur pas et en tournant à droite après la grange incendiée. Ils secouaient tristement la tête tous les deux, Madeline se mordait les lèvres. Leur déception frôlait le désespoir. J'avais une étrange envie de rire qui me faisait honte et qui

me rendait nerveux. Ils disaient non, impossible de faire demi-tour, c'était du temps perdu et en plus cela allait contre la boussole. J'ai pensé qu'ils étaient fous. Mais Pierre s'est mis à tousser horriblement. Et Madeline s'est assise par terre pour pleurer.

J'ai vu une étoile tomber, comme à bout de force d'avoir été suspendue si longtemps.

Je me suis dit que ce qu'ils faisaient devait être important, même s'ils étaient fous. Important au point de convaincre un malade de rouler à bicyclette, à toute vitesse, par les routes de terre du bout du monde, en pleine nuit. Ils avaient pédalé comme ça depuis je ne saurai jamais combien d'heures avant de s'échouer dans ma cour. Sous un ciel merveilleux d'où les étoiles se laissaient choir, par une nuit si claire, si noire, au lieu de se coucher dans l'herbe le nez en l'air comme les gens tranquilles, eux, ils pédalaient. À fond de train. Sans manger sans doute. Et sans se parler, sauf des yeux, pour ne pas s'essouffler trop. Et pour ne pas faire tousser le pauvre Pierre.

Je ne suis pas médecin. Mais à bien regarder cet homme tout à coup, si blanc et si maigre, j'ai cru le voir au seuil de la mort. Il me semblait incroyable qu'il soit parvenu jusque là sur sa frêle bicyclette, même s'il n'était venu que du village voisin. Mais quelque chose me dit que Pierre et Madeline étaient venus de loin. Ils avaient peut-être traversé bien des villages, tous semblables à leurs yeux, et tous décevants, à la recherche de quelque indice annonçant que leur Nord approchait.

Mais le Nord, semble-t-il, les fuyait, s'échappant toujours plus loin en avant. D'ailleurs, qu'est-ce que le Nord ?

Ils avaient choisi un ou deux rêves parmi leurs rêves, parmi ceux qu'ils se racontaient depuis leur mariage, parmi les projets qu'ils n'osaient jamais entreprendre à

cause du plein de temps qui restait encore. Encore aujourd'hui, c'est cela que je crois. Ils avaient dû choisir un rêve comme ça, n'importe lequel et vite. Tout de suite ils avaient entrepris de le réaliser parce qu'il ne fallait plus perdre de temps. Pierre n'avait plus de temps sauf pour un rêve. Il avait toujours voulu aller dans le Nord, sans savoir au juste ce qu'il entendait par là. Et Madeline, peut-être, avait rêvé d'un été passé à errer en bicyclette, avec Pierre certainement, sur les routes de la vaste province. Leurs deux rêves combinés allaient en faire un seul, un rêve pour deux, un rêve pour finir. J'imagine qu'ils étaient partis tout de suite, sans en dire plus, sans rien décider d'autre, sans penser à rien emmener sauf la boussole et leur amour.

Je ne les ai connus qu'une seule nuit et un seul matin, quelques heures isolées dans leurs vies perdues. Mais cette nuit est la seule de ma vie qui m'a paru une vraie nuit, parce qu'elle méritait d'être noire. J'ai eu mal avec la femme la plus femme du monde. Avec l'amante la plus amante du monde. J'ai compris le poids de l'amour dans le noir de cette nuit, et j'ai compris que tout était noir parce que cette femme aimait et que c'était inévitable. Madeline n'avait pas choisi d'aimer et Pierre n'avait pas choisi de mourir. J'ai vu leur désir de refuser la mort. J'ai vu la peur de Pierre et l'impuissance de Madeline.

Et j'ai eu envie de crier non avec elle. J'ai compris qu'ils ne pouvaient pas faire demi-tour. J'ai eu envie de leur ouvrir avec ma hache un petit sentier vers le Nord dans le sous-bois qui leur barrait la route. J'avais compris qu'il était très important qu'ils atteignent ce Nord le plus vite possible, même si c'était un rêve de fous. C'était le dernier. Ça valait la peine. J'ai sorti ma hache de la remise.

Madeline m'a demandé si j'avais aussi une autre hache, ou des cisailles ou n'importe quoi. Je lui ai prêté la plus petite de mes deux haches, et nous avons coupé des branches toutes la nuit. Une fois sur deux Madeline tapait dans le vide. Elle disait qu'il faisait trop noir, qu'elle ne voyait rien, et elle tapait encore. Moi pourtant j'y voyais très bien. Mais j'avais vu dans les yeux de Madeline les larmes qui l'aveuglaient, alors je me taisais. Et je bûchais le plus fort et le plus vite que je pouvais.

Ma femme avait sorti dehors un matelas pour coucher Pierre qui refusait de quitter son chemin. Elle l'avait installé là, sous les étoiles, et il les regardait enfin, couché sur le dos le nez en l'air. Mais son visage était très peu tranquille.

Au matin notre sentier avait à peine vingt mètres de long et Madeline pleurait de rage. Pierre n'a rien pu avaler pour déjeuner, et la pauvre Madeline a mangé pour deux. Nous avons bûché jusqu'à midi, mais nos efforts étaient inutiles. Pierre mourait. Madeline a crié non, et j'ai crié non avec elle. Nous avons crié pour rien. Après deux jours, elle est repartie vers le Sud, seule et encore plus vieille, laissant son Pierre enterré là, le plus au Nord possible dans le sous-bois à peine ouvert.