

AVERTISSEMENT

à l'intention des examinateurs

d'un mémoire en écriture littéraire

Selon nos règlements, le mémoire en écriture littéraire comporte deux parties distinctes : un **texte de création** et un **texte critique**.

Le **texte de création** peut être une œuvre de fiction (récit, recueil de textes poétiques ou de nouvelles, pièce de théâtre, scénario, etc.) ou une traduction littéraire.

Le **texte critique** est normalement de la longueur d'un article de revue savante. Il ne porte pas nécessairement sur le texte de création qui l'accompagne, mais sur la manière dont le candidat ou la candidate a voulu utiliser les ressources et les possibilités du genre choisi, sur les problèmes techniques, esthétiques et philosophiques rencontrés, ou sur les œuvres (d'imagination ou de réflexion) qui ont pu l'inspirer. Il ne vise pas tant à étudier telle ou telle œuvre qu'à dégager tel ou tel enjeu du texte de fiction ou de la traduction littéraire, et peut s'appuyer ou porter sur un corpus qui ne soit pas nécessairement de langue française.

La Direction des études de 2^e et 3^e cycles et
de la recherche
Département de langue et littérature française,
Université McGill

Avril 2005

Lumière de nuit

et

La ligne de fissure : la construction des personnages dans *Les Faux-Monnayeurs*

d'André Gide

par

Irina EGLI

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

Mai, 2005

© Irina Egli, 2005



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-22595-0
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-22595-0

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

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

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

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

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Résumé

Lumière de nuit

(Textes de création)

Lumière de nuit est une sélection de nouvelles qui expriment une recherche aventurière et initiatique, une exaltation de la chair et de l'esprit, passée au filtre de la preuve existentielle. Une atmosphère trouble imprègne l'intériorité des personnages qui vivent des expériences extrêmes. Le monde qu'ils reçoivent ou qu'ils racontent est brisé, le rythme de l'existence, syncopé, comme des airs de jazz. Névrose transmise au lecteur par des phrases brèves comme un court-circuit mental. *Lumière de nuit, Quadrille, La femme violette, La tasse de thé et Le matin. Avec Béatrice* sont des histoires qui se situent entre Éros et Thanatos, dans la tension amour-haine, imaginaire-réalité, l'unique et le double.

La ligne de fissure : la construction des personnages dans *Les Faux-Monnayeurs*

chez André Gide

(Texte critique)

Le protagoniste est le plus fidèle sismographe des métamorphoses du roman, puisqu'il en est à la fois le témoin et le sujet. Situé au carrefour des temps et des tendances littéraires, le personnage gidien ne cesse d'étonner par sa singularité féconde. Marqué par le doute et des interrogations fondamentales, il n'existe qu'en imaginant la vie, ne sent qu'en imaginant les sentiments et ne parle qu'en portant des masques, des noms et des destins différents. Qu'il imagine, bien sûr.

Je me propose d'analyser de quelle manière ce personnage, aussi difficile à saisir ou à définir que l'est Gide, est élaboré dans le roman le plus accompli de l'auteur, *Les Faux-Monnayeurs*.

Abstract

Lumière de nuit

(Creative Works)

The five short stories selected in *Lumière de nuit* are linked by a central theme that can be described as a venturesome and initiatory quest in the larger story of Reality. The glorification of both the flesh and the spirit is recurrent and validated by the experience of existence. A disturbed atmosphere is imprinted in the inmost being of the characters who are compelled to undergo extremes experiences. The world that is given to them, or that they depict, is divided, the rhythm of life is syncopated as in jazz melodies. Their neurosis translates to the reader in short sentences that have the effect of mental short circuits. *Lumière de nuit*, *Quadrille*, *La femme violette*, *La tasse de thé*, and *Le matin. Avec Béatrice* surge at the frontier between Eros and Thanatos, in the tensive state that binds love and hatred, imagination and reality, uniqueness and doubleness.

The Rift : The development of the characters in André Gide's *Les Faux-Monnayeurs*

(Critical Essay)

Since it is both the witness and the subject of the novel, the protagonist is the most reliable barometer of the reversals that occur within. At the crossroad of times and literary trends, the gidian character, in its fruitful singularity, is a constant source of amazement. Haunted by doubt and fundamental interrogations, this protagonist exists only in imagining life, feels only in imagining feelings, and talks only behind different masks, names and destinies. All of which are the product of its imagination, of course. I intend to analyse the construction of this character, as difficult to seize and define as is Gide, in the author's most accomplished novel, *Les Faux-Monnayeurs*.

TABLE DES MATIÈRES

I. TEXTES DE CRÉATION : *LUMIÈRE DE NUIT*

| | |
|--------------------------------------|-------|
| <i>Lumière de nuit</i> | p.7 |
| <i>Quadrille</i> | p. 35 |
| <i>La femme violette</i> | p. 48 |
| <i>La tasse de thé</i> | p. 69 |
| <i>Le matin. Avec Béatrice</i> | p. 73 |

II. TEXTE CRITIQUE : *LA LIGNE DE FISSURE*

| | |
|--|--------|
| <i>Introduction</i> | p. 81 |
| <i>Notes</i> | p. 91 |
| <i>Sous le signe du doute</i> | p. 92 |
| <i>Quand le mensonge devient vérité</i> | p. 96 |
| <i>Satan</i> | p. 97 |
| <i>Techniques de narration. Les voix</i> | p. 100 |
| <i>Personnages</i> | p. 105 |
| <i>La double nature d'Édouard</i> | p. 117 |
| <i>Le journal d'Édouard et le labyrinthe des miroirs</i> | p. 122 |
| <i>Conclusion</i> | p. 123 |
| <i>Notes</i> | p. 128 |
| <i>Bibliographie</i> | p. 132 |

LUMIÈRE DE NUIT

LUMIÈRE DE NUIT

Quand le téléphone sonne, je suis sous la douche. L'eau frappe mon corps avec une cadence régulière. Depuis combien de temps suis-je là? J'entends la sonnerie du téléphone, persistante, sans pouvoir bouger. Que m'arrive-t-il? Je me précipite vers le salon. Trop tard. Quand je décroche, il n'y a plus personne.

Je reviens à la salle de bains. Debout, près de la porte, je regarde l'eau qui coule. Je ne pense à rien. Le téléphone sonne de nouveau et de nouveau je me précipite au salon. Cette fois-ci, j'arrive à temps.

- Allô!

Ma voix est haletante, comme si j'avais couru un 100 mètres.

- Je ne te laisserai pas faire ça. Tu m'entends? Pense à ton enfant!

Une hystérique. Qui est-elle? Où ai-je entendu cette voix?

- Allô!

Elle raccroche.

Je retourne lentement à la salle de bains. Mon visage dans le miroir. Mal rasé, yeux hagards, pâleur de cadavre. Je touche le rasoir sur le lavabo. Pourquoi est-il là? Je détourne le regard des nouvelles lames.

On frappe à ma porte.

- Police! crie une voix. Ouvrez!

Qu'est-ce que c'est que cette histoire? On ne peut plus prendre une douche en paix!

J'enfile ma robe de chambre et je glisse dans la poche une des lames. J'ouvre.

- Vous devez nous suivre!

- Sans blague!

Je souris. Je les connais, ces connards.

- Vous vous êtes sûrement trompés d'adresse.

Ils me jettent un regard vide. Ils sont deux. De toute évidence, ils n'ont pas envie de blaguer. Un blond balafre et un brun costaud.

- Si vous n'acceptez pas de nous suivre, nous devons vous emmener de force, dit le blond.

Ils me demandent de prendre des pièces d'identité. « Tiens, tiens, que je me dis, me voilà arrêté. » Je les suis en silence. « C'est sûrement un malentendu », que je me répète.

J'attends sur une chaise dans une salle blanche. On dirait un hôpital. J'ai un sentiment de déjà vu. Je chasse cette angoisse. Je me calme. Ça vaut mieux qu'une cellule. Mais pourquoi m'ont-ils amené à l'hôpital? Je fonce vers la porte. Elle est fermée. Je la martèle de coups de poings. Ils l'ont bien fait eux, tantôt. C'est moi la victime, non ?

- C'est un malentendu, nom de Dieu! J'ai pas de temps à perdre!

La porte s'ouvre. Un monsieur habillé en médecin me fait signe d'entrer. Il m'invite à m'asseoir dans un fauteuil. Il me sourit d'une manière familière. Il me connaît ou quoi? Je lui jette un regard haineux. Je ne lui laisse pas le temps de parler.

- J'ai été enlevé de chez moi pendant que je prenais ma douche! C'est un malentendu!

J'éclaircis ma voix. J'essaie de me détendre. Je me sens fatigué. Pourquoi suis-je en robe de chambre? Rouge avec des imprimés noirs. Le monsieur me regarde avec compréhension.

- Une simple formalité. Votre femme a appelé la police pour vous empêcher de vous suicider. D'après ce que j'ai compris, vous êtes en instance de divorce. Elle nous a laissé quelques documents et des photos. Je regrette que vous vous trouviez dans cette situation, particulièrement dans cet hôpital.

Il baisse les yeux, embarrassé. J'ai l'impression qu'il me parle en chinois.

- Ma femme? Quelle femme? Je n'ai jamais été marié. Les femmes me trouvent morose.

Je le dévisage. Ça suffit, non? Il soutient mon regard. Comme s'il voulait entrer dans ma tête. Je tapote les bras du fauteuil.

- Peut-être. Mais les pièces d'identité disent autre chose.

Il farfouille dans ses papiers.

- Écoutez, monsieur, je n'ai pas beaucoup de temps. Je suis une personne occupée. Je vous le répète, je prenais ma douche, le téléphone a sonné. Ce n'est pas de ma faute si les connections se font mal.

Il continue de barboter dans ses papiers.

- Et vous n'avez pas un petit garçon nommé Félix, non plus?

Qu'est-ce qui lui prend? Pourquoi parle-t-il de petits garçons? Jusqu'où ira-t-il? Il y a une limite, non? Encore une fois, j'essaie de me calmer. C'est sûrement une blague.

- Pas à ma connaissance.

J'ai pris une attitude flegmatique. Je n'ai plus envie de converser.

Il extirpe une photo de son dossier. Un petit garçon roux qui rit de tout son visage. Je l'examine.

- J'ai soif.

Je laisse la photo sur la table. J'avale d'un trait l'eau qu'on m'a apportée.

- Ça vous dit quelque chose?

Il me montre encore deux photos. Une femme belle comme l'enfant et un homme.

- Elle est pas mal. Pas mal du tout.

Je l'imagine toute nue. Le type m'observe avec insistance. Il commence à me taper sérieusement sur les nerfs. J'examine la photo de l'homme. J'ai l'impression de connaître ce visage. Je fouille dans ma mémoire. Des yeux, je demande son aide.

- Qui c'est?

- Vous ne le savez pas?

Il range les photos dans le dossier. J'aimerais lui demander de me laisser celle de l'homme. Ça m'intrigue. Je n'aime pas son visage.

- Pourquoi vouliez-vous vous suicider?

- Mais c'est un malentendu, je vous l'ai dit. Je prenais ma douche et le téléphone a sonné.

- Qu'est-ce que vous avez fait avant de prendre la douche?

Je me concentre. Je ne me rappelle pas. Je ne me souviens que de l'eau qui coule sur mon corps. Cadence régulière. J'entends la sonnerie du téléphone, lointaine.

- Je ne sais pas, je ne m'en souviens plus.

Je tourne les yeux vers la fenêtre. La nuit est opaque. Une lumière bleue l'habite, subtile. Je suis seul à la voir. Ma main dans la poche de ma robe de chambre palpe la lame à raser. Elle est froide. J'ai envie de dormir. Longtemps.

* * *

Je la vois glisser le long des murs de l'hôpital. Elle se dirige vers la piscine. Elle y va chaque jour. Je sais que c'est compulsif mais je trouve ça beau. Sa démarche lui ressemble bien, absente, comme si elle n'était pas de ce monde. Pourtant elle ne se cogne jamais à rien. Je l'appelle Ophélie. Je suis derrière elle, à quelques pas de distance. Ses cheveux dansent sur son dos, font des vagues sur le peignoir blanc. Blanc comme tout ce qui nous entoure. J'en ai horreur. Il ne faut pas qu'elle sente ma présence.

Des fois, elle oublie de mettre son maillot de bain. Si personne ne dit rien, je fais semblant de ne pas le remarquer. Elle est souple comme une adolescente. Quand elle reste trop longtemps sous l'eau, je tremble.

Pas une minute de plus, on dirait qu'elle a une horloge dans la tête. L'heure finie, elle sort de la piscine, toute mouillée. Elle passe devant la cabine où je me cache et sourit. Personne autour. Je m'illusionne sur la nature de ses idées. Mais, c'est toujours pareil, je sais qu'en réalité elle pense à la mort.

Je cours pour reprendre ma place au bureau, derrière des dossiers vagues que je commence à haïr. Je l'attends. J'ai besoin d'une demi-heure pour me composer une attitude et pour ne pas laisser transparaître mon inquiétude. Depuis que j'ai pris son cas en mains, j'ai peur de ne pas arriver à l'aider. Peut-être est-ce que je veux à tout prix démontrer mes capacités? Ou bien ai-je peur d'avoir reçu cette grande responsabilité à mon âge? Je viens d'avoir trente ans. J'ai toujours craint de ne pas mériter la confiance des autres. En sa présence, je trouve que je manque de maturité.

Elle est assise dans le fauteuil, devant moi. Ses yeux me regardent sans me voir. Pourtant je sens leur flamme me traverser comme un scalpel. Je feuillette mon carnet. Mes notes me semblent ridicules. Elle me parle de nouveau de son rêve. Je n'arrive plus à comprendre le sens de ses propos, j'écoute sa voix. Je sais qu'elle a souffert de somnambulisme dans son enfance. Elle ne veut jamais me parler des choses réelles. Elle détruit tout mon système. Je ne crois qu'à l'action.

* * *

C'est toujours eux. Eux qui me demandent constamment de l'amour. Je n'arrive plus à les sentir, à leur donner quoi que ce soit. Voilà, le petit saute sur mes genoux, rit, m'embrasse sur la joue et m'appelle « papa ». Ça m'irrite. Je le renvoie à sa mère. Il pleure.

- Il fait de nouveau des scènes! dis-je en criant, comme pour me justifier.

Puis je plonge dans le livre de psychiatrie que je suis en train de lire.

Ma femme entre dans le salon, angoissée, blonde et belle. Elle s'apprête à me faire une scène, elle aussi. J'essaie de m'enfuir dans ma lecture.

- Tu n'aimes pas ton propre enfant!

Des larmes couvrent ses yeux d'une pellicule fine. Elle ressemble à une presbyte. Je l'imagine avec de grosses lunettes. J'ai envie de le lui dire mais je me tais. Parfois, elle est tellement sérieuse qu'elle pourrait jouer Jeanne d'Arc. Ça m'ennuie à mort. Je ne peux pas le lui dire non plus. Je la regarde. Je trouve qu'il y a trop peu de choses que je pourrais lui dire.

Je me lève et vais chercher mon petit qui pleure toujours dans la cuisine. Je le prends dans mes bras et reviens au salon, d'un pas un peu théâtral.

- Félix, mon chéri! Papa t'aime beaucoup, tu le sais. Mais il doit travailler.

Je le plante dans les bras de ma femme et m'enfuis de nouveau, cette fois-ci dans mon bureau. Elle me suit. Elle me rappelle qu'elle a sacrifié sa vie pour moi, agite l'enfant en l'air comme si c'était une preuve évidente de ma faute et, finalement, éclate en larmes. Les pleurs de Félix deviennent, eux aussi, hystériques. Je contemple le spectacle. J'ai l'impression d'être en face de deux enfants perdus -- même si ma femme n'a que trois ans de moins que moi -- et cela me fait pitié. Je les calme, comme toujours, en les assurant de mon amour.

Pourtant ma femme ne me parle plus. Elle bouge dans la maison, en silence, le visage morne. Elle prépare le repas et s'occupe de Félix, mais ne mange jamais avec moi. Elle s'est exilée dans sa chambre. Cette forme de protestation me convient. Faisant l'offensé, je refuse à mon tour de lui parler et je m'enferme dans mon bureau. J'étudie le cas que j'essaie de résoudre depuis deux mois.

Mon Ophélie s'appelle Maryse Barette. Chaque fois que je lis son nom soigneusement écrit dans le gros dossier, je me sens mal à l'aise, comme devant un faux. Je passe vite aux photos et à l'histoire que je connais dans ses moindres détails. Je pense avec timidité qu'elle a maintenant quarante-cinq ans. Sa photo à quinze ans, lorsqu'elle est arrivée dans ce bâtiment. Des yeux profonds, un visage mince et inquiet. Je la trouve beaucoup plus belle aujourd'hui. Ses photos à vingt et à trente ans. Je commence à désirer être son jumeau. Cette distance temporelle, que je dois arriver à saisir, m'accable.

Adolescente. Elle s'est retrouvée mêlée à un grand scandale avec des trafiquants de drogues. Des jeux dangereux d'enfant terrible. Après tout, elle n'avait que quinze ans. Grande dispute avec le père. Il se suicide. Il y a des trous. Je tente d'aller plus loin, mais je ne trouve rien d'autre que des trous. Noyé. Ça a été la supposition générale. On l'a retrouvé mort dans la rivière. La mère persuade sa fille qu'elle est coupable de la mort du père. La fille est confiée à un hôpital psychiatrique où elle se trouve encore, après trente années. Tout de suite après son hospitalisation, elle a été abandonnée par sa famille. Le diagnostic : schizophrénie. Elle a reçu de longs traitements, incluant des médicaments et même des électrochocs. Parfois, elle s'enferme dans un silence lourd. Trente ans passés à l'hôpital! Plutôt un problème parallèle au suicide du père. Il est possible que cette étrange personnalité de l'adolescente (intéressante sans doute) exprime une phase morbide de la maladie sur le point de se déclencher. C'est vraisemblablement ce qui explique sa longue hospitalisation. Je me sens fatigué.

* * *

J'entre dans le grand salon du rez-de-chaussée pour la première fois et c'est elle que je remarque d'abord, dans un coin à l'écart des autres. Elle tricote. L'infirmière m'informe de l'état de mes patients. Et à propos d'elle : « Elle tricote tout le temps. » Je ne fais pas de commentaire, prêt à tout apprendre. En réalité je suis un ingrat. C'est leur amour que je veux.

Je lui dis mon nom. Quelque chose dans ses yeux me fait mal, comme si je les connaissais depuis longtemps. Je regarde les murs blancs et les autres patients. Ils sont tous tranquilles, sous l'effet des médicaments. Je tourne mes yeux vers le foulard qu'elle est en train de tricoter. Beige, avec des modèles épars, noirs. J'ai envie de lui poser des questions là-dessus, pour briser ce mur qu'elle met entre nous. Mais je me tais, conscient qu'elle ne dirait pas un seul mot. J'essaie de découvrir par moi-même. Oui, ce sont des parties du corps d'un ours. Des yeux, des pattes, le museau, des oreilles. Plus tard, je la verrai tricoter le même foulard chaque jour. Elle en fait des dizaines qu'elle accumule dans ses tiroirs. Il n'y a plus de place dans sa chambre. Bientôt, il nous faudra un magasin.

Ses mains délicates bougent très vite, comme indépendantes de son corps. Son visage est sérieux, presque sombre. Cela m'émeut sans que je sache pourquoi. Je tente d'attraper de nouveau son regard.

- Maryse, dis-je. À partir d'aujourd'hui, c'est moi qui vais m'occuper de vous.

Elle me sourit avec une candeur insupportable. Une lumière vive allume sa joue. Je pense : « Elle aura toujours quinze ans. »

* * *

Six mois sont passés. Je veux la guérir. C'est le but de ma vie. Personne n'aurait pu croire cela à mon arrivée à l'hôpital. J'étais un jeune médecin. Rien de plus. Elle ne connaît pas ma passion pour elle, mais c'est mieux comme ça. De toute façon, enfermée dans son autisme qui me torture, elle ne se rend compte de rien. Cependant, elle a besoin de moi. Je ne veux pas manquer de modestie mais je crois avoir aperçu dans ses yeux le signe d'une complicité. Elle a gardé une grâce d'adolescente, mais son visage porte la marque d'une tristesse qui appartient à la maturité.

Ma femme est convaincue que j'ai une amante. Chaque jour, elle me fait des procès d'intention interminables. Je ne la contredis pas et cela la pousse au désespoir. Pourquoi l'ai-je épousée? Elle fait une crise d'hystérie et je la frappe. Elle se calme. Pourquoi associe-t-elle ma violence à l'amour?

* * *

Oui, j'ai arraché sa photo la plus récente du gros dossier qui porte son nom. Maintenant je l'ai toujours sur moi, dans mon portefeuille. Je crois que c'est de ça que le directeur voulait me parler. Il le sait. Mais il est malin, ne se trahit pas facilement. Il veut voir ma réaction. « Peut-être que vous allez vous brûler, jeune homme ». C'est ce qu'il pense, certainement. Je le regarde droit dans les yeux. J'attends qu'il me dise quelque chose. Il évite toute discussion concernant Maryse. Je serre les dents. Nous marchons côte à côte. Il me donne la main avant de sortir de l'hôpital. Je la lui serre fortement. Je continue de le

regarder droit dans les yeux. J'y vois un malaise. Il me tape légèrement sur l'épaule : « À demain! » Je dis :

- Vous pouvez avoir confiance en moi. Je suis droit.

Il sourit, gêné. Je me montre entêté. Je le poursuis. Je sors de ma poche mon portefeuille, mine de rien. Je l'ouvre en lui laissant voir un coin de la photo de Maryse. Il monte dans son auto, ne me regarde plus.

- À demain! dis-je à mon tour.

* * *

Quand je ne la vois pas, j'aime rester seul dans mon bureau. Je fais des projets. Son passé me demeure mystérieux, quoique j'aie réussi à apprendre pas mal de choses. Une rebelle. Le peu qu'elle a vécu, Maryse s'est tourmentée à survivre à son désir de possession du monde. « Le temps, qu'elle me dit. Le temps me faisait mal avant. » Des plans pour tuer son père. Des scandales avec sa mère. Des fuites.

Je veux vivre avec elle dans une maison grande et blanche. Elle sera mon amante définitive. J'appelle l'agence de voyages pour demander un billet pour deux à destination de ... Je ne sais pas. La destination n'est pas importante. On raccroche. Je la vois devant moi. Elle est immobile, sans un sourire, inaccessible. Mes doigts caressent sa photo.

* * *

Pour gagner sa confiance, je lui souris chaque fois qu'elle entre dans mon cabinet. C'est aussi une manière de masquer mon trouble. Elle me répond de la même façon. Cette fois-ci, je vois qu'elle a un problème. Elle ne me regarde pas dans les yeux car alors je verrais

ses larmes. Elle garde les yeux baissés sur le dossier que j'ai mis entre elle et moi sur le bureau. Je contemple son visage. Elle a les joues creusées comme Marlene Dietrich. Comment peut-elle avoir encore cet orgueil de ne pas pleurer devant les autres? J'ai beaucoup de mal à trouver mes mots. Je lui parle du temps qu'il fait dehors et de la littérature. J'ai remarqué des livres dans sa chambre. Mais personne ne la voit lire. Peut-être le fait-elle pendant la nuit? Elle tricote tout le temps. Elle se lève brusquement et quitte le bureau.

Je la suis quelques minutes plus tard. Elle est dans le jardin avec une autre patiente plus jeune, du nom de Julie. Maniaco-dépressive. Elle est dopée en permanence. Fascinée par mon Ophélie. Je ne sais pas comment celle-ci fait pour attirer tout le monde. Je les regarde s'éloigner sous les arbres. Il fait beau aujourd'hui. Une lumière douce de septembre. Elles se tiennent par la main. Soudain, elles arrêtent leur marche et se mettent à s'embrasser doucement sur la bouche. Je suis perplexe. Je sais qu'elles le font sans réel désir. Toutes deux sont sous l'effet des médicaments. Ça doit être la beauté de Maryse, son charme insoutenable de noyée. Je ne sais plus, je ne pense plus. Je reste là, sans bouger. Mon Ophélie est castrée, je le sais, par les pilules que je lui prescris régulièrement. Pour la première fois, l'image de deux femmes ensemble ne m'excite pas. Je suis jaloux.

Combien de fois l'ai-je regardée nager dans la piscine? Mon regard furtif sur son cou et sur sa bouche, pendant qu'elle me raconte ses histoires irréelles. Ses seins percent mes nuits comme deux pleines lunes. J'imagine mon visage le long de ses jambes. Ses yeux à demi fermés. Pourtant, je m'interdis toutes ces pensées, à cause des médicaments que je

lui donne pour la garder en vie. Il y a dix ans, elle a essayé de se suicider. Sa peau est veloutée comme une pêche.

* * *

J'ai passé Noël sans elle, loin, au bord d'une mer froide. C'est à ça que je pense, en marchant sur la rue, le petit paquet rouge dans ma serviette. On est en janvier. Tout est couvert de glace, les gens passent à côté de moi, taciturnes et pressés. Je suis rempli de celle que je n'ai pas vue depuis un mois. Quelqu'un d'autre m'a remplacé à l'hôpital. Quelqu'un a volé mon espace, mon âme. Est-ce qu'elle va bien? Est-ce qu'elle a continué à tricoter, en mesurant le temps qui nous sépare?

Je ferme mon cabinet à clé pour l'instant. D'abord, le paquet. Il y a trois mois, tous les patients ont fait de petites statuettes en plâtre, pour un concours organisé. Pas elle. Pourtant, un jour, elle m'a avoué qu'elle aurait aimé pouvoir modeler quelque chose, comme tout le monde. Un château peut-être ou, mieux, une femme à plusieurs visages. Mais elle ne pouvait se concentrer que sur le tricot. « Je dois finir ce foulard » disait-elle. Cela la rendait triste.

Elle est dans le jardin. Je ne sais pas comment lui parler. Des arbres nus, maladifs. Nous vivons dans un rêve, Maryse. J'avais peur de ne plus te retrouver. J'avais peur du réveil. Elle me suit sans hâte.

Debout, près de la porte, elle attend. Je lui tends la statue : « C'est pour vous. » Elle ne s'en rappelle pas.

- La statue que vous vouliez faire pour le concours, je lui explique. La femme à plusieurs visages... Mais vous n'en avez plus besoin.

Ma voix s'éteint. Je ne peux pas la rendre heureuse. C'est trop tard. J'aurais dû la lui donner, il y a trois mois. Elle tourne la statue dans ses mains, avec indifférence. Elle ne sait pas que c'est moi qui l'ai faite pour elle, pendant le temps où je ne l'ai pas vue.

* * *

C'est une chanson bolivienne ou quelque chose du genre, d'une tristesse bouleversante. Plus tard, j'aurai souvent l'occasion de l'entendre, en sourdine, pendant qu'elle tricote. C'est itératif comme tout ce qu'elle fait. Mon regard reste obstinément fixé sur le plancher. Je sais qu'il n'y a personne d'autre, à part nous deux, au salon. C'est l'heure du dîner. On dirait qu'elle soupire. Une lamentation. La seule raison pour laquelle elle a laissé sa voix grandir et s'épanouir comme une fleur tropicale est que je suis là, à l'écouter. Présentement, elle ne veut pas que je la regarde, elle veut que je sente sa mélancolie. Je ferme les yeux et me laisse aller.

Le soir arrive dans la maison de mes parents et personne ne dit rien. Je regarde mon frère aîné qui bâille. J'ai cinq ans. Les yeux de mon père sont comme du charbon brûlant. Il boit. Ma mère me prend par la main et m'emmène en haut, dans sa chambre. Je sens qu'elle a peur. Je m'endors dans ses bras. Le silence est brisé par son cri. : « Non, laisse-moi! » Mon père est sur elle. Je crois qu'il l'a tuée car je n'entends plus sa voix, ni son cri, ni rien. Muet, je cherche avec mes mains son visage renversé sur les oreillers, alors que mon père quitte la chambre. Je sens les larmes de ma mère sous mes doigts.

* * *

Elle n'est pas là. Je panique. Je ne veux pas commencer à parler. Je fouille dans mes papiers. Le directeur s'impatiente. Finalement, elle entre. J'ai envie de la rudoyer mais je me tais, heureux qu'elle soit venue. Elle porte un décolleté époustouflant. C'est la première fois que je la vois habillée comme ça. Elle se cache derrière d'autres patients. Le fait-elle exprès? Irrité, je commence pourtant à parler. Je me mets à marcher devant mon auditoire. Les fous ont des yeux sans vie ou alors trop brillants. Certains d'entre eux bougent lentement sur leur chaise. J'ai l'impression de parler devant une classe de maternelle. Le directeur ne comprend pas mon manège. Pas plus que moi. Tout simplement, j'ai un besoin urgent de voir l'embrasure de ses seins mise en évidence par cette blouse rayée de lignes noires et blanches, comme celles des marins. Je me demande où elle a pu la trouver. Je reste planté devant elle, à une distance acceptable. Elle me sourit. J'ai l'impression de deviner chez elle une espièglerie. Je fixe la ligne qui sépare ses seins et j'oublie ce que je suis en train de dire. Les patients ne se rendent compte de rien. Elle non plus.

* * *

Je suis réveillé dans le noir. Des formes luisantes, serpentines, les murs troués par des ombres. Des tableaux. Ma femme dort à côté de moi. À distance. Je lui ai menti en lui faisant l'amour. Je pensais à Maryse. Elle ne le sait pas. Mon corps est une prison. Je sens cette tension dans mon ventre, dans mon cœur. Je me déchire en essayant de te toucher, Maryse, et j'ai peur de te perdre. Je me lève sans bruit et me faufile dans le salon. Je reste figé devant la fenêtre. La ville. Des lumières intermittentes frappent ma rétine comme des signaux lointains. Aveuglé, j'entends le bruit diffus du sommeil. La ville ne vit plus, elle

agonise. Je sens dans mes veines la descente des vivants vers le rêve, sous la pleine lune. Je dois boire beaucoup d'eau pour ressusciter. Je me dirige vers la cuisine et sors du frigo une bouteille d'eau. Je la vide. J'ai peut-être de la fièvre, qui sait? Furtivement, je m'habille.

J'entre dans l'hôpital sans m'arrêter. Je ne veux pas qu'on croie que je suis hésitant, qu'on me soupçonne. Je ne regarde ni à gauche, ni à droite. Pourtant je vois tout. Les silhouettes en blanc et d'autres en noir. Les rares patients qui attendent. Je m'arrête devant sa chambre. Personne autour. Je frappe. Pas de réponse. Le blanc des murs m'agresse. Je reste sur le seuil. La chambre est vide. Précipitamment, j'ouvre le portefeuille. Sa photo est là. Je l'examine avec attention, le souffle coupé. Je me lance à sa recherche.

Elle est au salon, seule, près d'une petite lampe. Elle tricote.

Je m'assois à côté d'elle. Pour je ne sais quelle raison obscure, je suis sûr qu'elle m'attendait. Elle serre le tricot contre sa poitrine et soupire. Tout à coup, elle se tourne vers moi. Ses yeux m'aspirent comme une mer limpide.

- Maryse, je ne dors pas et toi non plus.

Elle sourit vaguement. Nous sommes perdus dans un espace blanc, marqué par quelques colonnes. Je lui dis :

- Un jour tu sortiras d'ici.

Elle semble rêver à autre chose.

- Je veux que tu guérisses.

Je me tais, embarrassé. Je pense à ses confessions sur la douleur provoquée par le temps.

J'essaie de l'intéresser :

- Cette souffrance vient de notre conscience du temps, du fait que nous en sommes prisonniers.
- Je ne souffre pas, dit-elle.

Elle me sourit, en jouant avec son tricot. Baisse les yeux, captivée par une pensée.

- Non, non. Je ne souffre pas.

« Elle aura toujours quinze ans. » Une faiblesse m'envahit soudainement. J'ai envie de pleurer dans ses bras qui ne peuvent pas me rassurer, de fondre contre son corps qui ne peut pas me recevoir. Maryse ne vit pas dans le temps. Nous restons l'un à côté de l'autre. Nous ne parlons plus.

* * *

Je la tiens par la main, pendant que l'infirmière s'occupe des appareils. Ses yeux me demandent de la secourir. Je suis ému. Elle ne s'est pas encore habituée à ça. Elle veut se lever mais je l'immobilise. Elle se débat dans mes bras, sans dire un mot. Je l'attache au lit avec les ceintures spéciales. Je lui dis qu'elle va se sentir mieux après. Elle me regarde un instant avec terreur et puis ferme les yeux.

Elle tremble jusqu'au plus profond de son être. Sa chair, son cerveau, ses organes. Je la vois se perdre de plus en plus dans ce délire d'énergie. Elle n'a plus de contrôle sur ses réactions, elle n'est qu'une grande poupée dans un système infernal. Mes mains règlent l'intensité du courant. Les battements de son cœur s'accélèrent. Dans ces moments, il lui arrive d'uriner sans qu'elle en soit consciente. Maryse se décompose sous mes yeux. Je sens que je me perds à mon tour, dans un acte de possession suprême qui pourtant m'échappe.

Ce soir, je bois tout seul dans un bar futuriste. Des formes aérodynamiques se déploient devant mes yeux. Je ne distingue rien autour de moi. Je suis plongé en moi-même. Je pense de nouveau à elle. Je l'ai dans la peau. Et encore, cette dépression qui me ronge. Je n'arrive pas à m'en débarrasser depuis un an. Pourtant, j'ai l'impression d'avoir tout essayé.

* * *

J'ai inventé un jeu qu'elle semble aimer. Nous nous écrivons des lettres. Au début, je pensais qu'elle en serait ennuyée. Pourtant, elle m'écrit chaque jour. Je lui réponds. J'ai ramassé tout ce qu'elle m'envoie, dans un tiroir de mon bureau. J'ai fait des annotations sur chacune de ses phrases. J'analyse chaque mot qu'elle choisit. C'est mon nouveau trésor. Elle commence toutes ses lettres avec le mot « désert ». Différentes combinaisons : « le désert jaune de ma nuit » ou bien « désert n'est que mon être bleu ». J'ai remarqué qu'elle fait de la peinture en écrivant. Quant à moi, je finis toujours avec le mot « silence ».

Chaque matin, elle met soigneusement l'enveloppe dans la boîte que je lui ai indiquée, à côté de la porte de mon bureau. Je l'ouvre fébrilement, avant de commencer mon travail. Parfois ses lettres sont illisibles. On dirait qu'elle oublie, en écrivant, que le sens est dans le mot et dans la phrase. Elle se concentre de plus en plus sur la calligraphie. Elle aligne des araignées ou des vagues de poissons, des signes que j'essaie de déchiffrer autrement. Avec mon cœur. Et voilà qu'un jour, sa lettre est adressée à « Ma chère mère ». Je sens mon sang se glacer. Ce n'est pas à moi qu'elle se donne, c'est à n'importe qui ! La haine.

Je veux la détruire avec ma passion délirante, l'emprisonner dans mon cercle démoniaque. En moi dort tranquillement un ogre qu'elle réveille. C'est donc cela! Tant mieux. Je lis ses lettres intimes, je viole son âme. Ce n'est pas à moi que tu écris, Maryse, mais c'est moi qui te lis!

Je stationne ma voiture à dix minutes de l'hôpital, comme si je voulais me cacher. En réalité, je veux prendre de l'air. Le printemps arrive. Je marche. Un type semble me reconnaître. Il me dévisage. Je ne veux surtout pas parler à qui que ce soit. Je ne sais pas qui cet individu peut être. Un visage pourtant familier, mais peu importe. Qu'ils me foutent tous la paix!

- Bonjour docteur.
- Va-t'en, que je siffle entre les dents, pressé.

Je continue mon chemin sans me retourner.

Mes yeux brûlent. Je la cherche partout. Elle ne fait rien, dans le salon, occupée à regarder par la fenêtre. Je me plante à côté d'elle, sans lui adresser la parole. Elle met sa main sur la mienne. La paix.

* * *

Ses lettres flottent dans l'eau. Est-ce moi qui les ai noyées? Depuis une semaine, je suis enfermé dans la maison, tâchant de les comprendre. Figé devant les feuilles qui se déchirent, je continue à me poser bêtement la question : « Comment se fait-il que les lettres de Maryse gisent dans ma baignoire? » Un soupçon me traverse l'esprit : ma femme. Sa jalousie. Son manque de compréhension devant les événements qui dépassent

la vie quotidienne. J'essaie d'en sauver quelques-unes, en hâte, sans conviction. Je me dis : « De toute façon, je les connais par cœur, elles ne m'appartiennent plus. » J'entends, au loin, sa voix. Je ne bouge pas, l'oreille aux aguets. Ma femme touche mon épaule. Je tressaute. Comment se fait-il qu'elle soit tout à coup à côté de moi?

Rigide, sans expression, elle garde les yeux fixés sur la noyade. Je sens qu'elle a peur de moi. Je souris, maladroit. Son visage pâlit.

- Pourquoi as-tu fait ça?

Je ne reconnais plus sa voix. Une étrangère. Elle prend une des feuilles égarées dans l'eau et la regarde. Elle essaie sûrement de la déchiffrer, comme moi. Des traînées d'encre, diluées par l'eau, coulent sur son bras nu.

- Pas la peine, je lui dis, moi non plus, je ne comprends pas.

Elle ne peut plus détacher ses yeux de la lettre. La feuille est transparente. J'entrevois des araignées et des poissons, des lettres calligraphiées d'après les anciennes règles.

J'arrange les feuilles mouillées que j'ai sauvées, sur le tapis, en espérant qu'elles seront en bonne condition le lendemain. Ma femme pleure dans sa chambre.

* * *

Je la regarde de ma cabine, comme toujours. Cette fois-ci, elle finit son heure de natation et s'arrête devant ma porte. Elle entre.

Pris par surprise, je ne sais pas comment réagir. Toute mouillée. On dirait que ses mamelons sont prêts à percer le tissu du soutien-gorge. Je baisse les yeux et rougis. Elle sait que je la désire. Soudain, une inquiétude traverse mon esprit. Et si elle était lucide? Si

elle avait joué la comédie pendant tout ce temps? Comment savait-elle que j'étais là? Cela veut dire qu'elle l'a toujours su alors que, moi, je me croyais invisible! Je lève mon regard et je rencontre le sien. Elle m'hypnotise et me sourit en même temps, comme si elle se dédoublait devant moi. « Une serviette! », qu'elle dit. Elle a oublié la sienne. Je ne peux même pas bouger, paralysé par ce regard sans équivoque. J'ai l'impression de comprendre quelque chose d'énigmatique et je fais « oui » de la tête.

* * *

Elle tricote. Quand elle est au salon, et que d'autres patients sont autour, elle ne veut pas me parler. Pourtant elle me cherche toujours des yeux. D'ailleurs, elle attend d'être sûre que je sois là et que je veille sur elle avant de commencer à tricoter.

Dernièrement, elle me parle de choses plus personnelles qu'avant, plus réelles même. Elle ne me raconte plus ses rêves, alors qu'il lui est arrivé de me parler du même rêve pendant une semaine. À bien y penser, ça me manque un peu. Mais je suis heureux qu'elle me fasse confiance. C'est le pas le plus important que je pouvais attendre d'elle. Hier, elle m'a parlé de Julie, en disant que celle-ci lui faisait pitié. « C'est pour ça que je l'écoute », a-t-elle ajouté. J'ai l'impression qu'elle m'a remarqué, l'autre jour, dans le jardin. Je me demande même si elle n'a pas embrassé Julie parce qu'elle était consciente que je la voyais. Je suis en train de déchirer, petit à petit, son autisme.

Le museau d'un ours, les oreilles, les pattes. Ça me crève les yeux. Depuis des mois et des mois, je regarde les mêmes formes sur les foulards beiges qu'elle tricote. Soudain, je suis submergé par une révélation. Je me lève tranquillement et lui dis au revoir d'un signe de la main. Elle me répond d'une manière imperceptible, en fermant les yeux. Je vais

dans sa chambre. Un ours en peluche, que j'ai remarqué dès mon arrivée dans cet hôpital, trône sur un oreiller. Je le vole sans scrupules et je m'enfuis dans mon bureau.

Je ferme la porte à clé. Mon cœur bat fortement, comme en présence d'un profond mystère que je suis sur le point de percer. Je tourne l'ours de tous les côtés, sans remarquer quoi que ce soit d'intéressant. Un ours tout à fait banal, de couleur beige. Ça doit être l'histoire reliée à l'ours, que je me dis, déçu. Je le cache dans un tiroir et je me mets à regarder dans le vide.

Le lendemain, elle pleure devant moi. Cela me fait plaisir. Je l'aime avec haine. Je sens envers elle une violence sexuelle extrême. Pourtant ma voix est douce :

- Qu'est-ce qui se passe, ma chérie?
- Mon ours.

Des larmes coulent sur ses joues fatales et creusées. Son visage est ravagé par le désespoir. Elle a les réactions d'une enfant. Pourtant, parfois, elle me parle comme une femme âgée. J'essaie de la calmer.

- Tu vas le retrouver, ton ours. Je vais t'aider.

Elle pleure encore plus fort.

- Il ne faut pas qu'on l'emmène chez le médecin!

C'en est trop. D'habitude, elle n'est pas si enfantine.

- Pourquoi as-tu peur qu'il soit vu par un médecin?
- L'ours est malade. Peut-être qu'on va l'opérer? Il a avalé un caillou.

J'ai la vague impression qu'elle hallucine. Par instinct, habitué à ses rêves, j'essaie de décoder le sens de ce qu'elle dit. Une idée me vient à l'esprit. Je lui donne un calmant avec beaucoup d'eau et je la ramène dans sa chambre. Je lui dis, comme à une fillette :

- Tu auras ton ours demain, tu verras.

Revenu dans mon bureau, je palpe soigneusement l'estomac de l'ours. Oui, il a dû avaler quelque chose, mes doigts sentent une forme ronde, assez dure. Je l'opère, comme elle l'a dit, avec le couteau dont ma première copine m'a fait cadeau, il y a des années. À l'intérieur de l'ourson en peluche, je découvre une petite boîte en métal contenant une pellicule des années soixante-dix.

Des morceaux de ciel, d'arbres, de pelouse, comme si un amateur utilisait une caméra pour apprendre à filmer. Noir et blanc. Une maison assez imposante, avec deux étages et une porte massive, en bois sculpté. L'objectif s'arrête sur une fenêtre et s'en rapproche de plus en plus. Pour l'instant, on ne voit que des formes vagues, en mouvement. L'image devient de plus en plus claire et on distingue deux silhouettes d'hommes à l'intérieur de la maison. Ils s'assoient face à face, dans des fauteuils. Je reconnais le visage sévère et exotique du père de Maryse. Il ressemble exactement aux photographies que j'ai vues dans le dossier de celle-ci. Une figure d'Italien. Je ne sais pas qui est l'homme assis devant lui mais je le vois qui ouvre une valise pleine de billets de banque. Rapidement, le père de Maryse la ferme et la met à côté de lui. L'image devient brusquement floue. Un morceau de pelouse.

Pendant qu'elle nage dans la piscine, je remets l'ours à sa place, sur l'oreiller. Sans la boîte en métal. Parce que je ne comprends rien de ce que j'ai vu. En faisant de mon mieux, j'ai cousu son ventre et maintenant on ne remarque plus rien dans la peluche beige. Je pense avec amusement aux trois années que je me suis farcies en chirurgie pour

ensuite laisser tomber, car j'étais trop doué. Mes professeurs n'arrêtaient pas de dire que les meilleurs chirurgiens sont les plus violents des hommes. J'ai eu peur de moi-même et j'ai changé de spécialité. Aujourd'hui, c'est l'ours de Maryse qui en a fait les frais.

Cet après-midi-là, j'attends Maryse dans mon bureau, à l'heure convenue. Elle ne vient pas. J'interroge l'infirmière qui m'informe qu'elle est en train de pleurer dans sa chambre. Personne ne réussit à en tirer un mot. Je dis : « Bien. »

Quand j'arrive, elle serre l'ours dans ses bras. Le fait de me voir ne fait que précipiter ses convulsions. Renversée dans ses oreillers, elle parle sans arrêt parmi ses larmes. J'essaie de comprendre.

« La boîte en métal! », dit-elle. C'est clair, elle a remarqué tout de suite sa disparition. Je dis : « Quoi? » Elle pleure. Elle me raconte l'histoire. La vraie. Celle que j'attendais depuis longtemps. J'essaie de trouver une logique derrière ses phrases disparates. Maryse est une petite fille. À vrai dire, pas si petite que ça... Pour son anniversaire, elle reçoit une caméra. Quelle belle chose! Maryse est ravie. Oui. Elle avait un petit copain. Même, plusieurs petits copains. Mais rien n'était comparable à cette caméra. Elle veut filmer comme une artiste. Elle essaie. Pourquoi pas? Et en jouant dans le jardin... Elle découvre.

« Bon, soupire-t-elle. Je crois que quelqu'un a volé ce film. L'ours l'avait avalé, mais il n'est plus dans son ventre. Et cet ours, je le connais bien, il ne vomit pas comme ça, devant n'importe qui! » Je me tais. Mes yeux doivent exprimer une tension monstrueuse.

Je vois ce qu'elle me raconte. Maryse, dans le jardin. La pelouse verte et la maison blanche. Elle est là, dans l'herbe et porte une robe bleue. Le soleil dans les yeux. Sourire. La caméra est un jouet. Le printemps explose. « Je veux un amant, se dit-elle. Mais, encore plus, je veux ne plus jamais m'ennuyer. » Tout autour d'elle prend de la consistance, tout grandit. Sauf elle qui, en jouant, s'efface du paysage. La robe bleue comme une fleur énorme protégée par un œil. Maryse voit la maison, les murs, la fenêtre derrière laquelle deux ombres se parlent. Elle ne comprend que le silence des ombres, les formes. Elle les capte avec sa caméra. Sourit à l'idée de deviner le visage de son père, sa main qui bouge, ses paroles blanches. Le soir, elle a envie de le lui dire, pendant qu'ils mangent ensemble dans la cuisine, mais elle est submergée par cette découverte. Effacée du paysage, elle a veillé sur la vie. Elle ne veut pas parler, par superstition. Et la caméra? Ça va. Magie. Ils mangent.

La télé. Deux jours plus tard, Maryse voit dans une entrevue l'autre type, celui qui a donné la valise à son père. Il vient de signer un gros contrat avec la mairie. Et alors... Alors, Maryse comprend. Son père est conseiller à la mairie. Et l'argent? Dans ses poches si larges et si cachées. Maryse écoute cet oiseau qui a grandi en elle en quelques jours. Elle écoute son bec se heurter à son cœur, tic-tac régulier, menaçant. Des fleuves inconnus montent et descendent avec des cortèges d'oiseaux blancs qui aiguisent leurs becs. Et leur mouvement a quelque chose de rigide. Parfait accord. Maryse pense : « Ma vie est brisée. » La jeunesse est intransigeante et embuée de sa pureté. « Je vais montrer ce film à tous les postes de télévision! » crie-t-elle, debout devant son père. « On te mettra en tête, là où tu mérites d'être! » Il ne sera pas mis en tête, non. Il se suicide. Noyé. Il disparaît sous l'eau!

- Ce n'est pas de ta faute, que je dis. Pleure!

* * *

Elle ne veut pas répondre aux questions que je lui pose. Elle me regarde de son fauteuil, le visage résigné. Je pense : « Elle n'a plus confiance en moi. » J'en sais trop. J'aimerais pouvoir la rassurer. Je balbutie :

- Savez-vous que votre père souffrait d'une profonde dépression, Maryse?

Elle sourit, absente. J'ai l'impression de remarquer chez elle une certaine sérénité que je ne lui connaissais pas. Si elle s'obstine à rester dans son mutisme, je vais devoir abandonner la thérapie.

Le lendemain, je la vois en train de se reposer sur un banc au jardin, les yeux fermés. Le soleil dessine sur son visage des lignes tordues d'ombre. Je m'assois à côté d'elle. Elle me dit bonjour, ce qui ne lui arrive jamais. Étonné, j'oublie de répondre à son salut. Soudain, je parle :

- J'ai connu quelqu'un qui vivait tout le temps au bord du gouffre. Il voulait y disparaître, mais ne se le permettait pas car il avait une famille, une fille adolescente...
- Oui, comme mon père.
- Vraiment, comme votre père?
- Lui, il aimait les gouffres.

* * *

Maryse va de mieux en mieux. J'ai envie d'embrasser la trace de ses pas. Elle est mon rêve accompli. Mon oeuvre. Je la vois guérir, comme je l'ai désiré dès le premier instant. Personne n'y était arrivé, en trente ans. C'est à cause de l'amour, oui. Mon amour. J'ai réussi à lui arracher une confiance précieuse et une interprétation convenable du suicide de son père. Elle semble avoir compris qu'il était gravement déprimé et qu'il se serait suicidé, de toute façon. Ce n'est qu'un événement de plus qui a déclenché la crise de Maryse. Comme il a été le dernier, il est pourtant devenu la clé de sa maladie et, du même coup, de sa guérison.

Mais elle change. Elle n'a plus besoin de moi, elle ne me cherche plus du regard. Et elle ne tricote plus. Toutes ces petites choses me manquent et un sentiment d'inutilité commence à gratter mon cœur. Maryse s'éloigne de moi à travers sa guérison. Je lui suis de plus en plus étranger. Ça me fait peur. Je ne peux plus vivre sans elle, sans ses yeux absents sur moi, sans ses mains qui tricotent. La piscine...Oui, elle va toujours à la piscine, mais elle nage autrement. Je ne saurais pas dire... Plus attentivement, comme une athlète professionnelle. Elle n'oublie plus de mettre son maillot de bain. Elle ne veut plus se noyer. C'est une bonne chose, certainement. Ce n'est pas ce que je voulais dire, mon Dieu!...Non. Mais elle n'est plus...elle n'est plus mon Ophélie.

Un jour, elle entre dans mon bureau et je sais précisément pourquoi. Je sens mon cœur bondir de ma poitrine. Je ne peux même pas la regarder. Mon âme tremble. Elle me tend la main. Je la serre. Comme si ce n'était pas moi.

- Merci, docteur.

C'est tout ce qu'elle dit. Je vois dans ses yeux qu'elle ne me reconnaît pas. Est-elle heureuse d'être guérie? Elle ne sait rien faire à quarante-cinq ans. Tricoter, sûrement. Où ira-t-elle? J'aimerais lui dire : « Reste avec moi! » Mais j'ai peur. À cause de ses yeux. Froids. Je peux y déceler un peu de sympathie. Rien de plus. Et toujours cette irrémédiable tristesse! Je ne peux pas guérir la tristesse, je regrette.

QUADRILLE

Élisa et moi avons dû prendre nos vies en main, car depuis un mois déjà ni maman ni l'autre ne se montraient à l'horizon. Pas parce qu'ils auraient été morts, non. Tout simplement ils n'étaient plus. En ce qui me concerne, je pensais de moins en moins à eux et Élisa s'en fichait pas mal. D'ailleurs elle avait toujours été comme ça.

Depuis un mois, nous habitons seules dans cette maison un peu à l'écart du village, près de la forêt. On avait toutes les deux douze ans, ce qui faisait parler certaines personnes curieuses de la région.

Élisa était entrée dans ma famille une semaine après sa naissance et un mois avant que je vienne au monde. C'est ma mère qui l'avait trouvée, abandonnée dans la rue. Élisa et moi avons grandi ensemble, comme deux sœurs.

Cette maison un peu isolée nous convenait et nous avons décidé que ce n'était l'affaire de personne de comprendre ce que nous y faisons. Je ne me rappelle pas avoir jamais eu peur de quelque chose. J'essayais en vain de me convaincre que la situation était catastrophique et le monde, méchant. Ça me faisait plutôt rire, surtout quand Élisa me regardait avec un drôle de visage. En réalité, je voyais plutôt mon rêve s'accomplir.

J'étais devenue ma propre héroïne, l'aventurière en train de découvrir l'univers. Je voulais être forte comme un garçon pour protéger Éliisa et faire peur aux gens. D'ailleurs depuis un an je m'entraînais en secret. Je suivais des cours de judo et d'équitation. Ma mère n'en avait rien su, évidemment.

Cet après-midi là, après avoir compté trente jours dans la maison (que je marquais rigoureusement avec de petites lignes noires sur le mur), j'ai regardé Éliisa avec paresse. Elle était langoureuse, comme si elle voulait se laisser aller. Ce n'était pas la première fois que je la voyais comme ça mais, à ce moment-là, j'ai eu une sorte de pressentiment. Comme si elle voulait me communiquer quelque chose d'important, mais qu'elle prenait son temps. Éliisa a mis sa tête sur mes genoux. J'ai passé ma main sur son corps, en suivant ses courbes et ses rondeurs. J'ai toujours pensé qu'elle était d'une grande beauté. Elle s'est détendue complètement. Des sons graves de plaisir sortaient de sa gorge. Éliisa a pris mes doigts entre ses dents, avec tendresse.

Avant de nous amener ici, ma mère avait été souffrante pendant quelques jours. Elle n'avait aucune maladie, elle avait le cœur brisé. C'est ce qu'elle me disait, en caressant mes cheveux d'un air absent. Elle parlait de la mort comme on parle de la grippe. « Tu vas rester seule, avait-elle dit. Mais tu auras Éliisa. » Je n'y comprenais pas grand-chose. Je savais qu'elle n'allait pas se suicider comme ça, mine de rien. Elle aimait se donner en spectacle, c'est tout. En plus, elle revoyait cet homme qu'elle adorait. Il n'était pas question qu'ils se séparent, au contraire.

-- Je ne veux pas rester seule, avais-je dit.

Ma mère était allée dans sa chambre.

Je n'aimais pas quand elle était bizarre comme ça. J'en avais assez d'être sa confidente chaque fois qu'un type la plantait (des fois, c'était elle qui les plantait). Toujours le même discours. J'en avais assez d'essayer de la convaincre de ne pas se tuer et j'en avais assez de tous ces connards qu'elle prenait comme amants. De toute évidence, il était hors de question que cet homme prenne la place de celui que je n'avais jamais connu. Je le détestais et c'était réciproque. On m'avait dit que mon père était beau et qu'en plus je lui ressemblais.

Les cheveux de ma mère frappaient contre la vitre entrouverte. L'homme était au volant. Silencieux. Elle nous avait regardées dans le miroir, puis avait détourné les yeux. Éliisa et moi étions assises sur la banquette arrière.

-- Maman, avais-je dit, très bas.

-- On va y arriver.

Elle suivait des yeux la route, droit devant elle. L'homme aussi. Il y avait quelque chose d'angoissant dans leur silence.

-- Bientôt on va y arriver, avais-je dit à mon tour.

Éliisa m'avait foudroyée de ses yeux vert olive.

Ma mère avait acheté cette maison quelques années auparavant, pour ses solitudes. Une maison banale, avec un étage, un grenier et une cave à vins. Beaucoup de bois.

Ils avaient rempli le frigo comme pour nourrir un régiment et étaient partis. Avant de monter dans l'auto, ma mère m'avait serrée dans ses bras, le visage ravagé. Elle avait chuchoté dans mon oreille : « Je t'aime. » L'auto s'était éloignée en vitesse.

À vrai dire, après trente jours d'attente sans espoir, j'ai pris de mauvaises décisions. En fait, je suis passée d'un état à l'autre. Parfois je me disais que tout allait bien. Je faisais des plans d'avenir et j'essayais de me trouver un boulot. À mon âge, je n'avais pas beaucoup de chances et il faut dire que je n'ai jamais aimé l'école. D'ailleurs mes plans d'avenir des derniers jours s'orientaient plus vers le chemin de la délinquance et j'y puisais beaucoup d'espoir. Mais tout d'un coup, j'ai senti un creux m'aspirer à l'intérieur de moi-même. Ça faisait seulement vingt-quatre heures que je ressentais ce feu qui me consommait. L'urgence de faire quelque chose de décisif et même de grandiose ne m'avait cependant pas quitté. Seulement je sentais la douleur presque insupportable de mon âme trahie par elle-même. Je voulais mourir. Entre la vie qui bouillonnait sauvagement dans mes veines et le trou noir qui m'avalait tranquillement de l'intérieur, je restais suspendue sans espoir. J'ai finalement compris ce qu'était la peur.

Le soleil était plus bas et l'arbre que je regardais depuis longtemps avait une couleur plus sombre. Je me suis déplacée lentement vers la fenêtre et j'ai vu Éliisa dans la cour.

Elle avançait sans bruit. Il y avait de mauvaises herbes et des chardons. Derrière la poule. D'un coup, Éliisa a immobilisé ses ailes et lui a vite coupé la tête. Le sang a coulé sur la terre, comme un ruisseau sombre.

Dans la cuisine, j'ai déplumé le volatile. Éliisa le regardait, en même temps qu'elle surveillait la marmite. La poule était complètement vidée de son sang. J'ai coupé son corps en morceaux et j'ai tout jeté dans l'eau bouillante.

Plus tard, nous avons mangé ensemble. Je touchais à peine à mon repas. Éliisa dévorait le sien. Ses yeux gardaient l'éclat vif du sacrifice.

Élisa avait l'habitude de rester longtemps immobile devant la fenêtre. Pendant ces moments, j'allais à côté d'elle. Dehors, le monde frémissait. La cime de chacun des arbres pliait sous le vent. Un petit lapin, pas loin, dans la forêt. Des oiseaux s'envolaient et restaient suspendus dans le ciel.

Au début de notre exil dans cette maison, nous avons connu l'angoisse de la séparation. Méfiante, chacune craignait la présence de l'autre. Chacune de notre côté, nous arpentions la maison, sans paix. Il nous arrivait d'entrer dans la même pièce, à quelques minutes d'intervalle. Nous n'y restions pas longtemps. Parfois, la silhouette d'Élisa dans la pénombre du corridor me paralysait. Nous avons commencé à nous espionner, comme si chacune voulait pénétrer l'être de l'autre.

Notre contact physique était devenu timide, comme si nous étions en train de changer de peau. De la cour, Élisa m'observait quand je sortais prendre l'air. À ce moment-là, je n'avais pas encore décidé de ne pas bouger. Je me dirigeais vers Élisa avec l'intention de lui dire quelque chose mais, très vite, j'y renonçais.

Nous restions l'une à côté de l'autre, devant la forêt. Des fois, nous regardions le village qui se dessinait clairement en bas de la colline. Je lisais un gros livre. Quand le vent faisait bruire ses pages, nos regards se rencontraient. Je détournais les yeux pour ne pas montrer mon inquiétude. Élisa fermait les siens, en se laissant caresser par le vent. Nos existences étaient devenues si proches que je craignais de ne plus savoir les distinguer.

Avant, c'était ma mère qui préparait nos repas, chaque jour. Elle venait à la maison avec cet homme qu'elle aimait. Le mélange de leurs odeurs était puissant, comme celle de la

forêt. Éliisa restait devant la chambre à coucher de ma mère, quand ils faisaient l'amour. Je l'ai vue faire cela plusieurs fois et je ne lui ai rien dit.

Une fois, pendant que l'homme prenait sa douche, Éliisa l'avait longtemps contemplé du seuil de la porte entrouverte. Je l'observais à mon tour de ma chambre. J'imaginai ce qu'elle voyait et cela faisait fourmiller mon sang. Je la détestais pour tant d'audace. Je m'imaginai être elle. Je voyais l'eau tomber sur l'homme avec un bruit saccadé. Il était grand et musclé. Les poils de son corps sentaient plus fort que le savon. L'odeur de leur lit. Je sais qu'Éliisa avait eu envie de se coller à lui, comme ma mère. Mais elle était restée à la porte. Il n'avait jamais su qu'elle était là.

Éliisa avait remarqué mon regard lorsqu'elle avait couché sa tête sur les jambes de l'homme. D'abord elle s'était appuyée contre lui. Câline. L'homme avait fait glisser ses doigts sur son dos. La tête sur ses jambes, en feignant de dormir, elle avait commencé à émettre des sons étranglés, à peine audibles. Éliisa avait une sensualité dangereusement libre. Et là, elle essayait de l'amadouer. Un murmure léger mais continu sortait de ses cordes vocales. J'étais sortie en claquant la porte.

Plus tard, nous étions restées éloignées l'une de l'autre sur le canapé, au salon. L'homme n'était plus là, il était quelque part avec ma mère. Je gardais les yeux dans un livre, une expression sombre sur le visage. Éliisa en souffrait. Elle s'était rapprochée de moi. Elle pouvait maintenant sentir la chaleur de ma jambe.

-- Va-t'en! avais-je dit.

Pendant la nuit, Éliisa s'était vengée. Elle avait cherché mes petites culottes roses que j'avais laissées sur la chaise, devant la table de toilette. La dentelle fine conservait encore mon odeur. Elle avait uriné dessus. Je les avais découvertes comme ça le matin.

Dans le village, plus bas, il y avait des poules très grosses qu'Éliisa comptait tuer lorsqu'elle aurait tué toutes les poules dans la cour de la maison.

Est-ce qu'elle se voyait dans le miroir? Éliisa y faisait face depuis au moins une heure. Peut-être pas. Peut-être qu'elle ne pouvait pas se voir dans la glace, comme les vampires. Mais alors qu'est-ce qu'elle pouvait bien y voir? Elle était emportée par ses pensées. Éliisa, un vampire. J'ai vu l'éclair inquiétant de ses yeux. Un éclair jaunâtre.

Quelqu'un a cogné à l'entrée. Qui osait troubler notre solitude? J'ai ouvert. Tendue. Éliisa m'avait suivie mais était restée cachée, derrière la porte. Elle était prête à attaquer, au besoin.

-- Bonjour.

La vieille femme souriait, mal à l'aise. Je l'avais vue à quelques reprises. Le dimanche, elle avait déjà vendu à ma mère du lait frais.

-- Est-ce que je peux parler à ta maman?

-- Elle n'est pas ici.

La vieille me dévisageait.

-- Quand est-ce qu'elle rentre?

-- Bientôt.

J'ai fermé la porte. Nous sommes restées immobiles, en attendant que la vieille parte.

Finalement, nous avons entendu ses pas indécis dans la cour.

-- Il faut pas qu'on nous emmène d'ici, j'ai dit. On est bien toutes seules.

Je ne sais pas combien de temps j'ai dormi. Soudainement, j'ai senti la chaleur d'un corps sur moi. Éliisa a brièvement léché mon visage. Un plaisir secret que nous partageons depuis notre enfance. Elle a ensuite posé sa tête contre mon cou. Sa respiration était chaude et rassurante.

Sur le plancher en bois, il y avait des traces de sang. Éliisa les touchait souvent, une fois séchées.

La première fois que je l'avais vu, c'était un après-midi de septembre. Il était là, dans le salon, et feuilletait un album d'art laissé sur la petite table. Au début, j'avais eu peur. Un inconnu dans la maison.

-- Qui êtes- vous?

Il m'avait souri d'une manière tout à fait artificielle que j'avais haïe dès cet instant.

-- C'est toi, la petite Nancy?

Un soupçon m'avait traversé l'esprit.

-- Vous attendez maman?

-- Oui.

Il souriait toujours avec cet air gaga que les adultes adoptent souvent avec les enfants.

-- Pas besoin de ricaner comme ça, maman n'est pas ici.

J'étais restée debout devant lui, attendant ostensiblement qu'il fiche le camp.

-- Je sais, avait-il dit tranquillement. Je l'attends.

Il était déjà moins gentil, il perdait vite patience. Mon regard n'avait aucune sympathie et le sien était devenu de glace. Il feuilletait son album en feignant d'ignorer ma présence.

Une autre fois, je les avais vus ensemble devant la maison. Ils restaient près de l'auto et parlaient vivement. Leurs visages étaient tellement proches qu'on aurait dit qu'ils se touchaient. L'homme avait embrassé ma mère sur la bouche. J'avais ouvert la fenêtre avec des gestes précipités.

-- Maman!

Elle s'était vite retournée en s'éloignant de l'auto.

Ma mère était alors de plus en plus absente. Je ne peux pas dire que j'avais beaucoup senti sa présence avant. Mais, en ce temps-là, il y avait quelque chose de plus. Elle souffrait et cela me troublait. Pourquoi justement quand elle semblait être aussi heureuse? Et cette journée-là quand ils avaient parlé de mes crises. Quelles crises? Ma mère s'était tue, embarrassée. Quelles crises? Et l'homme :

-- Parfois tu ne sais plus qui tu es. Quand tu entends des voix.

Je crois que je n'ai jamais regardé quelqu'un avec plus de haine. Je m'étais certainement mise à trembler car ma mère m'avait serrée dans ses bras, avec terreur.

-- Je sais qui je suis! avais-je crié à l'homme. Toi, je ne sais pas qui tu es!

Et j'avais pleuré, ce qui m'arrivait très rarement. Mais cette fois-là je n'avais pas pu m'abstenir. Ces choses-là avaient crevé mon cœur. Je le croyais sincèrement.

Un jour, l'homme avait proposé qu'on aille tous les trois sur le bord d'une rivière. Une sorte de réconciliation. Il y avait un soleil intense et des pierres blanches. Des arbres

tordus sur le bord de l'eau et personne autour. La mère me baignait dans l'eau fraîche, comme si elle ne m'avait jamais touchée suffisamment. Elle arrangeait mes cheveux mouillés, caressait mon dos et embrassait mon visage. Je riais.

On s'était fait sécher sur les pierres calcaires. C'est alors que ma mère avait enlevé son soutien-gorge. Ses seins nus m'embarrassaient. Mais ils étaient beaux. J'avais regardé l'homme. Son visage hâlé. Ses yeux bleu-vert brillaient devant la blancheur de ma mère. Il avait discrètement embrassé son épaule. J'avais tourné mon regard vers l'eau. Les seins nus de ma mère m'avaient fait découvrir la beauté de l'homme.

Cet été-là, juste avant qu'ils ne nous abandonnent dans cette maison, j'avais souvent passé du temps avec eux. Ils m'avaient même emmenée au bord de la mer, dans un hôtel, où j'avais dormi dans le même lit que ma mère. Élixa était restée à la maison. Une nuit, leurs voix tendues m'avaient réveillée. Ils étaient près de la fenêtre. Je ne comprenais rien de ce qu'ils disaient, comme s'ils parlaient dans une langue étrangère. Le bruit de la mer venait vers moi sans obstacle. Ça sentait le sel et les algues. Ma mère se penchait au-dessus de la fenêtre ouverte. Tout à coup, je l'avais entendue dire clairement : « Je saute. Tu verras, je vais sauter! » L'homme la tirait vers la chambre. Elle résistait. Ils luttaient. « Tu ne m'empêcheras pas! » L'homme avait réussi à l'amener vers lui. Leurs voix continuaient pourtant à lutter, comme si elles voulaient s'étrangler. Ma mère s'était mise à pleurer tranquillement. L'homme lui avait dit : « Ça va passer, tu verras. Je t'aime. »

Et le vrombissement de la télé sur une chaîne qui n'était plus en ondes, dans le noir. Ils avaient oublié de l'éteindre. Je l'entendais de mon lit. La maison entière était avalée par ce bruit lourd du néant. Je ne pouvais pas dormir.

J'étais entrée dans la chambre à coucher sans les regarder -- je savais qu'ils étaient nus-- et j'avais éteint la télé. Ma mère avait sauté du lit et avait quitté la pièce. Je m'étais retournée vers l'homme. Embarrassé, il avait couvert le bas de son corps avec un drap. Il m'avait lancé son sourire faux qui voulait paraître à l'aise. Et puis :

-- Tu ne dors pas?

J'avais rougi. J'avais cru percevoir un sourire étrange sur sa joue. Seulement une impression de sourire, comme une ombre qu'il voulait cacher.

-- Tu ferais mieux de partir, avais-je dit.

Élisa et moi avons décidé brusquement de faire une promenade ensemble dans la maison. Les fauteuils étaient à leur place, plus gris que le tapis. Le plancher sentait le bois et les livres. Ma mère avait l'habitude de s'y étendre pour lire. Elle mettait un oreiller sous sa tête.

La chambre verte. Tout était à sa place, mais le silence avait enveloppé les choses. Il y avait même le rouge à lèvres de ma mère, encore sur la table de toilette. Le lit était doux et parfumé. Élisa s'est allongée sur les draps blancs. Ici, ça sentait comme eux deux : l'odeur de la forêt.

Sur mon bureau, il y avait un cahier. Une odeur aigre. J'écrivais avec un stylo centenaire, hérité de mon grand-père. Je devais le mouiller tout le temps dans ce liquide prégnant que je gardais dans une petite bouteille tachée. Pendant que j'écrivais, Élisa restait à côté de moi, pour aspirer les effluves de cette noirceur.

Mon lit était défait. Je ne m'y étais pas couchée depuis quelques jours. La grande poupée blonde restait debout, près de la bibliothèque, comme un être vivant. Éliisa s'en est approchée et lui a donné un léger coup de pied. La poupée est tombée.

Dans la dernière des pièces, Éliisa et moi avons vu l'homme, une fois. Il mettait des tubes devant une grande toile blanche. Éliisa avait contemplé longtemps les taches qu'il mettait sur la toile. Elle avait senti qu'il la regardait avec insistance et elle était partie. Elle est entrée de nouveau, par la porte ouverte. Je suis restée dans le corridor. Il n'y avait personne. La toile était toujours là, sur un mur.

« Ils sont ici, Éliisa », ai-je dit. De nouveau le creux. J'entendais la voix de l'homme, lointaine : « Parfois tu ne sais plus qui tu es. » Aspirée par les mots. Cette chose à l'intérieur de moi-même qui ne me lâchait pas, qui ne me lâcherait jamais. J'avais besoin d'Éliisa. Elle regardait par la fenêtre. Placide. Comment ça, elle n'entendait pas? « Elisa, tu n'entends pas? » Éliisa a bâillé.

J'ai fait quelques pas hésitants dans le salon. Devant la fenêtre, Éliisa me bloquait la vue. Le crépuscule. « Ils sont dehors, ai-je dit encore. » Je me suis précipitée vers la porte.

J'ai cherché l'auto des yeux. L'air vif faisait tourner ma tête. Une brise légère emmêlait mes cheveux. Pas d'auto. Mais les sons, je les entendais toujours. Des voix familières que je ne pouvais pas nommer avec précision. Il y avait certainement la voix de ma mère. Les sons se sont estompés soudainement. Un bruit d'auto, comme une impression. Et puis rien. Où étaient-ils? Est-ce qu'ils s'étaient trompés de route? J'ai marché dans la cour. Je suis même allée jusqu'à la frontière de la forêt. Elle était foncée et bruissante. Les feuilles

des arbres étaient lourdes du soir qui arrivait. Le ciel d'or. Tout cela s'est figé dans l'instant où j'ai fermé les yeux. Aveuglée par l'univers.

Je suis revenue lentement vers la maison. Pour la première fois, je la voyais de cet angle. Elle paraissait plus grande et plus blanche. Je n'apercevais pas le toit. Une maison dont la construction n'avait jamais été terminée. La brise s'était arrêtée. Il régnait à présent un silence que je ne connaissais pas. J'ai senti le besoin d'avancer sur la pointe des pieds. La porte était à moitié ouverte, comme je l'avais laissée. Je me suis faufilée à l'intérieur, comme un malfaiteur. Des abeilles étaient entrées et, maintenant, elles bourdonnaient partout. Soudain, j'ai vu Élixa.

Plus grande et plus foncée que d'habitude, elle luisait dans le crépuscule, comme une statue de bronze. Elle a tourné vers moi sa tête majestueuse, maintenant marquée par une énigme. Des éclairs perçaient de nouveau le vert profond de ses yeux. Hypnotisée par ces yeux miroitants, j'ai marché vers elle. J'ai pensé : « Mère ».

Je l'ai caressée longtemps. Je promenais mes doigts dans ses poils gris, soyeux. Elle a de longues moustaches blanches qui m'ont toujours fait rire. Une chatte de gouttière. C'est ce qu'on m'a dit dans mon enfance. Moi, j'ai toujours soupçonné qu'Élixa est de noble race. Il suffit de la regarder avec attention pour reconnaître les traces de cette aristocratie déchue, dans sa manière de marcher sur le canapé, en levant gracieusement une patte après l'autre, et dans la posture arrogante de sa tête.

Les derniers rayons du soleil la dessinaient comme une ombre dans l'encadrement de la fenêtre.

LA FEMME VIOLETTE

Tout cela à cause de François qui n'avait trouvé de mieux à faire que de lui laisser la tâche difficile et ingrate de s'occuper de cet appartement. Comment avait-il pu être aussi pragmatique à ce moment-là? Mort subite, avait-on dit. Mais Albert savait qu'elle avait été provoquée, cette crise cardiaque. Et le soin exagéré de François pour s'assurer que cet appartement soit loué tout de suite après! L'argent devait aller dans les poches de sa nièce, qui n'était même pas majeure. Et voilà qu'Albert se retrouvait maintenant dans le rôle de tuteur, lui qui avait toujours détesté les responsabilités!

L'appartement était grand et presque vide. Des hauts plafonds. Beaucoup de blanc sale et de gris. Un grand tableau représentant un portrait de femme, peint dans des tons de violet, sur le mur du salon opposé à la porte.

Des rideaux, d'un blanc virginal, contrastaient avec l'atmosphère négligée, sinon inquiétante, des lieux. Par endroits, la couleur blanche des murs avait été absorbée et des plaques de rouge, de noir et de bleu apparaissaient.

Il regardait avec insistance le portrait de femme en violet. Qui l'avait laissé là et pourquoi? C'était la première fois qu'Albert le voyait, accroché au mur pourtant familier.

Quand on a sonné à la porte, il était perdu dans la contemplation de ce tableau.

- Anita!

Elle se tenait devant lui, muette de surprise, une valise à la main.

- Tu te moques de moi? a-t-elle dit.

Après une brève hésitation elle est entrée, sans le regarder, les yeux dirigés vers le salon.

Albert ne trouvait rien à lui dire. Rien d'autre que la regarder.

- Pourquoi as-tu fait ça? a-t-elle finalement demandé.

Elle a posé sa valise par terre.

- Mais je ne savais pas que c'était toi.

Albert entendait sa propre voix, étrangère. Son cœur battait fortement, mais son visage avait les traits figés d'un masque. D'un ton absent, il lui expliquait pourquoi il était là, à l'attendre. Avant sa mort, François lui avait demandé de louer cet appartement. Il avait reçu un message par Internet et était venu rencontrer la personne qui voulait louer l'appartement pour un mois. D'ailleurs pourquoi ne se servait-elle pas du téléphone! Elle aurait pu appeler, non? Pourquoi cet anonymat? Il s'est tu soudainement, comme s'il sortait d'un rêve. Pourquoi ne pouvait-il pas la regarder?

Il n'existait plus devant elle. Un éclair de haine a allumé son regard l'espace d'une seconde. Et tout est redevenu comme avant.

- François est mort? a-t-elle demandé.

Puis elle a fait quelques pas, les yeux ailleurs.

La lumière de mai s'infiltrait à travers les rideaux, tardive.

- J'ai vu l'adresse sur Internet, a-t-elle expliqué d'une voix aussi neutre que celle d'Albert. Ça m'a intriguée. J'étais curieuse de revoir l'appartement. En plus, j'en ai besoin, je suis au pays pour un mois.

Elle s'est mise à regarder par la fenêtre.

- François était malade?
- Oui. Cancer.

Un silence est tombé entre eux.

- Ce tilleul est toujours là, a-t-elle dit.
- C'est incroyable de pouvoir te revoir.

Anita a déclaré :

- J'aimerais voir l'appartement.

Et lui :

- Mais tu le connais déjà.

Albert sentait quelque chose de nouveau : la timidité. Il se taisait, maladroit. Et puis :

- Je veux dire que rien n'a changé.

Anita n'a pas répondu.

- Je vais faire un café, a rapidement ajouté Albert.

Sept ans auparavant, Albert entrait souvent dans cette cuisine, le matin, afin de préparer le café pour Anita. Il se réveillait toujours le premier, pendant qu'elle somnolait encore dans le lit réchauffé par leurs corps. Ces moments de bonheur dans l'appartement de

François étaient volés à leur vie respective et masqués par des mensonges. Elle avait vingt-trois ans et lui quarante-trois.

Albert a laissé l'eau du robinet couler longtemps dans la cafetière. En préparant le café, il imaginait que c'était le matin.

Anita arpentait le salon. Habiter cet appartement pendant un mois, après l'avoir revu. Elle ne savait pas exactement ce qu'elle voulait. Peut-être, enfin, la paix. Voilà, les choses qu'elle connaissait si bien étaient toujours là! Les anciennes photos de famille qui avaient appartenu à François, les verres en cristal, les livres rangés dans la bibliothèque et le cendrier de forme perverse qui les amusait dans le passé. Anita l'avait acheté au Pérou et l'avait laissé dans cet appartement par sentimentalité. «C'est ma marque érotique dans l'espace », avait-elle dit. Maintenant elle le regardait avec une déchirante nostalgie. Ses doigts touchaient légèrement les formes modelées en terre cuite. Elle a senti le besoin urgent d'uriner, comme dans son enfance, quand elle était trop émue.

Elle est entrée dans la salle de bains. Sept ans auparavant, Anita s'assoyait sur le siège de la toilette devant Albert. Il y mettait sa main pour sentir le liquide chaud qui sortait de son ventre. Le matou de François passait à côté d'eux, l'air indifférent. C'était un gros chat tacheté de noir et de blanc. François leur avait demandé de s'en occuper lorsqu'ils étaient là. Avec le temps, il était devenu leur matou. Anita, inspirée par quelque roman policier, l'avait baptisé Trafalgar.

Ils buvaient leur café, assis face à face devant la petite table au salon.

- Tu es plus belle que jamais, a dit Albert.

Anita regardait sa tasse de café, en dessinant des signes étranges du bout des doigts sur la petite table.

- J'ai beaucoup pensé à toi, a-t-elle dit.

Albert s'est levé. Comme Anita l'avait fait plus tôt, il est allé regarder au-dehors, le tilleul. Il a ouvert la fenêtre. En un instant, l'odeur puissante des fleurs s'est engouffrée dans la pièce.

Anita l'a rejoint. Ils contemplaient l'arbre, l'un à côté de l'autre, sans se toucher.

Au temps de leur amour, Anita et Albert restaient sur le canapé, enlacés, sans remarquer le passage du temps. Ils parlaient beaucoup ou ils se taisaient, en guettant les derniers rayons du soleil qui s'insinuaient dans l'appartement. Le crépuscule tombait dans leur âme comme un trésor empoisonné. Ils ne voulaient pas que le soir arrive, car c'était le signe de leur séparation. Le soir, chacun devait partir dans une autre vie.

Une fois, Anita avait eu un orgasme très violent et, au lieu du bonheur, elle avait senti une grande tristesse. Albert l'avait serrée dans ses bras longtemps, jusqu'à ce qu'elle puisse pleurer pour vider son âme. Ses larmes tombaient sur la joue d'Albert et elle disait :

- Je ne sais pas ce que j'ai, il faut que je pleure.

Il l'avait bercée comme on berce un enfant. Le matou Trafalgar était venu près d'eux, sur le canapé.

Maintenant ils se promenaient dans l'appartement. La chambre à coucher où ils dormaient quand ils réussissaient à passer la nuit ensemble. Intime, simple, couleur du bois. Il y avait un miroir accroché au mur opposé au lit. Ils ont souri en même temps.

Un petit bureau. Couleurs chaudes. Une pièce orange et une autre, blanche. Très peu de meubles. Beaucoup de livres et de tableaux. Ils avaient fait l'amour partout. C'est la première chose qui leur venait maintenant à l'esprit quand ils entraient dans une pièce.

Anita a pris la main d'Albert et l'a vite laissée. Elle s'est éloignée de lui.

- Tu te rappelles le matou Trafalgar? a-t-elle demandé.
- Bien sûr. Il n'est plus ici. J'espère qu'il vit quelque part à la campagne. Il avait besoin d'espace. Beaucoup de personnalité.

Elle a ri d'un rire trop gai et s'est dirigée de nouveau vers le salon.

- Est-ce que François louait l'appartement, il y a sept ans? a-t-elle aussi demandé.
- Oui. Mais pas à nous. Il aimait notre histoire.

Pendant le silence qui a suivi ces mots, Anita et Albert ont eu l'impression de voir Trafalgar passer à côté d'eux, l'air indifférent.

- Aide-moi à ranger mes choses, a-t-elle dit, pressée.

Elle sortait des vêtements de sa valise et Albert les suspendait dans la garde-robe. Ils prononçaient des phrases conventionnelles. Chacun essayait d'étouffer l'émotion qui bouillait dans sa poitrine. Anita voulait maintenant effacer cet autre homme qu'elle portait en elle. Elle ne l'avait jamais connu intimement, mais il envahissait ses pensées. Elle avait peur de son attirance pour lui. Lui semblait la craindre. Le désir qui couvait entre eux était prisonnier. Il n'était pas libre, elle l'était trop. Tout semblait se liguer

contre eux. Elle était donc venue en pèlerinage dans le seul endroit où elle avait connu le bonheur, sans s'attendre à y rencontrer Albert.

Est-ce qu'il devinait, comme autrefois, ce qu'elle pensait et ce qu'elle vivait? N'était-elle pas venue ici, justement, pour s'éloigner du cul-de-sac qu'était devenue sa vie? Avec lui, elle se sentait aspirée par la magie d'autrefois. Pourtant, elle pensait toujours à l'homme qu'elle avait laissé dans cette ville lointaine. Cela la faisait souffrir, tout comme la présence d'Albert. Elle vidait sa valise, d'un geste mécanique. Il se faisait de plus en plus tard. Elle était fatiguée.

Ils évitaient de se regarder. Albert demandait des nouvelles d'Antoine. Il savait exactement ce qui s'était passé, mais il avait besoin d'une armure. « Comment va-t-il ? » murmurait-il, le regard baissé. Et elle : « On a divorcé. » Albert était au bureau de son journal quand il avait appris qu'Antoine avait eu une crise et qu'il avait dû être hospitalisé. « À cause de tout ça », s'était-il dit. À cause de lui et surtout d'Anita qui l'avait quitté. Après les derniers événements, Antoine avait flanché et s'était exilé dans une clinique privée en Suisse.

Tout de suite après le départ d'Anita, Albert avait pris la décision qu'elle serait la dernière femme de sa vie. Il ne voulait plus toucher à aucune autre, pour mourir avec elle dans son corps. Il se masturbait en pensant à elle. Avec le temps, sa chair l'avait pourtant trahi. Sa sensualité débordante avait besoin d'un corps de femme. Comme un moine qui lutte contre ses instincts pour être fidèle à sa foi, il avait commencé à prendre des pilules qui le rendaient impuissant. Bientôt, ses organes avaient réagi au poison et il avait dû

arrêter cette flagellation. Vaincu dans ses tentatives mystiques, il avait alors accepté la séparation du corps et de l'âme, idée à laquelle il n'avait jamais cru au temps de leur amour. L'époque de la plénitude magique était passée.

Il avait ramassé tous les objets qu'elle avait laissés dans l'appartement de François et les avait déposés dans une boîte en fer blanc. Des chaussettes blanches en dentelle, une bouteille de parfum presque vide, des photos d'elle, en noir et blanc (sur lesquelles elle ressemblait à Greta Garbo), des lettres qu'elle lui avait écrites, une brosse à cheveux, un collier de perles. Il avait bien fermé la boîte et l'avait laissée dans l'appartement de son frère, pour que le secret soit gardé. Évidemment, il ne pouvait pas l'apporter chez lui. Quant à son frère, il respectait religieusement sa volonté et avait même dit à sa femme, d'un ton sérieux : « Ne touche jamais à cette boîte, elle appartient à Albert. »

Chaque dimanche, Albert rendait visite à son frère, après être allé en secret à l'église pour refaire son serment à Dieu (qui l'avait trahi plusieurs fois). Il se conformait à ce rituel, inscrit dans la volupté de la clandestinité, depuis qu'il avait été blessé par cette divinité aveugle. Sa lutte personnelle, sa vengeance métaphysique était, paradoxalement, ce qui lui faisait croire à cette force destructrice et créatrice à la fois.

Après l'heure passée à l'église, il s'isolait sur le balcon de l'appartement de son frère avec la boîte métallique. Là, il contemplait, un par un, les objets qui avaient appartenu à Anita. Il humait le parfum de la boîte presque vide. L'odeur de leurs après-midis y subsistait. Il serrait dans une main une chaussette blanche en dentelle et revivait en pensée la première fois où ils avaient fait l'amour. Ce jour-là, il ne pouvait pas détourner les yeux des chaussettes qu'elle portait. Étendue sur le canapé, elle parlait d'une voix traînante. Son pied gauche bougeait nerveusement, d'une manière presque imperceptible.

Elle le regardait à travers ses cils. Albert l'avait embrassée sur la bouche et lui avait demandé en anglais : « *May I go down on you?* »

Et le Vieux! Cet enfant terrible était le frère d'Anita et en même temps ne l'était pas, puisqu'il avait été adopté par sa famille. Même quand il n'était qu'un gosse, tous l'appelaient déjà comme ça, le Vieux. Il était venu la rejoindre à Paris, alors que personne ne savait où elle était. Albert était persuadé qu'Anita avait couché avec lui dans leur enfance. Il la croyait capable de tout. D'ailleurs, pourquoi le Vieux gardait-il secret l'endroit où elle se trouvait à l'étranger? Qu'est-ce qui lui conférait ce privilège?

Anita se taisait depuis un bout de temps.

Albert a serré brusquement son bras en la forçant à le regarder. Un courant électrique a parcouru leurs corps comme s'ils se touchaient pour la première fois. Comme à ce moment-là, ils y ont deviné le signe tragique d'un grand amour.

- Je t'ai attendu pendant sept ans. Depuis que tu es partie, je ne suis plus un homme. Je fais semblant de vivre. Je t'ai cherchée dans toutes les femmes, sans pouvoir te retrouver. Maintenant raconte!

Les yeux d'Anita se sont fermés à moitié, comme ceux des félins. Son corps avait pris naturellement une position de séduisant abandon au contact de la main forte de l'homme. Elle vibrait, comme autrefois, à sa passion.

En un instant, ils se sont ravisés. Anita s'est levée pour chercher un verre d'eau à la cuisine. Elle est revenue très vite, la mine changée et a continué à sortir des vêtements de

son énorme valise. Elle s'est arrêtée pour examiner de près une robe rouge. En touchant le tissu soyeux, elle a senti sur sa joue la brise de la mer.

Seule sur la plage en début de soirée, vêtue en rouge et les cheveux noués en un chignon espagnol. Elle tenait dans une main ses souliers en soie, à hauts talons, de la même couleur que la robe. Son regard était perdu vers le large. Elle respirait profondément l'odeur salée. Sa peau hâlée brillait sous le reflet des vagues. Elle attendait son mari. C'était son anniversaire et, comme à chaque année, il y avait du monde. Ses copains, ses partenaires d'affaire, sa famille. Anita savait qu'elle n'aurait pas d'autre moment de solitude, cette nuit-là. Puis la voix sonore d'Antoine s'était élevée : « Ma chérie, je te présente un très bon ami ! »

Pourquoi les avait-il laissés seuls? Albert devait raccompagner Anita à la villa en fête. Ils avaient fait quelques pas au bord de la mer en parlant de tout et de rien. Albert était journaliste et critique littéraire. Sur le chemin qui menait vers la maison, Anita avait voulu remettre ses souliers. Rapidement, Albert s'était agenouillé pour enlever le sable de ses pieds. La respiration de l'homme sur les jambes de la jeune femme. La nuit était chaude et venait de commencer. Albert avait tenu son pied dans ses mains quelques secondes, comme une proie, et l'avait ensuite introduit délicatement dans le soulier rouge.

Anita se contemplait dans le miroir, avec une expression sérieuse et concentrée. La robe moulait son corps. L'émotion empêchait maintenant Albert de parler.

Parfois Anita dansait pour lui, elle s'accordait au rythme sensuel de la musique. Elle enlevait lentement ses vêtements. Ils aimaient jouer ce jeu, même s'ils se connaissaient depuis un bout de temps et que leurs corps se désiraient au simple toucher de leurs mains. Toute nue devant lui qui était assis dans le fauteuil, Anita promenait légèrement sa jambe courbée sur la jambe de l'homme, pour la lever ensuite et la plier contre son cou, en tirant doucement ses cheveux vers l'arrière, d'une main. Albert n'avait pas le droit de la toucher.

Certaines nuits, elle l'appelait très tard, vers une heure du matin, en lui demandant de l'attendre à l'appartement. Albert devait alors trouver une excuse chez lui et s'organiser avec François. Quelquefois, il louait une chambre à l'hôtel. Il l'attendait sur le lit, dans le clair-obscur. Elle lui disait : « Regarde-moi ! » D'un geste rapide, elle enlevait ses souliers et posait un pied sur son visage. Affamé, Albert embrassait ses orteils.

Pourtant, ce qu'Anita aimait le plus, c'était le tango. Elle suivait des cours de danse et démontrait un talent inhabituel. En même temps, elle étudiait en philosophie. Tout ce qu'elle faisait portait le signe morbide d'une passion sans mesure. Une seule fois, elle lui avait montré comment elle dansait le tango. Elle suivait un partenaire invisible. Un rituel macabre. C'est à partir de ce moment qu'il avait commencé à l'appeler « ma danseuse de tango ». Plus tard, elle lui avait dit que lui aussi était un danseur de tango, mais qu'il ne bougeait que de l'intérieur.

Un après-midi, il était entré dans l'appartement d'un pas mesuré. Son regard était en feu. Pourtant sa bouche souriait. Anita l'attendait sur le sofa, les yeux ailleurs. Ils n'avaient pas eu besoin d'échanger de paroles. Tous les deux savaient qu'il s'agissait de nouveau

de cette impossibilité d'être vraiment ensemble. Albert devait s'absenter de la ville pendant une semaine. Anita s'était vengée car, cette même semaine, Antoine avait dû partir, lui aussi. « Trois ou quatre amants? » avait-il demandé à son retour. Elle s'était tue. Ils s'étaient retrouvés face à face, les yeux dans les yeux. Leurs bouches se mordaient comme celles des bêtes, en esquissant un baiser désespéré. Albert avait tiré Anita vers le plancher. Elle se tortillait dans ses bras. Il avait déchiré ses vêtements, tout en mordillant son corps. Anita palpait comme une corde tendue.

Maintenant elle se tenait droite, devant la fenêtre du salon, vêtue de sa robe rouge, les cheveux attachés en un chignon espagnol, comme elle lui était apparue lors de leur rencontre. Derrière elle, les fleurs du tilleul frémissaient sur les branches. Il n'y avait qu'une petite lampe dans un coin de la pièce. Des ombres floues s'allongeaient sur les murs blancs et sur le tableau représentant une femme en dégradés de violet.

Albert a senti dans ses narines l'odeur de la mer se mélanger aux parfums du tilleul et de la nuit qui approchait.

- Ce tilleul me rappelle la mer, a dit Anita.

Albert a souri. Cela fonctionnait encore. La télépathie avait toujours existé entre eux.

Il s'est souvenu du moment où il avait appris sa disparition. L'ironie du destin avait fait qu'Antoine l'appelle pour lui dire hystériquement qu'elle avait quitté le pays. « Comment le sais-tu? » avait bêtement demandé Albert, pendant que l'autre tonnait contre elle et contre son sort. « Elle va me le payer! » ne cessait-il de crier. Albert savait qu'il piquait une de ses crises et que, en qualité d'ami, il devait tenter de le calmer. C'était pourtant au-dessus de ses forces. Il répétait, de façon mécanique : « Ce n'est pas possible, elle me

l'aurait dit! » Et Antoine : « Elle m'a écrit une lettre ». Le sang d'Albert s'était glacé dans ses veines. Anita avait écrit une lettre à Antoine et non à lui. Elle n'avait même pas pris la peine de l'avertir. C'est alors que l'amitié entre les deux hommes avait cessé brusquement et sans explication. De toute façon, Antoine n'avait plus donné signe de vie, ce qui avait facilité les choses. Est-ce qu'il avait toujours été au courant de leur secret? Est-ce qu'elle lui avait dit la vérité dans la lettre? Cette lettre qui faisait qu'Albert la détestait encore plus. La connaissant, il savait qu'elle avait pu écrire n'importe quoi. La vérité ou le mensonge, selon son état d'esprit. Anita lui avait souvent dit que, parfois, la beauté des mensonges les rendait plus vrais que la vérité.

Plus tard, Albert avait compris que c'était justement l'amour qui avait empêché Anita de lui écrire. À ce moment-là, il ne la cherchait plus, il ne l'attendait plus, il avait décidé qu'elle n'était jamais partie. Il lui arrivait de lui parler en esprit, tout seul chez lui ou dans un café. Parfois, il lui racontait ses journées et ses angoisses, il lui racontait à quel point il l'aimait encore et à quel point il la haïssait. En faisant d'elle une déesse, il était devenu son dieu. Anita lui avait dit une fois : « Tu me fais rejeter à jamais l'amour terrestre. »

Pourquoi Anita s'était-elle enfuie de sa propre vie? Parce qu'elle étouffait d'émotion. Parce qu'elle voulait tout. Elle avait essayé d'expliquer cela à Albert, une nuit de juin, avant sa fuite. Elle avait bu quelques verres de vin et ses yeux brillaient intensément. « Viens avec moi, avait-elle dit, comme une fanatique illuminée. Nous allons refaire le monde depuis le début, seulement nous deux, sur un autre continent. » Elle aurait aussi bien pu lui dire : « sur une autre planète ». Albert la connaissait assez bien pour savoir qu'elle parlait sérieusement. Il avait même senti le frisson de l'aventure, la vraie, celle

qu'il avait toujours désirée. Pourtant il avait baissé les yeux, lui qui ne les baissait jamais, et avait chuchoté : « Toi tu es jeune, tu peux le faire. Fais le pour nous deux! » Puis il s'était mis à rire très fort : « Quelle idée! » Il l'avait implorée de tout son être : « Ne le fais pas! » Et elle :

- Tu me refuses?
- Je ne saurais rien te refuser, mais tu sais que je ne partirai jamais, donc ne pars pas non plus!

C'est à ce moment précis que tout s'était joué. Elle avait cessé de parler pendant quelques minutes, malgré les questions et le discours d'Albert. Et si elle partait avec un homme très riche qui lui offrait tout, même si elle ne l'aimait pas, juste pour partir? Elle fixait son regard sur Albert. Il avait soudain senti une douleur à l'estomac. « Tu ne feras pas ça, non? » Anita s'était mise à rire. Elle riait aux éclats, sans pouvoir s'arrêter. Des larmes avaient rempli ses yeux. « Bien sûr que non, je ne ferai pas ça! » Le cœur d'Albert s'était serré : « Tu as trop bu. »

Albert est allé à la cuisine et en est revenu avec une bouteille de vin rouge qu'il avait remarquée plus tôt. Il l'a ouverte et l'a déposée sur la petite table. Puis il pris deux verres en cristal sur l'étagère et les a remplis. Anita est venue rejoindre Albert et s'est rassise en face de lui. Elle a touché sa main.

- Je veux savoir à quel moment tu as cessé de vivre. C'était sûrement avant qu'on se rencontre, a-t-elle ajouté.
- Tu sais à quoi je rêve?

- À quoi?
- Nous sommes très jeunes. Moi, seize ans et toi, quatorze. Et nous vivons ensemble dans une ville au bord de la mer.
- Nous sommes frère et sœur.
- Frère et sœur?
- Oui.
- Et nous faisons l'amour?
- Oui.

Les yeux d'Anita avaient un éclat jaunâtre. Ceux d'Albert étaient sombres comme l'onyx.

Albert a marché vers la fenêtre.

- Je suis mort avec mon fils.

Il a penché la tête. Il regardait le bout de ses souliers. C'est ce qu'il avait fait à l'enterrement de son fils, presque tout le temps. Sa femme avait trouvé qu'il manquait d'âme. Il ne parlait à personne, il ne versait aucune larme. Elle, au contraire, pleurait sans arrêt. Cela agaçait Albert. Il avait même sifflé entre ses dents : « Tais-toi ! » Et elle s'était mise à sangloter, effrayée par ses yeux lunatiques et par son visage glacé. « Tais-toi, avait-il répété. Ne sais-tu donc pas qu'il ne faut pas pleurer ! » Il lui avait jeté un sourire qui semblait venir d'une autre planète. Elle avait chuchoté : « Si tu veux t'en aller, pars. Je vais m'occuper de tout. » Elle avait toujours été comme ça : soumise et terrifiée par lui. Au même moment, il avait su qu'il la détestait pour ce qu'elle était à ses yeux. Une

étrangère. « Pourtant je n'ai jamais pu divorcer, avait-il dit un jour à Anita. Elle se serait suicidée. Mais elle sait que je ne l'ai jamais aimée. »

Anita est allée vers Albert et l'a serré contre elle.

- Pardonne-moi, a-t-elle murmuré. Peux-tu?
- C'est toi qui dois me pardonner.

Il regardait intensément sa peau, ses yeux, sa bouche. Il s'est mis à caresser doucement son visage.

- Je ne te laisserai plus jamais partir, a-t-il dit.

La tête appuyée sur l'épaule de l'homme, Anita regardait dans le vide. Dans la nuit, l'odeur du tilleul était encore plus forte. Des sons dispersés leur parvenaient. Protégés par les murs de l'appartement, les deux amants restaient dans la pénombre.

Le vin les avait détendus et leur conversation reprenait les inflexions d'autrefois. Dans le passé, ils s'étaient dévoilés l'un à l'autre comme jamais ils ne l'avaient fait auparavant. Ils se confiaient tout ce qu'ils vivaient, tout ce qu'ils pensaient, tout ce qu'ils sentaient. Ils en étaient même arrivés à une sorte de perversion de l'expression verbale de leurs états intimes. Chaque fois qu'Albert ressentait une douleur provoquée par Anita, il la lui décrivait en détail, comme un médecin qui expose un sujet à son étudiant. Il accentuait même l'importance du fait qu'il lui divulgue une mécanique obscure de l'univers : « Écoute-moi, tu ne peux pas savoir ça! » Il lui racontait le tourment de son amour pour elle, les états physiques et psychiques qu'elle lui causait. Même son passé était radiographié et décortiqué. Albert était convaincu qu'Anita avait le devoir de connaître

tout ce qu'un être humain est capable de vivre et de ressentir. Il s'offrait volontairement comme cobaye et l'obligeait à l'être à son tour. Ils avaient fait mutuellement et constamment l'autopsie de leur esprit et de leur âme jusqu'au point d'en arriver à échanger leurs organes sensoriels. Anita pouvait sentir le monde comme Albert et vice versa. Ils ne faisaient plus qu'un.

Mais aujourd'hui, quelque chose de nouveau s'insinuait dans leurs phrases. Ils ne pouvaient pas recouvrer sept ans, jamais ils ne pourraient y arriver. Et ils avaient perdu confiance l'un en l'autre. Leur histoire réciproque s'interrompait brusquement sur un mot laissé en suspense, une phrase inachevée. Anita détournait son regard comme si elle voulait cacher quelque chose. Quoi? Elle avait embelli, alors que le corps d'Albert vieillissait. C'est à cela que pensait Albert. Quant à elle, Anita ne pensait qu'à la maladie d'Albert dont il ne voulait pas parler, à son foie qu'il voulait détruire à tout prix. Comme sa vie, disait-il. Pourtant, ce n'était pas vraiment de ça qu'il s'agissait. Albert se fichait de son apparence, de l'allure d'homme fatal et athlétique qu'il avait perdue ces dernières années. Particulièrement dans les bars, avait-il dit. Son orgueil était si grand qu'il se croyait indestructible. Anita pensait qu'il avait probablement raison. Elle aussi s'en fichait, à vrai dire, il était encore beau et la décadence dans laquelle il avait décidé de se perdre n'était pas sans charme. Elle regardait surtout ses yeux, qui l'avaient toujours fascinée, cachés derrière des lunettes. Le regard d'Albert semblait venir de très loin, de l'hémisphère trouble de sa pensée. C'est dans ses yeux, et non dans son corps, que se révélait sa troublante sexualité.

Autre chose aussi, oui, autre chose. « J'ai voulu t'oublier », a dit Anita et elle a raconté son histoire d'amour avec un homme gai. Albert était jaloux comme jadis, mais cette

fois-ci, sa jalousie avait une nuance nouvelle. Il était jaloux qu'Anita ait pu vivre une histoire encore plus folle et plus intéressante que la leur. « Allons Anita, tu ne peux pas aimer un gai, je te connais! » Il était enragé. Et si la véritable histoire d'amour d'Anita était cette élucubration, ce délire de perversion, ces *liaisons dangereuses* avec un Valmont bisexuel qui avait compris sa folie? Si elle l'avait vraiment oublié pour ce romantique dépravé? « Non, a-t-elle dit, et sa voix a rassuré Albert, je n'ai pas pu l'aimer, nous avons trop joué. » Et si elle mentait? Si elle essayait de cacher une souffrance? Un instant de silence et Albert a dit : « Tu n'as pas changé. » Ce constat était pourtant trop intellectuel, trop loin d'eux. Alors Anita a pensé aux longues nuits où elle n'avait pas pu dormir, prise entre les griffes du désespoir et de la terreur, rongée par une solitude fondamentale, menacée par des forces obscures et par des gens perdus. « J'ai été en enfer » a-t-elle dit soudainement. Autrefois, ils avaient beaucoup parlé de la peur. « Maintenant, je la connais, a-t-elle murmuré. » De nouveau, Albert l'a entourée de ses bras en fermant les yeux. Combien de fois avait-il pensé à elle, inquiet qu'elle ne se fasse tuer? Il avait eu peur qu'elle retourne, comme dans son adolescence, dans des milieux louches et dangereux. Anita a senti une faiblesse parcourir tout son corps car, au même instant, l'image de l'homme qui l'obsédait depuis quelque temps lui était revenue à l'esprit. Ses yeux intenses l'avaient pénétrée comme deux précipices. Elle ne pouvait pas en parler à Albert, cet homme restait un secret même pour elle. Albert pensait aux femmes qu'il avait connues pendant l'absence d'Anita et à qui il n'avait cessé de parler d'elle. Elles avaient toutes fini par haïr cet être absent et tant aimé. Un jour, Anita avait reçu un mystérieux courrier d'une inconnue qui lui écrivait désespérément : « Il est malade de toi! » Albert a confirmé de la tête, sans changer d'expression. Il était concentré

sur ses souvenirs. Il voulait, comme autrefois, en faire l'autopsie. Une offrande pour Anita. Mais il ne le pouvait plus. Encore une fois, Anita a pensé qu'elle avait cherché pendant tout ce temps ce même amour et que, maintenant, il n'était plus là, il était ailleurs et qu'elle devrait toujours le chercher, jusqu'à la fin. C'est alors qu'elle a prononcé les mots : « On s'est perdus. » Et Albert a nié : « Je serai toujours là pour toi ! » Elle comprenait ce qu'il voulait dire. Quelque chose de très important, d'essentiel, les lierait à jamais. Il lui offrait ce qu'elle n'avait jamais eu avant de le connaître, car ses parents l'avaient abandonnée sans lui donner quoi que ce soit. Le regard lointain et triste d'Anita affolait pourtant Albert qui continuait de voir en elle la femme qui avait pris son âme et qui s'était imprimée, comme un sceau, en son être. « Tu es ma vie », a-t-il finalement dit d'une voix étranglée. Ses yeux s'étaient soudainement empreints d'une profonde violence. En ce moment, il la désirait comme tout ce qu'il avait perdu : son enfant, ses espoirs, sa jeunesse. Il lui semblait que sur le visage d'Anita se prolongeaient les ombres violettes du portrait de femme accroché au mur.

Chaque fois qu'Anita partait en voyage, elle faisait tout pour que ce soit Albert, et non Antoine, qui la conduise à l'aéroport. Devant le poste de contrôle, avant qu'ils ne se séparent, il disait toujours : « Ce n'est pas une séparation. Tu voyages, c'est normal, tu es une rock star. Je serai ici, au même endroit, à ton retour. »

Après avoir franchi le contrôle, elle se retournait pour le regarder une dernière fois. Comme un chevalier médiéval devant sa reine, il mettait la main d'abord sur son front, puis sur son cœur et ensuite sur son sexe. Ce n'est qu'alors qu'elle se décidait à partir.

Lorsque Anita s'était enfuie, personne ne l'avait emmenée à l'aéroport. Pendant que l'avion décollait, elle avait eu peur de mourir avant de revoir Albert.

D'un geste brusque, Anita a renversé son verre de vin. Une tache sombre s'est dessinée sur sa robe rouge.

- Il faut l'enlever, a dit Albert.

Elle a fait oui de la tête.

Dans la salle de bains, Albert promenait le savon sur la peau d'Anita. Une chaleur montait dans ses veines. L'émotion bloquait ses mots, les nouait dans sa gorge. À l'époque, il la lavait avec les mêmes gestes que maintenant. C'était leur rituel. Un rituel brisé parfois par un jeu. Il lavait son ventre et descendait encore plus, pour cacher le savon dans son sexe.

Elle a mis sa main sur la sienne et a commencé à manipuler le savon.

- Normalement, on devrait mourir.

Elle a ri brièvement, d'un rire hystérique.

- Oui, on devrait mourir, a-t-il murmuré.

- Maintenant il faut se séparer pour toujours. On a besoin d'un point final.

Les mains d'Albert sont descendues sur son cou, menaçantes, mais sont devenues douces comme le savon. Pourquoi lui parlait-elle de la mort? Elle voulait qu'il imagine les deux premiers danseurs de tango. Il avait bien fallu qu'existent les premiers danseurs de tango... « Tu es ma vie et tout ce que j'ai perdu », pensait-il. La posséder entièrement,

dans le geste qui lui semblait si simple maintenant. Elle, avec sa peau douce et fragile. Et le savon.

Albert entendait dans son esprit les accords d'un tango ancien, celui sur lequel Anita avait dansé pour lui, une fois. Il s'est rappelé aussi ses mots, exactement comme elle les avait prononcés, de sa voix grave : « Toi aussi tu es un danseur de tango, mais qui ne bouge que de l'intérieur. »

- Ils devraient arrêter la musique, a dit Albert.
- Quelle musique?

Elle a ri et son rire avait repris une tonalité hystérique.

- Il n'y a pas de musique.

Comment? Elle n'entendait pas? Elle a pris sa main et l'a ramenée vers son visage. Albert promenait le savon sur son visage et sur sa bouche. Ne lui avait-elle pas dit : « Étouffe-moi avec le savon? » Et aussi que les deux premiers danseurs de tango n'avaient peut-être jamais existé.

LA TASSE DE THÉ

Madeline se taisait depuis quelques minutes. Elle ne s'en était pas rendu compte, prise par ce sentiment soudain de malaise. Elle regardait la tasse de thé refroidi, au milieu de la petite table. Roger n'avait pas eu le temps de la boire ce matin. Ou n'avait pas voulu. Une tasse de thé certainement sans goût à cette heure-ci de l'après-midi, sa couleur imprécise, dissipée à l'intérieur dans des cercles fins, concentriques. Soudain elle a senti le regard de Roger appuyé sur elle.

- Oui, a-t-elle dit sans le regarder, c'est la première fois qu'on est séparé si longtemps. Tu m'as manqué.

Elle a pris une gorgée de scotch. La brûlure bienfaisante a allumé son regard.

- Tu m'as promis de me le dire, a murmuré Roger, ses yeux braqués sur elle. Je sais qu'il y a eu quelque chose. Ça ne change rien pour moi, tu le sais. Je vais toujours t'aimer.

Madeline a eu un sourire blanc.

- Santé, a-t-elle dit, en levant son verre.

Ils se sont regardés dans les yeux.

- Tu sais, une histoire comme tant d'autres. Rien d'important. Pas comme ton aventure avec Elvire.

Sa joue s'est colorée. Elle s'est replongée dans la contemplation de la tasse de thé. Elle sentait la haine se faufiler en elle, profondément, avec passion. Elle avait envie de tout lui avouer, et même de rajouter des détails, pour lui faire mal. Pour se faire mal aussi.

Yvan était un bel homme, avec un sourire lumineux et des mains fortes, sensuelles. Son regard était profond et rêveur, comme si un manque douloureux l'habitait sans espoir. Il n'osait pas lui parler, elle lui faisait peur.

- Je n'aurais pas pu être avec un gars comme lui. Il est trop faible.

Elle ne regardait toujours pas Roger.

- La seule chose qui m'attirait vers lui c'était le jeu. Puisqu'il n'avait pas le courage de m'aimer, il jouait avec moi par l'intermédiaire des autres. Pendant dix jours, je n'ai fait que contrer l'assaut d'un gai avec des inclinations artistiques, d'un jeune Noir pragmatique, d'une blonde qui adorait les femmes... C'était sa clique à lui. Un homme qui ne peut être qu'absent. Pas très intéressant.

Les yeux de Madeleine se sont finalement reposés dans les yeux de l'homme. Roger a éclaté d'un rire sarcastique.

- C'est incroyable! Tu me racontes une histoire d'amour. Une autre que la nôtre. Tu t'en rends compte ?
- Mais non! Je ne l'aime pas. C'est toi que j'aime.

Un fauteuil pourpre bloquait la vue vers la fenêtre. Dans la bibliothèque, les livres étaient rangés, comme s'ils étaient soumis à un ordre supérieur, sans rapport avec le monde terrestre. Roger n'admettait pas le chaos. Pas dans ses livres. Il l'admettait parfois dans sa vie, avec Madeleine. La petite table qui les séparait en cet après-midi d'été était vide et lisse. Sauf pour la tasse de thé, sans aucune utilité.

Madeleine a senti son cœur se serrer. Elle l'avait perdu, cet amour qui l'avait ramenée à la vie une fois. Elle l'avait perdu à moitié, dans les yeux d'un autre.

- C'est toi qui m'as trahie! Avec cette femme vulgaire et plus très jeune. Elvire.
- Tu parles de cette folle? Allons Madeleine, ne détourne pas mon attention! C'est ridicule.

Madeleine pensait à cette sale histoire qui entourait Elvire. L'inceste avec son cousin, l'enfant qui était né et tout le reste. Elvire lui avait tout raconté. Elle n'éprouvait aucune pitié. Seulement une curiosité froide. Roger n'éprouvait pas de pitié non plus, elle le savait. Mais quelque chose en lui, l'attirait vers ces ténèbres.

- C'est à cause de cela que tu la vois, non? À cause de l'inceste...

Roger a vidé son verre de scotch d'un trait et l'a rempli de nouveau.

- Pourquoi tu me fais ça? Il y a personne d'autre, tu le sais. Tu es restée si longtemps dans cette ville que je ne connais pas! Tu m'as oublié.
- Il ne s'est rien passé avec cet homme-là. Il avait trop peur de moi.

Le souvenir d'Yvan l'a envahie. Elle a regardé Roger longuement, comme pour attraper quelque chose de lui. Elle désirait retrouver leur amour de jadis, s'échapper de l'autre, de sa lourde absence surtout. La musique a éclaté - une musique passionnelle, celle de cette nuit qui hantait sa mémoire. Soudainement, elle a voulu danser comme dans cette ville lointaine. Elle sentait les bras d'Yvan autour de son corps. Elle revoyait ses yeux noirs en amande et sa bouche silencieuse.

- Dansons, a dit Madeleine en glissant un CD au hasard dans le lecteur.

De la samba.

Roger s'est levé à son tour et l'a rejointe. Il l'a enserrée, un sourire ambigu. Il a fait un geste de la main et le corps a suivi dans un rythme lent et marqué. Madeleine s'est laissée emporter par son rituel. Leurs visages étaient devenus sérieux.

- Tu vois ? Nous dansons comme si nous étions autres. Serre-moi dans tes bras, ma Madeleine!

Madeleine sentait sous ses doigts les muscles élastiques d'Yvan. Mais ses narines frémissaient à l'odeur connue, l'odeur de son ancien amour. Elle dansait, étourdie. L'homme qui bougeait devant elle était un autre. « Roger, a-t-elle murmuré, les yeux vers la petite table, pourquoi n'as-tu pas bu ta tasse de thé ? »

LE MATIN. AVEC BÉATRICE

André l'attendait à la sortie de l'immeuble, là où la ruelle se resserre tout d'un coup, dans l'ombre de trois arbres. Il faisait froid, ce matin-là. « Personne ne passe par ici à cette heure-ci, s'est-il dit. Personne n'y passera à part elle. » Il a frissonné. Il ne fallait pas qu'il ait une crise. Surtout pas maintenant. Il a mis ses mains dans les poches de son manteau. Sa silhouette frêle et légèrement courbée s'est immobilisée brusquement. Il a serré les lèvres dans une grimace de souffrance. Un adolescent, le visage vieilli, les cheveux de la couleur du sable. Il avait atteint ses dix-huit ans, mais il avait toujours l'air d'un enfant maladroit. « Béatrice », a-t-il murmuré. Son cœur s'est mis à battre fortement comme s'il la voyait devant lui pour la première fois. Il ne s'était jamais habitué à l'idée qu'il la connaissait. C'est pour ça qu'il baissait les yeux devant elle. Il n'avait jamais eu le courage de lui parler.

Bien sûr, Béatrice ne savait même pas qu'il existait. C'était une vraie femme, elle ne sortait pas avec des ados. Il lui avait demandé l'heure, une fois, à l'entrée de l'immeuble. C'était sa voisine d'en haut. Elle n'en avait aucune idée. Elle avait répondu, pressée : « Trois heures et quart » et continué son chemin sans le regarder. André avait trouvé que sa voix était sensuelle mais distante, différente de la voix qu'il lui connaissait. La voix pour les autres. Mais cela était un secret, son secret.

Puisque le médecin le lui avait interdit, il ne sortait plus. Il suivait des cours par correspondance. Par chance, André touchait une rente d'une tante éloignée, ce qui lui

permettait de vivre sans rien faire. Du moins pour l'instant. Personne, dans sa famille, n'était au courant de sa maladie. Il s'interdisait de la nommer, par superstition. Sa première crise s'était passée loin de sa maison natale. Parfois il lui arrivait de penser que c'était un don des dieux. C'est uniquement la crise comme telle qu'il craignait, cette révolte soudaine de son corps, de son cerveau, de tout son être. Dans ses moments de lucidité, il lui semblait toutefois qu'il n'y avait pas d'excitation plus grande que de disparaître dans ses propres convulsions, comme un volcan de chair. André n'avait pas d'amis à part le grand type au chapeau qui lui vendait de la drogue. Le reste, rien. Le reste c'était Béatrice.

Au début, il écoutait le son de ses souliers à talons hauts -- elle portait toujours des souliers à talons hauts -- lorsqu'elle arpentait son appartement. Il se l'imaginait, légère, arpenter le plafond de son appartement à lui, la tête en bas, comme s'ils vivaient dans un miroir. Les souliers harcelaient sa mémoire : toc, toc, toc. Elle devait être nerveuse, elle se promenait beaucoup. Il s'efforçait d'entendre les moindres bruits. Par exemple, il imaginait le son de sa robe tombant par terre ou le bruit léger de sa main caressant l'autre bras, d'un geste négligent.

Une sorte de cataclysme intérieur avait produit ce miracle en lui, quand il a entendu son cri. Pas le cri de plaisir qui torturait souvent ses nuits. Non. C'était un cri de furie, au-delà des larmes. Un bruit de verre brisé avait suivi. André avait couvert ses oreilles de ses mains et fermé les yeux. Depuis cet événement, il n'entendait que les sons subtils, qui étaient devenus pour lui monstrueusement percutants, alors que les grands cris se perdaient dans un monde diffus, sans importance.

Personne ne savait qu'un après-midi, en profitant de son apparence inoffensive et même pitoyable, il avait volé le double de la clé de l'appartement de Béatrice à la conciergerie. La concierge, une femme respectable dans la cinquantaine, aurait pu jurer devant Dieu que ce pauvre garçon n'avait pas bougé de son siège. Elle était allée tranquillement dans la cuisine pour faire du café, et André avait tout simplement pris la clé accrochée au mur, en dessous du numéro de l'appartement, et l'avait enfoncée dans la poche de son pantalon. Ni la concierge ni Béatrice n'avaient remarqué cette disparition.

Il connaissait déjà ses habitudes. Béatrice vivait la nuit. Elle partait de chez elle en après-midi et rentrait très tard. Rarement seule. Pour André cependant, tous ces hommes étaient sans importance. Dans son esprit, personne n'avait jamais touché à Béatrice. Personne ne pouvait toucher à Béatrice, car elle était à lui. Un petit détail : en réalité, il n'était certain que son nom soit Béatrice, mais il était convaincu qu'il ne pouvait en être autrement. Si quelqu'un lui avait demandé une description d'elle, il aurait décrit ses yeux. Un brouillard vert foncé.

Dans un coin du salon de Béatrice, il y avait un piano. André était resté longtemps pensif devant cet élément de son décor. Il ne l'aurait pas imaginé. C'était un après-midi de septembre, un an après l'avoir rencontrée. Il venait d'installer des microcaméras, reliées directement à son ordinateur, à des endroits précis : à la porte de l'appartement, pour la voir entrer et sortir, dans la chambre à coucher et dans la salle de bains. Il avait alors pensé à en installer une autre, face au piano. Un désir soudain de la voir jouer au piano lui était venu. Pourtant il ne se rappelait pas l'avoir déjà entendue le faire. L'idée des micro-caméras lui était arrivée naturellement. Une habitude qui datait de son enfance le

poussait à vérifier à chaque fois la réalité des choses. Est-ce que l'image que son esprit avait de Béatrice était identique à celle de la réalité? Il restait immobile devant la vitrine du magasin qui regorgeait de caméras de toutes sortes. Pourtant, il ne se décidait pas à y entrer, à franchir la barrière de son imaginaire, à passer à l'acte. Et cette obsession que tout le monde saurait pourquoi il les achetait, les caméras! Il lui avait fallu des semaines pour arriver à bégayer ce désir qui le tenaillait devant le grand type au chapeau qui voulait en savoir plus. Et qui, par curiosité sans doute, s'était offert à lui procurer tout ce dont il avait besoin. Payé évidemment. Depuis, il ne posait plus de questions à André, se contentant de l'observer derrière les cils de ses yeux à demi clos, comme s'il était en train de faire une découverte. « Tiens, se disait André, cet imbécile ne sait pas que je suis un génie en électronique, le maître des machines! Il pense que je joue à l'espion. » Et il s'enfermait dans un silence mystérieux.

André entrait presque chaque jour dans l'appartement de Béatrice pendant son absence, pour s'allonger sur son lit. Il aimait sentir son odeur mêlée à celle du parfum qu'elle portait. C'est lors de ces moments furtifs, étendu sur son lit, qu'il pensait à tout ce qu'il avait amassé sur elle : des images de son corps lumineux, qui se donne, qui pleure, qui jouit. Lorsqu'elle joue du piano, son visage est transfiguré.

Le besoin irrésistible de la montrer aux autres lui était venu brusquement. La première personne à laquelle il avait pensé était le grand type au chapeau. C'était le seul être humain qu'il rencontrait régulièrement, à part son médecin. Pourtant, la réaction du vendeur de drogue l'avait d'abord laissé perplexe. « Damn, avait-il dit, she's foxy! » Il était probablement anglophone. C'est lui qui a eu l'idée de faire de Béatrice une star. Un

site X sur Internet et ils seraient riches en quelques mois. Le corps d'André s'était mis à trembler :

--Je ne fais pas ça pour l'argent. Je le fais pour elle.

Le ton de sa voix avait eu un rapide effet sur le type au chapeau :

--Bien sûr, c'est pour elle qu'on le fait.

Et voilà comment André en est venu à s'occuper du site de sa bien-aimée! Il l'adore, il est très fier d'elle. Béatrice a des admirateurs. Dommage qu'elle ne le sache même pas!

De jour en jour, la langueur d'André ne faisait que grandir. Au mois de novembre, il avait décidé de sortir malgré les conseils du médecin. Il voulait la voir de près, au bistrot où elle prenait presque toujours son café, juste avant midi. Il savait que chaque pas dans le monde était risqué pour lui. Mais, au bout du chemin, il y avait Béatrice. Il la regardait, assis à une table, caché derrière le *New York Times* qu'il achetait seulement pour se donner un air sérieux. Elle ne le remarquait jamais. Des ombres âpres traversaient son visage. « Béatrice est triste. » Il n'avait jamais pensé : « Béatrice est seule » puisqu'elle était tout le temps avec lui.

Jusqu'au jour où il l'a vue assise devant cet homme qui avait presque le même visage qu'elle, son visage adoré, mais avec vingt ans de plus. Au début, leur ressemblance lui a fait penser qu'il devait être son père. Mais ce n'était pas possible. Béatrice le regardait dans les yeux comme elle ne pouvait pas regarder quelqu'un d'autre et certainement pas son père. Leurs visages étaient de plus en plus fébriles. Béatrice a appuyé sa main sur la main de l'homme. Ce n'était pas un geste tendre. C'était un geste agressif. Ils se dévoraient des yeux. Ils se disputaient. « Ils s'aiment », a pensé André. Son corps s'est

mis à trembler. Il n'arrivait pas à le maîtriser. Son corps ne lui appartenait plus. « Béatrice ! », a-t-il crié. Et puis, le noir.

André attendait. « Il ne faut pas que j'aie une crise » s'est-il répété. De sa main droite, il touchait la lame d'un couteau enfoncé dans la poche de son manteau. C'était la première fois qu'il lui demandait un rendez-vous. Pas en son nom, évidemment, il n'en aurait jamais été capable. Il lui avait envoyé une lettre officielle de la part de l'administration de l'immeuble. « S'il vous plaît, rejoignez le groupe de locataires, en bas de l'immeuble, mercredi à 8 h 00 précises. C'est important pour les travaux que nous effectuons dans les appartements. La Direction. » Béatrice avait reçu la note et l'avait jetée à la poubelle sans la lire, par habitude. Elle ne lisait jamais les notes officielles. André ne savait pas cela. Pourtant, un instinct obscur lui assurait qu'elle viendrait au rendez-vous, qu'elle ait lu la note ou non. Après un an d'observation attentive, André savait que Béatrice quittait l'immeuble à 8 heures, chaque mercredi matin. Probablement qu'elle avait un boulot ou un hobby, qui sait!

Une pensée a traversé l'esprit d'André : ce n'était pas toujours comme ça. Béatrice ne quittait pas toujours l'immeuble à cette heure-ci. Mais il a vite chassé ce doute. Il a regardé sa montre. 8 heures moins cinq. L'image de l'homme assis à la table du bistrot, devant elle, s'est brusquement imposée à lui. « Béatrice, tu n'aurais pas dû » a-t-il pensé. Le froid de novembre s'infiltrait dans son corps et André s'est rappelé une phrase qu'il avait lue dans un livre : « Cet automne-là, les pères étaient morts. » Un chien est venu renifler le bas de ses pantalons. André a tressauté. « Va-t-en ! » a-t-il sifflé à voix basse. Un fox-terrier gris. Il grognait. « Va-t-en ! » a de nouveau sifflé André, en lui donnant

un coup de pied dans le ventre. Le chien est parti en se lamentant. Le cœur d'André s'est remis à battre fortement. « J'avais pas besoin de ça », a-t-il pensé, les yeux fixés sur l'entrée de l'immeuble.

Les images ont déroulé encore une fois dans son esprit. Elle se dirige vers lui, vers l'ombre des trois arbres. Il serre le couteau dans sa main droite. Elle s'arrête deux secondes, confuse, devant son regard d'amoureux trahi et veut continuer son chemin d'un pas plus pressé. André sent un tremblement léger dans ses bras. La peur d'être victime d'une crise à ce moment important le presse à agir. Il ne pense qu'à son plan précis, qu'aux mouvements calculés auxquels il a réfléchi pendant deux semaines. Il voit ses yeux comme un brouillard vert et leur expression l'étonne. Il n'y a pas de regret, ni de peur, seulement une grande surprise devant la fin soudaine de son histoire. « Qui es-tu ? » demande-t-elle d'une voix faible. André ne répond pas. Il doit se presser, finir tout ça avant la crise. Il enfonce le couteau dans son cœur. Il murmure : « Béatrice, pardonne-moi ! »

Le froid s'était maintenant insinué dans ses veines. André ne sentait plus son corps. Le matin achevait. Il serrait toujours le couteau dans sa main droite, enfoncée dans la poche de son manteau. Il a vu le soleil glacé, plus haut dans le ciel. Peut-être onze heures, s'est-il dit. Devant lui, de l'autre côté de la rue, le fox-terrier gris le regardait d'un œil effarouché.

La ligne de fissure :

La construction des personnages dans les *Faux Monnayeurs*

d'André Gide

Introduction

Au XX^e siècle, la remise en question des anciens savoirs scientifiques et la mise en circulation de nouvelles théories postulant l'indéterminé, l'incertitude, le hasard, comme de nouvelles bases sur lesquelles il faudra dorénavant concevoir le monde, jettent sur la connaissance objective un voile qui rappelle celui qui recouvre le savoir littéraire. Nous vivons dans un monde où tout est possible. Depuis cent ans, notre univers bascule vers le chaos, la loi du déterminisme a été remplacée par celle du hasard dont on ne sait même pas s'il existe. Peut-être le construisons-nous de toutes pièces pour combler notre ignorance?

Et quoi de mieux que le roman pour illustrer cette crise de la conscience moderne? Milan Kundera affirme, dans *L'Art du roman*, que le roman n'est plus une confession d'auteur, « il est l'investigation de la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde (1) », idée reprise dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être*. Depuis toujours, la vie est un piège dans lequel l'homme se débat : chacun de nous naît sans l'avoir

demandé, enfermé dans un corps qu'il n'a pas choisi et son destin est de mourir. En même temps, l'étendue du monde offre à chacun une possibilité constante de s'en échapper. Pourtant, depuis la guerre de 1914, et la découverte de l'horreur à l'échelle mondiale, il faut reconnaître que l'individu est de plus en plus déterminé par des conditions extérieures, par des situations auxquelles personne ne peut échapper et qui font que, d'un individu à l'autre, la ressemblance est de plus en plus frappante. Ceci nous amène au centre de l'un des thèmes fondamentaux du roman moderne : *l'identité*. Et, de là, au personnage.

Le protagoniste est le plus fidèle sismographe des métamorphoses du roman, puisqu'il en est à la fois le témoin et le sujet. Il a été, il est, et il sera fait à notre image et notre ressemblance à un certain moment de l'histoire. On le retrouve donc toujours comme portrait, autoportrait et anti-portrait de l'être humain. Sans nier que d'autres perspectives existent pour regarder une œuvre littéraire, il faut quand même admettre que, si on étudie le roman, l'importance du protagoniste est d'autant plus grande au niveau de la recherche. Pareil à un fictif dictateur sud-américain, le personnage serait en droit de clamer : « Moi, le Suprême! », dans la république du roman.

Isabelle Daunais (*Frontière du roman*), parle du conflit qui existe entre « l'idéal de la prose » (pour reprendre les termes de Flaubert), son corollaire du « livre sur rien » et cette donnée fondamentale du roman que sont les personnages. En effet, les personnages, projetés dans le temps, pensant et existant dans l'action, entraînent la présence massive de l'invention, ce qui est le contraire du rien. Mais la littérature n'est-elle pas essentiellement un paradoxe?

Vincent Jouve (*L'effet-personnage dans le roman*) montre l'intérêt d'utiliser une approche en termes d'effets, autrement dit en termes de réception. Le personnage n'existe que s'il est actualisé dans l'esprit du lecteur. Dans son analyse, Jouve revient constamment à la psychanalyse : l'école freudienne et ses prolongements qui ont permis l'éclosion de Mélanie Klein en Angleterre et de Lacan en France. Pour lui, le personnage est une image mentale saturée de signification, produite par l'interaction du texte et du lecteur. Quel est donc le degré de réalité d'une telle représentation? D'après le critique français, les frontières qui entourent l'être romanesque le situent à la croisée de trois domaines : le mythe, le « réel » et la représentation.

Une autre perspective d'analyse et de classification du personnage romanesque est offerte par Isabelle Daunais qui se situe dans la perspective de la volonté du héros. Don Quichotte représente le modèle du héros volontaire qui, dans l'acte même de venir au monde, réunit la singularité et l'exemplarité. Par opposition, le héros balzacien se caractérise par une perte de volonté et, en laissant plus de place à la conscience passive, annonce le personnage moderne.

Pourquoi s'arrête-t-on souvent au personnage de roman et non pas à celui d'une nouvelle? Y a-t-il une différence entre eux? Vincent Jouve soutient que le personnage romanesque présente des caractéristiques propres et les effets de lecture qui lui sont liés ne se retrouvent pas nécessairement dans les autres genres littéraires. Les différences qu'il reconnaît entre le personnage d'un roman et celui d'une nouvelle sont, en essence, liées à la longueur du roman par rapport à la nouvelle (qui donnerait au roman une « épaisseur » que ne peut avoir un texte plus court) et au degré d'appartenance

du roman à une représentation ressortissant à la psychologie, alors que la nouvelle relève davantage de l'événement.

On peut remettre en question ces affirmations du critique, si on considère l'évolution de la prose moderne et ses expérimentations. Aujourd'hui, on peut avoir des romans courts tout autant que des nouvelles longues. Même le classique de Thomas Mann peut servir d'exemple : *Mort à Venise* est considérée comme une nouvelle. Pourtant le texte a la profondeur psychologique d'un roman (et il est assez long pour l'être). En même temps, les expériences d'un Alain Robbe-Grillet (entre autres) ont démontré que le roman ne doit pas être nécessairement psychologique. Les frontières entre les genres littéraires sont devenues perméables.

Il reste pourtant la dimension de longueur qu'on associe toujours au roman. S'il est possible d'avoir aujourd'hui des romans de cent pages, on ne peut pourtant pas avoir des nouvelles trop longues. Dès qu'un texte dépasse un certain nombre de pages, il devient nécessairement un roman. C'est en ce sens qu'Isabelle Daunais fait référence au lien étroit qu'Edward Saïd a établi entre le roman et la pensée du commencement (pensée essentiellement occidentale, qui suppose la rupture, le changement d'interprétation, la nouveauté, l'impossible complétude). Cette pensée du commencement expliquerait donc la longueur du roman (tout à fait contraire à l'idée d'une saisie du monde). Ainsi, on en arrive à la conclusion que ce qui différencie le personnage de roman de celui de la nouvelle est la dimension temporelle, c'est à dire la durée de la lecture (et celle de l'écriture).

En reprenant son idée de délimitation des genres, Vincent Jouve affirme que le roman est, plus que tout autre récit, axé sur la représentation de la vie intérieure.

Ceci constitue pour le critique un parti pris méthodologique qui consiste à restreindre la notion du personnage à celle de sujet cognitif, c'est-à-dire de sujet doté d'une conscience. Si on considère que la dimension temporelle est fondamentale dans la démarche cognitive - sans pour autant nier la possibilité qu'une nouvelle puisse être axée, elle aussi, sur la vie intérieure - on admet que le personnage romanesque, plus que n'importe quel autre type de personnage, est représentatif de la conscience humaine.

Henri Wallon (cité par Vincent Jouve) parle de l'importance de « l'autre » dans la formation de notre conscience. L'enfant élabore son propre « moi », en intériorisant la figure de l'autre telle qu'elle lui est transmise par son entourage. La conscience est donc un double foyer où coexistent deux termes qui ne pourraient exister l'un sans l'autre, bien que ou parce que, antagonistes : l'un, l'ego, qui est l'affirmation de l'identité du soi et l'autre, l'alter ego, qui résume ce qu'il faut expulser de cette identité pour pouvoir la conserver. Le moi est inséparable de l'autre dont il a besoin pour se saisir comme tel. L'alter ego fait office de charnière entre le monde intérieur du sujet et le monde extérieur dont il lui faut assimiler les normes. Ce dernier joue donc un rôle fondamental dans l'identité de l'individu.

C'est le monde concret des objets et des matières (le Non-Moi), qui sert de médiateur entre le Moi et l'Autre, dans l'optique d'Isabelle Daunais. Elle analyse la théorie de François Ricard selon laquelle la description du décor a surtout lieu lorsque le personnage est inactif et que sa conscience est disponible pour regarder ce qui l'entoure. À l'inverse, lorsque le personnage est tout à ses actions, le décor se résume à quelques données objectives. Pour la conscience passive, le monde est, dans sa matière, une

expérience en soi et se retrouver devant le monde pour ne pas y disparaître devient l'activité même du héros.

Si l'on considère que la création littéraire est *un monde en soi* et si la démarche critique s'attache à la finalité intrinsèque, à la motivation du message ou au type d'écriture, alors le protagoniste entre dans le microscope critique comme élément de la structure. En considérant le protagoniste comme l'une des parties constitutives de l'oeuvre littéraire, la structure peut alors être démontée et son mécanisme interne de fonctionnement étudié. C'est le travail qu'accomplit le critique bricoleur (comme Barthes, Todorov, Genette, etc.).

Par contre, si on envisage le produit artistique comme une transformation inscrite dans un processus historique et psychologique, et si on se propose d'investiguer la structure signifiante ou la biographie, le protagoniste devient un symbole explicatif, soit du contexte sociohistorique qui a généré sa création (le point d'attraction du génétisme sociologique professé par Lucien Goldman – *Pour une sociologie du roman*), soit de la biographie du créateur (prémisse dont se nourrit la psychanalyse génétique de Charles Mauron – *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*).

Dans la dernière étape de son évolution (le roman contemporain), le protagoniste apparaît comme étant déterminé par ses actions. Certains mouvements critiques – le structuralisme bricoleur par exemple – ne voient donc en lui qu'une simple unité relationnelle. Le protagoniste est perçu uniquement comme participant (2) et on ne suit plus sa position sur le plan axiologique en ce qui concerne la consistance et la

représentativité. De son côté, Propp impose l'étude des protagonistes en fonction de leur fonction spécifique (3).

Paradoxalement, toutes ces modalités de réception critique du protagoniste ont une finalité commune et ne se différencient que par la manière de nommer les concepts. Cette finalité commune est la transcendance des particularités vers la généralité, vers un mode de pensée qui s'impose en nécessité impérieuse pour ceux qui utilisent le discours second.

En cherchant une multitude de sens à une oeuvre, le critique littéraire espère, secrètement, en découvrir la signification ultime. Par l'étude de son caractère, nous essayons en réalité de découvrir l'essence du protagoniste. Derrière l'entité psychologique, nous cherchons le signe par lequel se manifeste cette essence. En suivant le *participant*, -- comme le nomme la critique structuraliste --, en démontant le système de l'oeuvre, nous cherchons la position fixe du protagoniste dans le champ magnétique où il se manifeste. Nous cherchons, encore une fois, son essence. Les deux premiers types de recherche servent à définir *ce qu'est le protagoniste*. Le troisième type de recherche s'attache à démontrer *ce que fait le protagoniste*. Du point de vue de la finalité, il n'y a pas de divergence entre ces trois types de recherche, ils sont complémentaires.

Il est possible d'analyser le protagoniste à deux niveaux : celui de la structure psychologique et celui des actions venues de l'extérieur. Selon ces paramètres, le protagoniste apparaît dans l'oeuvre romanesque comme un *déjà-né*. Le processus générateur, la modalité par laquelle le protagoniste a été créé n'existe pas, dans ses dimensions réelles, dans la démarche du critique littéraire. C'est pour cela que l'étude des

techniques de construction du protagoniste est bienvenue car elle tente de répondre à notre volonté d'apprendre comment ce dernier est structuré.

Dans une telle expédition d'exploration critique, la notion d'*aspect relationnel* apparaît au point de départ. Cette notion se rapporte à la totalité des rapports établis entre le MOI de l'auteur et le NON-MOI, ce qui comprend la masse des objets animés ou inanimés. Ainsi défini, le NON-MOI est justement cette *terra incognita* que le romancier a pour ambition de connaître et de cartographier dans son texte.

Le premier aspect relationnel est celui qui fait que l'auteur en sait plus que le protagoniste, d'une manière omnisciente (il élimine toute ombre). Le deuxième aspect relationnel est celui qui fait que l'auteur en sait autant que le protagoniste, comme dans le roman moderne. Le ton peut être impersonnel, comme celui utilisé par Kafka dans *Le Château*; toutefois, dans la plupart des cas, le ton est personnel. Le troisième aspect relationnel est celui qui fait que l'auteur en sait moins que le protagoniste, comme dans le cas des romans d'influence *behavioriste*. Ici, le ton est impersonnel mais lorsque l'auteur s'implique dans l'histoire en tant que narrateur le ton devient personnel. Le romancier arrive alors au niveau maximal de relativisation qu'il lui est possible de conférer à son texte.

Si nous examinons de plus près les trois aspects relationnels qui établissent un ordre entre l'auteur et le protagoniste, nous réalisons, au niveau des modalités de construction, que deux techniques s'imposent comme des nécessités : la première est celle de la présentation indirecte qui donne matérialité à l'extériorité. La deuxième technique est celle de la présentation directe, qui se fait par un plongeon dans l'intériorité du personnage.

À la coexistence plus ou moins tranquille de ces deux procédés s'ajoute une troisième technique de construction, celle de la présentation en contrepoint. Dans ce cas, les parties constitutives du personnage se trouvent autant dans la présentation indirecte, c'est-à-dire au plan de l'extériorité, que dans la présentation directe, située au plan de l'intériorité. Cet état conflictuel d'éléments fait que *le monde et le protagoniste se créent réciproquement*, dans le cadre et les limites d'une gnoséologie fondée sur l'incertitude, gnoséologie qui détermine une ontologie scindée. Ce type de personnage naît de l'angoisse même du monde contemporain.

Dans cette étude, je m'arrête à André Gide, qui laisse le récit flotter dans l'ambiguïté et la dissemblance et qui ouvre ainsi un nouveau chemin à la prose moderne. L'ambiguïté gidienne suppose, en fin de compte, que le lecteur ne puisse pas réduire ou fixer la position de l'auteur, malgré le désir qu'il a inévitablement de le faire, étant donné les problèmes éthiques que posent presque toutes les œuvres de Gide.

Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune qualifie de paradoxale la situation de l'écrivain face au récit autobiographique, face à la fiction, à sa vie et à son œuvre : « Le régime de la fiction est souvent présenté par Gide sur le mode d'une hygiène, d'une purge qui lui permet à la fois de s'accomplir et de se débarrasser de lui-même (4) ».

Situé dans cette perspective d'ambiguïté, au carrefour des temps et des tendances littéraires, le personnage gidien ne cesse d'étonner par sa singularité féconde. Marqué par le doute et des interrogations fondamentales, il n'existe qu'en imaginant la vie, ne sent qu'en imaginant les sentiments et ne parle qu'en portant des masques, des

noms et des destins différents. Qu'il imagine, bien sûr. Je me propose d'analyser de quelle manière ce personnage, aussi difficile à saisir ou à définir que l'est Gide, se construit dans son roman le plus accompli, *Les Faux Monnayeurs*.

Notes

1. M. Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 26
2. T. Todorov, « Les catégories du récit littéraire », dans *Communications*, no. 8
3. V. Propp, *La Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. *Poétique*, 1970
4. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1975, p. 168

Sous le signe du doute

Au-delà des détails biographiques et bibliographiques, le destin d'homme et d'écrivain d'André Gide s'est déroulé comme une longue tragédie du doute. De son *Journal* jusqu'à ses romans. Et cela, parce qu'un écrivain se révèle à travers la vie qu'il a coulée dans ses textes. Pour mieux le comprendre, cependant, il ne s'agit pas de parcourir le chemin de la vie vers le texte, mais la voie qui mène des textes vers le Texte. Gide avait appris – dans le sens noble du terme, c'est-à-dire qu'elle lui était devenue intrinsèque – la loi pascalienne qui confère authenticité à l'intellectuel: « Je doute, donc j'existe. » Pourtant, pour lui, cela n'a pas été une victoire lumineuse de source rationaliste mais un profond tourment destiné à éclairer, en clair-obscur, la condition humaine. Cette

souffrance morale est propre à Gide autant qu'à ses protagonistes. Ceux-ci restent figés dans le tissu des situations dramatiques lorsque, brutalement, ils sont éclairés par le reflet du doute. Ainsi, le système artificiel des certitudes est éparpillé. Et ce qui suit n'est pas la conciliation philosophique avec le monde, mais l'« exit » barbare, privé du raffinement d'un Pétrone, par le suicide ou bien par le suicide-meurtre, comme dans le cas du petit Boris, des *Faux-Monnayeurs*. On se retrouve donc en plein milieu de la tragédie.

Chez Gide, non seulement le doute dicte-t-il génétiquement la stature de ses protagonistes mais aussi la manière dont ils sont structurés. Le personnage n'est plus manipulé par l'extériorité, ni forcé dans la position de portraitiste de cette extériorité. Il n'apparaît pas non plus comme un fantasque cartographe qui met sur le papier la géographie extérieure en fonction des impulsions de son intériorité (désirant un autoportrait de dimension cosmique). Le romancier construit plutôt une palette d'existences qui cohabitent, non sans lutte, dans l'individualité même du personnage, ce que reflète sa posture tendue et, pourrait-on dire, doublement inquiète. Le portrait et l'autoportrait possèdent donc une consistance matérielle et intellectuelle, en plus de la cohérence dont ils font preuve face à la détermination que leur a imposée l'auteur. Le personnage créé par Gide représente une image brisée en deux, dont chaque partie porte un signe existentiel opposé à l'autre, l'une et l'autre parties n'étant retenues ensemble que par la volonté de l'auteur. La ligne de fissure est visible, comme dans un miroir fêlé, mais pas en miettes. Le protagoniste naît en tant qu'image d'une unité logique scindée. C'est bien ce que révèle l'écrivain Édouard, le protagoniste des *Faux-Monnayeurs*. Dans son journal, il écrit : « Il me semble parfois que je n'existe pas vraiment, mais simplement que j'imagine que je suis. (...) Je m'échappe sans cesse et ne comprends pas bien,

lorsque je me regarde agir, que celui que je vois agir soit le même que celui qui regarde, et qui s'étonne, et doute qu'il puisse être acteur et contemplateur à la fois (1) »

Dans *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune parle de l'effort soutenu de Gide pour produire une image de soi, effort qui a d'ailleurs polarisé toute sa vie. Et l'image de cet « être de dialogue », comme il se définissait, ne peut qu'être la résultante de tous les textes qu'il a écrits, sans prétendre à la fidélité autobiographique. Tous ces textes, par leurs jeux réciproques, participaient en effet à la création de l'image de Gide sans la réduire ni la fixer. Celui-ci aspirait à se retrouver -- non pas dans la ressemblance mais dans la dissemblance -- et c'est bien ce qui engendre l'effet d'ambiguïté gouvernant son œuvre.

Par ailleurs, la dissemblance et les contraires sont tout à fait chez eux dans la fiction, là où Gide a poussé tour à tour à l'extrême, dans des sortes d'« essais » de lui-même, chacune des virtualités de son être. Il a en outre flirté avec l'autobiographie, ce qui contribue à la confusion du lecteur devant chacune de ses fictions. Critique et ironique, « confidentielle » en partie, l'œuvre de Gide est celle d'un personnage complexe. Pourtant Gide a pratiqué l'écriture intime, où il assume son « je », régulièrement et abondamment, depuis son adolescence. L'auteur savait que le sort de ses textes serait, un jour, d'être publiés. Voilà pourquoi la conscience du public qui le lirait plus tard ressort, en permanence, dans son œuvre. D'où sa détresse devant la destruction des lettres à Madeleine : « Mon œuvre désormais ne sera plus qu'une symphonie où manque l'accord le plus tendre, qu'un édifice découronné (2) ». L'idée d'une mort prématurée angoissait Gide pour les mêmes raisons : « Je mourrais à présent, que je ne laisserais de moi qu'une figure borgne ou sans yeux (3) ».

Comment se situer devant un portrait créé avec autant de stratégie? Les deux exigences du récit autobiographique classique (le dévoilement total et la synthèse explicite) étaient inacceptables pour Gide. Philippe Lejeune affirme que dans la critique du genre autobiographique, Gide était « au moins aussi sévère que Claudel (sur les dangers et les limites de la rétrospection) et aussi lucide que Valéry (sur les illusions de la sincérité) (4) » Pour Gide, le récit autobiographique n'avait pas la capacité de produire le même effet d'ambiguïté que la convergence de plusieurs récits fictifs. Il lui a fallu six années de tourment et de doute avant de pouvoir réaliser ce projet qui répondait à sa nature la plus intime, c'est-à-dire le roman *Les Faux-Monnayeurs*. Mais pourquoi a-t-il senti le besoin d'écrire *Le Journal des Faux-Monnayeurs*? Maurice Blanchot (« Le journal intime et le récit » dans *Le livre à venir*) place le journal d'un roman dans la perspective d'une phénoménologie de l'expérience de l'écriture. Ce n'est pourtant pas le cas du *Journal des Faux-Monnayeurs*. « Nous voyons pourquoi l'écrivain ne peut tenir que le journal de l'œuvre qu'il n'écrit pas, affirme Maurice Blanchot. Nous voyons aussi que ce journal ne peut s'écrire qu'en devenant imaginaire et en s'immergeant, comme celui qui l'écrit, dans l'irréalité de la fiction (5) ». Avec le *Journal* de sa vie, Gide est entré dans l'irréalité de toute son œuvre. A-t-il voulu transposer son existence sur le plan de la fiction? A-t-il voulu, secrètement, disparaître dans le rêve de l'œuvre parfaite, jamais accomplie, comme son personnage, André Walter, des *Cahiers d'André Walter*?

Depuis 1911, Gide rêve au roman, structure complexe où s'affrontent des points de vue, et grâce auquel il pourra s'exprimer en entier, sans se réduire. *Les Faux-Monnayeurs* est une œuvre synthétique non seulement à cause du conflit entre les perspectives mais aussi parce que Gide s'est projeté à tous les niveaux de la construction.

Il confronte, dans la simultanéité, des images de soi à différents âges de sa vie (Boris, Bernard, Édouard). Par le biais du *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide raccorde finalement l'autobiographie et la fiction et met au centre la figure problématique de l'écrivain.

Quand le mensonge devient vérité...

Dans cette machinerie complexe, la thématique engendre la construction dans une harmonieuse et subtile orchestration, dirigée de main de maître. Gide était redevable à Nietzsche de l'idée de la remise en question des valeurs, qui est la grande idée de sa maturité, de *l'Immoraliste* aux *Faux-Monnayeurs*, deux titres tirés de l'œuvre du philosophe allemand. Dans le roman, Gide explique le titre dans un sens plus large, soit en tant qu'idée centrale du roman qu'Édouard veut écrire : « Les idées de change, de dévalorisation, d'inflation, peu à peu envahissent son livre, comme les théories du vêtement le *Sartor Resartus* de Carlyle – où elles usurpaient la place des personnages (6) ».

Il s'agit donc de la corruption du monde par le faux. Le thème du mensonge, qui lui paraissait le sujet de tragédie par excellence, a constamment hanté l'imagination de Gide. Il dit un jour à Schlumberger : « Crois-moi, rien n'est dramatique comme la destruction de l'esprit par le mensonge, que ce soit par l'aveuglement volontaire ou par l'hypocrisie (7) ». Une autre fois, alors que le philosophe Groethuysen, un ami, lui parle de la psychologie de « l'être louche », qu'il définit comme « celui qui n'arrive pas non plus à faire du mensonge sa vérité et qui toujours louvoie », Gide réplique : « Ce serait un type bien amusant à créer, mais on dirait encore que je me peins

moi-même! (8) ». Il apparaissait aux proches de Gide que, pour lui, le mensonge avait le même attrait que la vérité. Plus subtile, la Petite Dame, sa grande amie, a identifié l'invisible confusion qui a permis à Gide de combiner les deux, vers la fin de sa vie : « Sa volonté de sincérité n'a jamais été plus sensible, mais sincérité n'équivaut pas nécessairement à vérité (9) ». (*Les Cahiers de la Petite Dame*, IV, p. 204) C'est par le problème de la sincérité, thème constant de réflexion pour l'homme et préoccupation obsessionnelle pour l'artiste, que Gide a fait de son œuvre un instrument de contestation permanente, jusqu'à mettre en doute le sens même du mot sincérité et la possibilité de l'atteindre. Dans les *Faux-Monnayeurs*, Édouard s'exclame : « Que cette question de la sincérité est irritante! Sincérité! Quand j'en parle, je ne songe qu'à sa sincérité à elle. Si je me retourne vers moi, je cesse de comprendre ce que ce mot veut dire. Je ne suis jamais ce que je crois que je suis (...). Rien ne saurait être plus différent de moi, que moi-même (10) ».

Au centre même de cette problématique, se trouve le thème conscient et central des *Faux-Monnayeurs* : l'illusion sur soi et au sujet des autres. Les faussaires sont tous des victimes du diable, c'est pourquoi à leurs oreilles « son bruit couvre (...) la voix de Dieu (11) ».

Satan

En 1920, Gide est en train de rédiger son récit autobiographique, *Si le grain ne meurt*. Il explique à Martin du Gard : « Chose curieuse, cher; si je pouvais emprunter la terminologie chrétienne, si j'osais introduire dans mon récit le personnage de Satan, tout deviendrait miraculeusement clair, facile à conter, facile à comprendre...

Les choses se sont toujours passées pour moi comme si le Diable existait, comme s'il était constamment intervenu dans ma vie... (12) »

À cette époque, Gide a acquis un certain détachement ironique à l'égard de ce sujet qui, quelques années plus tôt, l'avait hanté de façon angoissante. Depuis l'enfance, Gide s'était familiarisé avec les *Écritures*. Dans le monde catholique traditionnel, on croyait assez facilement que Gide était possédé du diable. Ainsi, Simon Leys (13) raconte une scène, lors d'un dîner de famille, où Claudel, en train de faire flamber une crêpe, déclare : « Voilà le sort qui attend André Gide en enfer ! » Un témoin de l'incident l'ayant rapporté à Gide, ce dernier en fut, paraît-il, « prodigieusement amusé ».

Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide définit l'esprit faux comme celui qui éprouve le besoin de se persuader qu'il a raison de commettre tous les actes qu'il a envie de commettre. « Le véritable hypocrite est celui qui ne s'aperçoit plus du mensonge, qui ment avec sincérité (14) » Ainsi, dans le traité de la non-existence du diable qu'il expose dans le « Journal des Faux Monnayeurs », on entre dans le paradoxe métaphysique : plus on le nie, plus on lui accorde de la réalité. « Le diable s'affirme dans notre négation. Écrit hier soir quelques pages de dialogue à ce sujet – qui pourrait bien devenir le sujet central de tout le livre, c'est-à-dire le point invisible autour de quoi tout graviterait (15) »

Dans le journal d'Édouard (*Les Faux-Monnayeurs*), le diable devient invisible au moment précis où le personnage-écrivain expose le « sujet profond » de son livre : « Je commence à entrevoir ce que j'appellerai le *sujet profond* de mon livre. C'est, ce sera sans doute la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. La

manière dont le monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie (16) ».

Gide a renoncé à faire du diable un personnage qui circulerait incognito à travers tout le livre. C'est ainsi qu'il a supprimé la discussion traitant de son existence et de sa non-existence. Plus encore, Gide fait du diable le principe intérieur de toute illusion psychologique. N'est-ce pas exactement l'application, jusqu'à son extrême conséquence, de la conception voulant que le diable existe d'autant plus qu'il est invisible?

Une seule fois voit-on le diable intervenir activement dans l'intrigue des *Faux-Monnayeurs*, et c'est au moment où Bernard se retrouve sans argent face à l'employé de la consigne (après avoir volé la valise d'Édouard). Vincent finira par croire qu'il est le diable en personne et par tuer Lilian de ses mains. C'est d'ailleurs à propos de Vincent que Gide multiplie les allusions au diable et c'est à son sujet qu'apparaît, dans toute son évidence, le rapport entre le diable et la représentation illusoire de la réalité.

Il n'est certes pas inutile de souligner que cette vision du diable articulée par Gide est à la base de l'architecture du roman et de la construction des personnages. Les protagonistes des *Faux-Monnayeurs* sont charpentés à partir du principe psychologique selon lequel le démon fausse la réalité et isole les individus dans leur perception tronquée. D'où le besoin de Gide de faire du roman une œuvre « déconcentrée ». Cette mobilité du centre d'information révèle des subjectivités successives livrées uniquement au regard du lecteur, jusqu'à ce que le hasard ou l'indiscrétion les révèlent les unes aux autres. Au moment où une conscience s'expose à l'autre, l'illusion devient évidente et ressortent alors, dans toute leur nudité, la relativité des jugements et le sort tragique des consciences fermées sur elles-mêmes. Et c'est bien

du tragique moral que Gide nous entretient, comme c'est aussi ce qu'il veut nous donner à voir : « Le tragique moral – qui, par exemple, fait si formidable la parole évangélique : « Si le sel perd sa saveur, avec quoi la lui rendra-t-on? C'est ce tragique-là qui m'importe (17) ».

Techniques de narration. Les voix.

Dans son livre, *André Gide. Écriture et réversibilité dans les Faux-Monnayeurs*, N. David Keypour analyse en détail les techniques de narration utilisées dans l'orchestration de ce roman polyphonique. Il découvre qu'entre les voix narratives se profile une hiérarchie réversible qui fait que les personnages s'approprient étrangement la voix de l'auteur. Pour produire une variété de perspectives, Gide passe la parole aux divers personnages qui s'expriment par le monologue, le dialogue, la lettre ou le journal. Comme les personnages envers l'auditoire, au théâtre, les personnages du roman de Gide semblent ignorer le lecteur : ou bien ils dialoguent (oralement ou par lettres), ou bien ils monologuent (verbalement ou par écrit). L'intrigue se construit dans le cadre d'un espace-temps théâtral ouvert au lecteur (comme au spectateur). Chaque personnage apporte son point de vue, le narrateur faisant souvent connaître le sien mais, comme le chœur dans le théâtre antique, sans participer à l'action. Sa fonction est essentiellement celle de « régisseur », en ce sens qu'il transporte le lecteur d'une scène à l'autre.

Cette similarité des *Faux-Monnayeurs* avec le théâtre vient d'une conviction profonde de Gide. Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, il écrivait : « Dès la première ligne de mon premier livre, j'ai cherché l'expression directe de l'état de mon

personnage – telle phrase qui fût directement révélatrice de son état intérieur – plutôt que de dépeindre cet état (18) ».

L'imagination de Gide est essentiellement verbale. C'est ce qui explique qu'on sente chez lui un penchant vers l'abstraction, vers l'idée pure. Il est intéressant de souligner que Gide vouait une grande admiration à Dostoïevski, qui représentait à ses yeux le parfait exemple d'équilibre entre l'idée et le fait réel. Pourtant, l'auteur des *Faux-Monnayeurs* semble plus à l'aise à manier des concepts qu'à éprouver la sensualité de la matière et, donc, les formes narratives du dialogue et du journal intime sont celles auxquelles il a le plus souvent recours pour s'exprimer. Étonnamment, même le journal d'Édouard comporte des dialogues.

Notons aussi que la lecture des notes du *Journal des Faux-Monnayeurs* et la correspondance qu'il entretenait avec Martin du Gard indiquent que, à un moment donné, Gide concevait son roman comme une suite de scènes présentant des conversations. D'ailleurs il est significatif que toutes les références à la bande des faux-monnayeurs soient faites au moyen de mentions obscures, éparses, qui surgissent de dialogues -- eux-mêmes dispersés à travers le roman. Molinier et Profitendieu parlent de cette affaire sans savoir que leurs propres enfants y sont impliqués; Laura et Édouard évoquent le Strouvilhou du temps de leur internat à la pension Vedel, ignorant qu'il mène actuellement la bande; Azaïs raconte à Édouard que Georges et ses camarades ont constitué « une espèce de Légion d'honneur enfantine », alors qu'il s'agit de la « Confrérie des Hommes forts », etc. Dès que les personnages font allusion, même de loin, à l'existence de la bande de petits faux-monnayeurs, ils semblent frappés de cécité.

Toutes les formes narratives utilisées dans *Les Faux-Monnayeurs* ont une fonction commune : limiter la narration impersonnelle. Entre la tradition du monologue dramatique des grands classiques français, d'une part, et celle du style indirect libre de Flaubert, d'autre part, Gide opte pour le monologue et même le dialogue intérieur, proches de ceux qu'entretiennent avec eux-mêmes les personnages du théâtre classique. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Keypour remarque que le monologue est réservé à Bernard et Olivier, êtres jeunes en formation, âmes mobiles en quête de leur authenticité ainsi qu'à Édouard, observateur-analyste des cœurs et des âmes, l'être capable de « vivre l'émotion des autres. »

Quant à la lettre, elle peut ou bien faire l'objet d'un récit (les lettres reçues par Oscar Molinier et Margueritte Profitendieu), ou bien représenter un acte éloigné de l'intrigue qui ne sert qu'à raconter à la place du narrateur (la lettre d'Alexandre à Armand ou celle de Lilian à Robert). La plupart des lettres des *Faux-Monnayeurs* sont adressées directement à Édouard ou bien lui parviennent par les destinataires originels. Cette convergence – ainsi que les confidences dont il est le dépositaire -- font d'Édouard le centre narratif du roman.

Il est donc normal de penser que le journal, comme forme d'expression, appartient en propre à Gide. Le texte des *Faux-Monnayeurs* témoigne de la rencontre de deux discours : celui du narrateur et celui du personnage principal, le romancier. Monologues, dialogues et lettres sont des expressions directes de l'intériorité des personnages qui sont introduits dans le texte tantôt par le narrateur, tantôt par Édouard. Les éléments narratifs les plus subtils n'en demeurent pas moins le narrateur ostensible et l'auteur implicite, le rapport établi entre eux étant des plus perfides. À la différence de

l'auteur implicite, en tant que conscience organisatrice, qui ne laisse pas de traces linguistiques dans le texte, le narrateur se dénonce dès le début du roman, par l'utilisation du style indirect libre (« se dit Bernard ») et, plus loin, par l'utilisation du « je » : « C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor, se dit Bernard (...) » (début du roman).

L'effet le plus évident de la présence du narrateur se révèle par la dénonciation de l'illusion du réel, qui situe le récit d'une manière avouée dans le domaine de la fiction. De cette façon Gide exprime, dans les *Faux-Monnayeurs* plus que dans tout autre de ses romans, une ironie véhémement qui est reliée au sujet principal du roman : l'aveuglement. Le drame trace le chemin de chacun des personnages, soit de l'illusion vers la désillusion, soit de l'illusion à ses conséquences tragiques.

Le narrateur laisse des traces dans les monologues des personnages, les dialogues, les lettres et même dans le journal d'Édouard. Ces traces se cachent derrière les formes interrogatives, exclamatives ou les deux, quand ce n'est pas derrière les commentaires et les persiflages. Par rapport au déroulement de l'intrigue, ce narrateur adopte une attitude impartiale de reporter ou de témoin oculaire tout en s'octroyant, de temps en temps, le privilège de l'ubiquité afin de pouvoir suivre les personnages dans différents endroits. Ce narrateur n'est cependant pas omniscient -- et Gide le souligne à maintes reprises en mettant en évidence le doute qui s'empare de lui ou l'ignorance qu'il manifeste : « J'aurais été curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière, mais on ne peut pas tout écouter. Voici l'heure où Bernard doit aller retrouver Olivier. Je ne sais pas trop où il dîna ce soir, ni même s'il dîna du tout (19) ».

Est-il besoin de dire que, derrière le narrateur, l'auteur tire les ficelles! L'avance que ce dernier possède sur le narrateur, c'est évidemment qu'il sait vers quel destin il mène ses personnages, tandis que le narrateur découvre l'intrigue en même temps qu'eux. Keypour a souligné, à cet effet, l'importance des épigraphes au début de chaque chapitre, signe distinctif de l'auteur qui oriente la signification du texte. Malgré tous les déguisements de l'auteur, c'est son ombre qui suit chaque personnage tout autant que le narrateur. L'auteur oscille perpétuellement entre le désir de pénétrer dans l'univers fictif et celui de s'en éloigner. Ce faisant, Gide détruit le confort facile du lecteur traditionnel. Il se désintéresse du vraisemblable, car c'est autre chose qu'il cherche, n'en déplaît au lecteur traditionnel dépaycé devant cette nouvelle totalité.

On peut extrapoler une stratégie au niveau de toute l'œuvre de Gide: ce jeu de fuites incessantes ne lui permet-il pas de se libérer de lui-même et d'aller plus avant? Philippe Lejeune fait remarquer en parlant de Gide : « (...) rien n'est plus loin d'un narcissisme stagnant (20)»

Le goût de Gide pour les « idées sautées », son admiration pour Stendhal, son horreur des explications dans le récit sont bien connus. Le travail de stylisation qu'il accomplit sur le texte procède d'un grand art, celui de la litote : est implicite dans le texte de Gide tout ce qui n'a pas été dit. Et dans son écriture transparait ce que Gide appréciait chez les Latins : un certain flou, une indétermination du sens, un peu d'obscurité. Le piège du texte gidien est justement son apparente limpidité.

Derrière ces instruments, on ressent souvent chez l'auteur une attitude ironique qui se décline avec des nuances différentes selon les personnages. Ainsi, chez les êtres jeunes, elle est attendrie, bienveillante et se manifeste d'une manière subtile dans

leurs monologues, leurs lettres et leurs dialogues. Quant aux adultes, ils ne bénéficient que du dialogue pour s'exprimer et alors c'est leur aveuglement et leur insincérité qui émergent. Envers eux, l'ironie de Gide atteint le sarcasme. Les seuls adultes qui échappent au ridicule sont La Pérouse et les personnages féminins, sans doute parce qu'ils expriment des formes tragiques de l'existence.

Personnages

Remarquable est la galerie d'**adolescents**, êtres en quête d'accomplissement et non corrompus par le faux. L'inquiétude, le doute, la fièvre de se connaître et de se réaliser les préservent dans une attitude de lucidité. Immunisés contre l'illusion, ils ne connaissent pas l'hypocrisie.

Le personnage le plus changeant et dont l'évolution est la mieux dessinée est sans doute **Bernard**. Dans la lignée du Tom Jones de Fielding, que Gide admirait beaucoup, il mène avec aplomb le fil de l'intrigue. Avec lui et à travers son aventure, le lecteur découvre des parcelles de l'univers du roman. Derrière sa voix, on soupçonne celle du narrateur-auteur qui d'ailleurs n'intervient jamais dans les monologues de Bernard. Cette autonomie le différencie nettement des autres personnages. Assez tôt dans l'histoire, il est le seul à connaître la double face de l'intrigue, grâce à la double confiance de son ami et du journal d'Édouard.

Bernard est un personnage qui est construit au moyen de monologues, de dialogues et de lettres, et que confirme le personnage d'Édouard. Ces monologues (comme les lettres et les dialogues) ont des attributs communs : ils sont déclamatoires, délibérément construits, littéraires et même parfois savants. Très proches du monologue

dramatique, ils s'approprient les fonctions du discours narratif. Le premier monologue de Bernard nous offre l'exposé de la situation et même un portrait sommaire du personnage : « Je veux l'épouvanter par mon calme. C'est dans l'extraordinaire que je me sens le plus naturel (21) ».

Les quatre monologues de Bernard, provoqués par des moments de crise ou de décision à prendre, démontrent la grande capacité d'analyse qui est la sienne au regard de ses sentiments et de ses actes. En même temps, ils nous révèlent le besoin de justification qui l'habite. Ainsi, pour valider l'acte qui l'a conduit à la découverte de sa naissance, Bernard se compare tour à tour à Thésée et à Hamlet. (deuxième monologue). C'est lors de son quatrième monologue que l'aventure personnelle de Bernard va se lier à celle d'Édouard qui, elle, se dessinait déjà dans la trame de son journal. Et, comme d'habitude chez Gide, le moment où l'intrigue est liée signale la fin des monologues. Les personnages entrent alors en relation directe et les dialogues apparaissent.

Lors d'un dialogue avec Olivier, Bernard manifeste son empathie pour un personnage dostoïevskien : « (...) je comprends admirablement Dimitri Karamazof, lorsqu'il demande à son frère s'il comprend qu'on puisse se tuer par enthousiasme, par simple excès de vie... -- par éclatement (22) ».

Dans les *Faux-Monnayeurs*, l'aventure de Bernard commence par une indiscretion (la lecture d'une lettre) qui lui apprend qu'il est un enfant naturel. Cette première lettre sera suivie de celle qu'il écrit ensuite, avant de quitter la maison, et qui est adressée à son père putatif. L'importance du hasard et de l'indiscretion dans la structure des *Faux-Monnayeurs* a déjà été mentionnée. Et voilà qu'une autre lettre, écrite par Bernard à Olivier, introduit une forme de roman épistolaire dans le roman, car elle

détermine la réponse écrite d'Olivier. Elle est aussi la seule lettre à caractère causal du roman et met en évidence le tempérament actif de Bernard, à l'opposé de la passivité naturelle d'Olivier. Les deux lettres ont donc pour but d'établir un dialogue à distance et le parallélisme de leur structure respective est indéniable.

Édouard fait parfois référence, avec irritation, au fait que Bernard « parle trop bien ». En effet, la manière dont celui-ci caractérise Édouard devant Laura est digne d'un observateur mûr et fin: « Il n'est jamais longtemps le même. Il ne s'attache à rien; mais rien n'est plus attachant que sa fuite (...) Son être se défait et se refait sans cesse. On croit le saisir...c'est Protée. Il prend la forme de ce qu'il aime. Et lui-même, pour le comprendre, il faut l'aimer (23) ».

Pourtant, tout comme les autres faux-monnayeurs -- et malgré sa grande faculté d'analyse -- Bernard n'échappe pas à l'aveuglement en ce qui concerne son meilleur ami. Sans deviner qu'il provoquera chez Olivier un tourment de jalousie et de dépit, Bernard lui envoie une lettre de Saas-Fée. Le narrateur fait même le commentaire suivant : « Bernard était beaucoup trop spontané, trop naturel, trop pur, il connaissait trop mal Olivier, pour se douter du flot de sentiments hideux que cette lettre allait soulever chez celui-ci (24) ».

Pourtant, cette méconnaissance d'Olivier s'est déjà révélée à Bernard, à la lecture indiscrete du journal d'Édouard : « Bernard, à mesure qu'il avançait dans sa lecture, s'étonnait toujours plus, admirait toujours plus, mais un peu douloureusement, de quelle diversité se montrait capable cet ami qu'il croyait connaître si bien (25) ».

Sa promenade en compagnie de l'ange, si inattendue en apparence, se justifie une fois remise dans le contexte d'une thématique du démon. Après sa lutte avec l'ange, Bernard commence à *voir* plus clairement.

Le personnage d'Olivier flotte dans un certain mystère. Malgré les dévoilements partiels de son intériorité, il reste surtout l'objet du désir et de l'amour d'Édouard, ce qui le maintient dans une zone ambiguë : « Tout en lui m'attire et me demeure mystérieux (26) », dit Édouard.

C'est dans sa réaction à la lettre que Bernard lui a envoyée de Saas-Fée qu'Olivier se révèle le mieux. Son monologue, nourri par la jalousie, se réduit à trois éléments : « Dans la même chambre », « Ils couchent dans la même chambre », « Ah! C'est ainsi... ». Sa voix semble faire écho à ses pensées, ce qui n'est pas étonnant de la part d'un personnage aussi intériorisé qu'Olivier. La jalousie se laisse seulement deviner. Tout le reste du discours est dit par le narrateur.

En réponse à Bernard, la lettre qu'Olivier lui envoie (une lettre sans conséquences, qui n'est que du vent), révèle à son insu toute la dissimulation dont il est capable. C'est bien davantage que sa personnalité ou qu'un état des sentiments du personnage à un moment donné, qui transparaît sous les mots. En effet, sous-jacent au texte, un jeu complexe en forme de quiproquo incessant entre le réel et l'illusoire s'offre au lecteur, un jeu où l'auteur du roman, bien qu'absent, se masque et se démasque. Encore une fois, c'est dans l'ironie qui imprègne l'écriture de son personnage, sans que cela soit évident pour celui-ci, que l'attitude de l'auteur se manifeste. Autant la lettre de Bernard exprimait la pureté et la spontanéité, autant la réponse d'Olivier est une tentative désespérée de dissimulation (de la jalousie et de l'amertume ressentie). L'innocence de

l'adolescent produit un langage ridicule, derrière lequel on devine le sourire moqueur de l'auteur : « Passavant est un compagnon charmant; il n'est pas entiché du tout de son titre; il veut que je l'appelle Robert; et il a inventé de m'appeler Olive. Dis, si ce n'est pas charmant? Il fait tout pour me faire oublier son âge et je t'assure qu'il y parvient (27) ».

En comparaison du personnage de Bernard, celui d'Olivier semble avoir été créé dans un miroir inversé et la structure parallèle de leur construction respective est vite apparente aux yeux du lecteur. Par exemple, quand Bernard parle de Dimitri Karamazof et du suicide par enthousiasme, Olivier « murmure », comme en écho : « Moi aussi (...) je comprends qu'on se tue; mais ce serait après avoir goûté une joie si forte que toute la vie qui la suive pâlisserait (28) ». Et c'est bien ce qu'il tente de faire après sa nuit d'amour avec Édouard. En cela, la cohérence d'une personnalité sensible et fermée sur elle-même est donnée à voir au lecteur en même temps qu'une dimension supplémentaire du personnage d'Olivier apparaît : la capacité d'aller jusqu'au bout de ses croyances et de ses sentiments. L'auteur confère ainsi à Olivier une aura d'intransigeance -- qui frise le mysticisme -- et qui est propre aux personnages dostoïevskiens.

Dostoïevskiens sont également les personnages d'**Armand**, de **Strouvilhou** et de **La Pérouse**. Sarcasme, cruauté, implacable lucidité, voilà les traits qui définissent **Armand**. Un personnage qui se livre, devant Olivier, à une analyse de sa propre psychologie, dont la profondeur révèle une capacité d'introspection douloureuse : « Quoi que je dise ou je fasse, toujours une partie de moi reste en arrière, qui regarde l'autre se compromettre, qui l'observe, qui se fiche d'elle et la siffle ou qui applaudit. Quand on est ainsi divisé, comment veux-tu qu'on soit sincère? (29) ».

Strouvilhou représente la variante anarchiste d'Armand, possible représentation des maléfices du diable. Lors de sa rencontre avec Passavant, il se montre cynique et décidé à agir, peu sensible aux apparences et aux titres.

Âme tourmentée par Dieu ou Satan, **La Pérouse** se livre de son propre chef. Il entreprend avec Édouard des discussions qui ont des accents de monologues puisque, tout absorbé par sa pensée, il oublie la présence de son interlocuteur. On peut trouver étrange que ce musicien n'écoute, ni n'entende, celui avec qui il entame un dialogue... Il faut dire que tout, chez La Pérouse, est imprégné de sa vision tragique de l'existence : le moindre de ses actes, la moindre de ses paroles se situent dans la perspective du destin. Un peu paradoxalement, c'est d'ailleurs ce qui lui permet de transcender ses relations interpersonnelles, l'autre représentant, à ses yeux, la distance essentielle qui le sépare du monde. Si les êtres n'arrivent pas à s'entendre c'est que le diable mêle sa voix au dialogue qu'ils tentent d'avoir, c'est que le malin s'interpose entre l'homme et Dieu. La Pérouse rêve d'un accord sublime, d'une harmonie perdue : « Un accord parfait continu, oui c'est cela; un accord parfait continu... Mais tout notre univers est en proie à la discordance (...) Ah! Comme il faut attendre pour la résolution de l'accord! (30) ».

Il faut préciser que La Pérouse est professeur de piano et que Gide, qui a étudié le piano, accorde à la musique une signification importante dans son œuvre. En effet, il n'est pas rare qu'un accord de piano se fasse entendre dans ses textes, particulièrement dans des moments de crise (comme au début du roman, quand Profitendieu apprend que Bernard est parti de la maison).

Chez La Pérouse, la discordance se projette dans sa relation avec son épouse et dans sa déception quand il trouve Boris. Sa voix, qui a la force pathétique des accords d'une symphonie de Beethoven, prend parfois des accents balzaciens, comme lorsqu'il décrit sa relation malsaine avec sa femme et ses obsessions de persécuté.

Même avec la mort, La Pérouse a un rapport auditif. C'est en ces termes qu'il explique à Édouard pourquoi il a raté son suicide, en même temps qu'il transpose sa peur à un niveau philosophique : « Oui! Mais la mort, je l'espère comme un sommeil; et une détonation, cela n'endort pas; cela réveille... Oui, c'est certainement cela dont j'avais peur. J'avais peur, au lieu de m'endormir, de me réveiller brusquement (31) ».

Chez la Pérouse, la conscience aiguë de la présence du diable transcende le niveau simplement psychologique ou même éthique et élève le problème au niveau d'une métaphysique tragique. Il n'empêche que ce nouvel arrangement ne s'opère pas sans laisser des séquelles psychologiques, comme en font foi les hallucinations auditives dont le vieux musicien (est-ce un hasard?) est victime.

Vers la fin du roman, La Pérouse croit entendre le bruit d'un « grignotement » que personne d'autre n'arrive à distinguer (32). Il n'hésite pas non plus à affirmer qu'au cours de la vie de tout homme, il y a des choses, « des harmonies » qu'il ne parvient pas à entendre car ce « grignotement » entêté les étouffe. Si Édouard attribue cet état et ces déclarations à l'horrible dégradation de l'âge, c'est pourtant sur les accents de sombre prophétie et de douloureuse passion propres au personnage de La Pérouse que Gide clôt le roman; dans la troublante question du Bien et du Mal : « Avez-vous remarqué que, dans ce monde, Dieu se tait toujours? Il n'y a que le diable qui parle. Ou du moins, ou du moins... reprit-il, quelle que soit notre attention, ce n'est jamais que le

diable que nous parvenons à entendre (...) Non! Non! s'écria-t-il confusément, le diable et le Bon Dieu ne font qu'un, ils s'entendent. (...) Et savez-vous ce qu'il a fait de plus horrible?... C'est de sacrifier son propre fils pour nous sauver. Son fils! La cruauté, voilà le premier attribut de Dieu (33) ».

Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide parle de la force de caractérisation que possède le dialogue : «Un caractère arrive à se peindre admirablement en peignant autrui, en parlant d'autrui – en raison de ce principe que chaque être ne comprend vraiment en autrui que les sentiments qu'il est lui-même capable de fournir (34) ».

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, **Azaïs Vedel** incarne cette technique de caractérisation : en voulant parler de Georges, Azaïs n'arrive à voir qu'à l'intérieur de lui-même. En sa présence, Édouard éprouve du malaise: « Les âmes simples, comme celles d'Azaïs, sont assurément celles qu'il m'est le plus difficile de comprendre. Dès qu'on est un peu moins simple soi-même, on est contraint, en face d'elles, à une espèce de comédie, peu honnête, mais qu'y faire? (35) ».

Édouard nous fait part de ses réflexions, teintées de condescendance, sur Azaïs qui l'a entretenu de la dévotion, un des sujets de méditation favoris de Gide : « À mesure qu'une âme s'enfonce dans la dévotion, elle perd le sens, le goût, le besoin, l'amour de la réalité. J'ai également observé cela chez Vedel, si peu que j'ai pu lui parler. L'éblouissement de leur foi les aveugle sur le monde qui les entoure, et sur eux-mêmes. Pour moi qui n'ai rien tant à cœur que d'y voir clair, je reste ahuri devant l'épaisseur de mensonge où peut se complaire un dévot (36) ». N'est-ce pas, ici aussi, une sorte de confirmation de sa propre intériorité que révèle le jugement que porte Édouard sur Azaïs?

Quant à la caractérisation du personnage de **Passavant**, elle ressort à la faveur de scènes de dialogues, à travers les observations d'Édouard et dans la lettre d'Olivier, cachée par l'ironie sous-jacente de l'auteur. Passavant est tout sauf un personnage complexe. Il est peint volontairement d'une manière sarcastique et unilatérale par Gide, pour qui il représente un symbole. Au départ, n'est-ce pas d'ailleurs le personnage de Passavant qui inspire l'écriture de son roman à Édouard, ayant trouvé en lui, le modèle du faux-monnayeur? C'est en faisant référence à ce personnage qu'Édouard fait son entrée dans le roman, dans le train qui l'emmène vers Paris : « Pour Passavant, l'œuvre d'art n'est pas tant un but qu'un moyen. Les convictions artistiques dont il fait montre ne s'affirment si véhémentes que parce qu'elles ne sont pas profondes; nulle secrète exigence de tempérament ne les commande; elles répondent à la dictée de l'époque; leur mot d'ordre est : opportunité (37) ».

De ce point de vue, significatives sont les deux scènes parallèles, dans son bureau, entre Passavant et Olivier et Passavant et Strouvilhou. C'est dans les dialogues, qui le mettent en contact avec deux types d'individus opposés, que Passavant se révèle. La timidité, le manque d'assurance font commettre à Olivier plusieurs maladresses, révélant ainsi sa nature tendre et malléable. Par contre, l'anarchiste cynique qu'est Strouvilhou prend le contrôle de la discussion. Dans les deux cas, Passavant se montre superficiel, sachant tirer avantage d'un interlocuteur peu résistant, mais impuissant à dominer la situation devant un adversaire agressif.

Le personnage de Douviers provoque chez Édouard un sentiment « pénible »: « Ces scènes où on offre plus de son cœur qu'on ne lui demande, sont

toujours pénibles. Sans doute pensait-il forcer ma sympathie. S'il eût été plus perspicace, il se fût senti volé (38) ».

Chez Douviers, Édouard détecte également quelque chose « d'insuffisant (...) d'abstrait et de jobard », parce qu'il « se donne toujours pour ce qu'il est (39) ».

Le style et la composition de la lettre qu'adresse Douviers à Laura sont des prétextes suggestifs pour caractériser le personnage masculin: « Ma Laura bien-aimée, au nom de ce petit enfant qui va naître... (40) ». Le rapport conjugal que l'on devine dans cet appel transparaît aussi dans un dialogue entre Bernard et Édouard, lorsqu'ils font allusion au drame de Laura, celui d'avoir épousé « un comparse ». Le lecteur est ainsi amené à adhérer au jugement d'Édouard – que le narrateur-auteur remet toutefois en question tout de suite après: « Édouard m'a plus qu'une fois irrité (lorsqu'il parle de Douviers comme ça, par exemple), indigné même; j'espère ne l'avoir pas trop laissé voir, mais je puis bien le dire à présent (41) ».

En règle générale, on peut donc affirmer que dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'objectivité, si elle existe, ne se réalise que par la confrontation des divers points de vue.

Dans la construction du personnage de **Vincent**, totalement victime du malin, l'auteur semble parodier l'omniscience. L'analyse des motivations est transformée en exposé scientifique ayant pour but de montrer l'âme de Vincent, dans ses tractations avec le diable. L'aveuglement de Vincent, qui fait de lui une proie facile, est dû à son incroyance au diable ou à Dieu. Autrement dit, sa vulnérabilité tient essentiellement au fait qu'il ne se réclame d'aucune métaphysique: « La culture positive de Vincent le retenait de croire au surnaturel; ce qui donnait au démon de grands avantages. Le démon

n'attaquait pas Vincent de front; il s'en prenait à lui d'une manière retorse et furtive (42) ».

La critique littéraire a souvent parlé d'un certain tragique qui semble rattaché à la **condition féminine** dans l'œuvre de Gide. Pourtant, ce tragique n'est pas fondé métaphysiquement en soi, il résulte avant tout d'une condition sociale. Si «tragique» fait référence à une certaine manière d'exister en fonction d'un destin fondamental, la condition de la femme devrait plutôt être qualifiée de «dramatique». Chez Gide, la femme est toujours résignée, elle ne se révolte jamais.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, le destin de la mère de Bernard, **Madame Profitendieu**, semble préfigurer celui de **Laura**. Le commentaire du narrateur à propos des craintes qui l'assaillent, après sa relation adultère, la caractérise d'une manière assez précise : « Elle avait peur de la liberté, du crime, de l'aisance; ce qui fit qu'au bout de dix jours elle rentrait repentante au foyer. Ses parents autrefois avaient bien raison de lui dire : Tu ne sais jamais ce que tu veux (43) ».

Plus tard dans le roman, Édouard parle de **Laura**, cette femme qu'il dit lui-même créée pour les premiers rôles, envers qui il ne peut pourtant s'empêcher de manifester une condescendance de rigueur, à cause de sa condition de femme : « Comme ces créatures aimantes et dociles qui font les épouses les plus dévouées, elle avait besoin pour prendre appui, des convenances, et se sentait sans force depuis qu'elle était désencadrée (44) ». Et encore : « Elle avait la triste habitude de compter sur l'événement plus que sur elle-même (45) ». Même la sensibilité dont Laura fait preuve face au culte que Bernard lui voue n'est qu'une tentative désespérée de ne pas se laisser glisser sur la pente « de ce mépris de soi-même, de ce dégoût (46) » qu'elle éprouve, sans doute par

manque de courage devant l'acte même qui entérine sa liberté : l'accouchement d'un bâtard.

Du personnage de **Rachel**, Édouard dit : « C'est la plus belle âme de femme que je connaisse (47) ». Ce qu'il entend par là, n'a cependant rien d'éblouissant et le portrait qu'il en fait est bien loin des âmes paradoxales et tourmentées des hommes qui sont dépeints dans son journal : « Rachel s'est effacée toute sa vie, et rien n'est plus discret, plus modeste que sa vertu. L'abnégation lui est si naturelle qu'aucun des siens ne lui sait gré de son perpétuel sacrifice (48) ».

Quant à **Pauline**, la mère d'Olivier, elle se « raconte » à Édouard, dans des dialogues qui prennent les accents pathétiques d'une révolte étranglée. Le sacrifice et la résignation continuent de polariser de son existence, malgré la conscience qu'elle semble avoir de l'injustice inhérente au sort d'être femme : « (...) j'ai restreint mon bonheur, d'année en année j'ai dû en rabattre; une à une, j'ai raccourci mes espérances. J'ai cédé, j'ai toléré; j'ai feint de ne pas comprendre, de ne pas voir (...) ». Et encore : « C'est toujours quand une femme se montre le plus résignée, qu'elle paraît le plus raisonnable, s'écria-t-elle hargneusement (49) ».

Exaspérée par la contrainte familiale, seule **Sarah** semble échapper à cette règle : « Elle ne voyait point en quoi celui qu'elle pourrait épouser lui serait supérieur. N'avait-elle point passé des examens, tout comme un homme? N'avait-elle point, et sur n'importe quel sujet, ses opinions à elle, ses idées? Sur l'égalité des sexes en particulier... (50) ». Pourtant, tout comme le personnage de **Lilian**, qui se définit par la métaphore des bras coupés de la Bourgogne naufragée, le personnage de Sarah semble privé de toute complexité et de toute profondeur.

Les personnages féminins du roman souffrent de l'incapacité de l'auteur à comprendre l'âme de la femme, cette même incapacité dont Édouard fait preuve face à Laura, lui qui ne vit pourtant que par autrui et qui ressent les moindres mouvements de l'âme d'Olivier : « Incapable de pénétrer les sentiments secrets de Laura, il prenait pour de la froideur son retrait et ses réticences (51) ».

Toute l'intrigue du roman s'organise autour de la mort de **Boris**, cet enfant qui est, comme Bernard et l'enfant dont Laura doit accoucher, le fruit d'un amour secret. Dans le cas de Boris, le lecteur est entraîné dans l'histoire d'une trahison tragique : celle du fils qui vole l'amour du père. Être d'une sensibilité maladive, fragile dans son contact avec le monde, introverti comme un « mimosa sensitif », Boris semble prédisposé à une mort prématurée : « Il eût voulu que Sophroniska n'y réponde pas et souffrait de la voir étaler sa tristesse. Il repliait la sienne et la cachait comme un trésor (52) ».

Avec son suicide-meurtre, une vérité irrémédiable surgit. Il s'agit à la fois de montrer une énigme policière et d'exprimer une idée, ce qui rejoint la vision romanesque dostoïevskienne analysée par Gide : « (...) chaque œuvre de Dostoïevski est le produit d'une fécondation du fait divers par l'idée (...) (53) ». Gide affirme dans le *Journal des Faux Monnayeurs* : « Il n'est pas d'acte, si absurde et si préjudiciable, qui ne soit le résultat d'un concours de causes, conjonctions et concomitances; et sans doute est-il bien peu de crimes dont la responsabilité ne puisse être partagée, et pour la réussite desquels on ne se soit mis à plusieurs – fût-ce sans le vouloir ou le savoir (54) ».

L'histoire de Boris est racontée à tour de rôle par La Pérouse, Sophroniska, Bernard, Édouard, Armand. Elle est donc le résultat de fragments de subjectivités.

La double nature d'Édouard

Comme le fait remarquer N. Keypour, la surprise d'Édouard devant le suicide de Boris est d'autant plus condamnable, et son refus d'admettre le fait d'autant plus dérisoire, qu'ils contrastent avec les appréhensions du narrateur et qu'Édouard ignore sa propre responsabilité. En ceci, Édouard révèle sa double nature et son aveuglement. Il est, lui aussi, un faux-monnayeur : « Sans prétendre précisément rien expliquer, je voudrais n'offrir aucun fait sans une motivation suffisante. C'est pourquoi je ne me servirai pas pour mes *Faux-Monnayeurs* du suicide du petit Boris; j'ai déjà trop de mal à le comprendre. Et puis, je n'aime pas les faits divers. Ils ont quelque chose de péremptoire, d'indéniable, de brutal, d'outrageusement réel... Je consens que la réalité vienne à l'appui de ma pensée, comme une preuve; mais non point qu'elle la précède. Il me déplaît d'être surpris. Le suicide de Boris m'apparaît comme une *indécence*, car je ne m'y attendais pas (55) ».

En exigeant pour chaque fait une motivation suffisante, Édouard exprime un des principes techniques du roman selon Gide. Quand il affirme que le suicide de Boris est insuffisamment motivé, Édouard fait preuve d'aveuglement, il parle en « personnage » de l'intrigue. Le geste de Boris trouve sa motivation dans sa névrose, son mysticisme, dans la mort de Bronja. En se déclarant « surpris », Édouard valide l'accusation d'hypocrisie que portait sur lui l'auteur-narrateur : « Ce qui me déplaît chez Édouard, ce sont les raisons qu'il se donne. Pourquoi cherche-t-il à se persuader, à présent, qu'il conspire au bien de Boris? Mentir aux autres, passe encore; mais à soi-

même! (...) je dis seulement que derrière le plus beau motif, souvent se cache un diable habile et qui sait tirer gain de ce qu'on croyait lui ravir (56) ».

Si on compare le journal d'Édouard au récit du narrateur, on perçoit clairement un mélange d'écritures. Édouard étant un personnage qui écrit, c'est dans son écriture que s'inscrit celle de l'auteur. En plus, comme écrivain, Édouard écrit un roman qui porte le même titre que celui que lit le lecteur. Il est donc possible d'établir des rapports entre le roman réel et le roman fictif, tout comme entre l'auteur et son personnage, avec les contradictions que cela implique.

Le procédé n'est pas nouveau chez Gide, qui l'avait précédemment expérimenté dans les *Cahiers d'André Walter*. Entre les *Cahiers* et *Les Faux-Monnayeurs*, une évolution est certes observable. Si les deux œuvres ont été conçues d'après une composition en abyme, l'auteur utilise des méthodes contraires d'un texte à l'autre. *Les Cahiers* est constitué par le journal d'un écrivain en herbe, mort juste après avoir achevé un roman intitulé *Allain*, dont une préface nous avertit qu'il ne sera pas publié. Ce que nous avons entre les mains, c'est le brouillon, l'ébauche préparatoire d'une œuvre qui n'est que rêvée. Pour sa part, le roman qu'est *Les Faux-Monnayeurs* représente une démultiplication. Le livre qui décrit l'itinéraire d'Édouard, le livre sur lequel travaille Édouard et celui que prépare le personnage imaginé par Édouard traitent tous de la même problématique. Walter est décédé et le roman *Allain* restera inconnu. *Les Cahiers* est donc le miroir de ces deux absences. En revanche, on peut imaginer que l'écrivain inventé par Édouard écrive, lui aussi, un roman intitulé *Les Faux-Monnayeurs*. De plus, le lecteur sent derrière Édouard la présence ostensible d'un narrateur, narrateur derrière lequel se profile l'auteur qu'est Gide. Les multiples *Faux-Monnayeurs*

s'appuient sur la cohérence de la trame narrative, laquelle renvoie au seul romancier-architecte.

L'ambition de Gide en écrivant *Les Faux-Monnayeurs* était de sortir le roman de son « ornière réaliste ». Dans cette perspective, N. Keypour analyse la double mission d'Édouard en tant que personnage et figure, fonctions distinctes et contradictoires dans l'économie du roman, mais en conformité avec la double visée de l'œuvre. Comme personnage, Édouard participe à l'intrigue et met en évidence la thématique « morale » du livre. Comme figure, il personnifie l'auteur qui expose ses thématiques et les principes esthétiques qui fondent son roman.

Le personnage d'Édouard est hypocrite, parfois aveugle et, en plus, il se montre incapable de supporter -- et encore moins de partager -- les émotions d'autrui. Il dresse un mur entre lui et la souffrance de l'autre, comme dans le cas de Laura qui sanglote devant lui : « La manifestation de l'émotion le gênait, lui était presque insupportable (57) ». Par contre, il est ému devant les effusions de Profitendieu parce que celui-ci est un étranger : « J'ai pu constater une fois de plus (...) que je suis plus aisément ému par les effusions d'un inconnu que par celles d'un familier (58) ». C'est donc son porte-parole, son double et, cela, même dans sa fonction figurative, que Gide semble renier. De ce point de vue, la discussion de Saas-Fée est très éclairante, puisqu'elle laisse Édouard dans un embarras extrême. Les brusques interventions critiques de ses interlocuteurs s'ajoutent au persiflage constant de l'auteur-narrateur. Pourtant l'exposé d'Édouard n'est pas incohérent et reflète les idées exprimées par Gide, que ce soit dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, le *Journal* ou *Dostoïevski*. La distance que Gide veut marquer par rapport à Édouard est théorique et extérieure au roman. À ce propos, rien

n'est plus significatif que la remarque – la plus sarcastique de toutes -- faite par l'auteur-narrateur, au cours de la discussion à Saas-Fée: « L'illogisme de son propos était flagrant, sautait aux yeux d'une manière pénible (59) ».

Le débat philosophique et esthétique que contient le roman le transforme en roman d'idées, par opposition au roman à thèse, dans le sens où Gide y faisait allusion en parlant de Dostoïevski : « Le prodige réalisé par Dostoïevski c'est que chacun de ses personnages, et il en a créé tout un peuple, existe d'abord en fonction de lui-même et que chacun de ces êtres intimes, avec son secret particulier, se présente à nous dans toute sa complexité problématique; le prodige, c'est que ce sont ces problèmes (...) qui vivent au dépens de ses personnages - ces problèmes qui se heurtent, se combattent et s'humanisent pour agoniser ou pour triompher devant nous (60) ».

À la crainte exprimée par Sophroniska, qu'il fasse « un roman non d'êtres vivants mais d'idées », Édouard répond : « Les idées..., les idées je vous l'avoue, m'intéressent plus que les hommes; m'intéressent par-dessus tout. Elles vivent, elles combattent; elles agonisent comme les hommes (61) ».

L'examen attentif du *Journal des Faux-Monnayeurs* permet de constater que le personnage d'Édouard était à l'origine destiné à représenter l'auteur. C'est ultérieurement que Gide a résolu de se distinguer de son personnage. Pourtant il y a encore une ambiguïté au niveau narratif (et théorique) entre Édouard, le narrateur et l'auteur. Le journal d'Édouard utilise, en effet, les mêmes procédés narratifs que l'ensemble des *Faux-Monnayeurs*. Lieu de monologue pour Édouard jusqu'à la rencontre avec Bernard, le journal est aussi l'instrument de leur rencontre, à partir de quoi l'intrigue se noue. Malgré le fait qu'Édouard soit le narrateur de son journal, il ne lui est pas donné

de rapporter les monologues d'autres personnages. L'analogie dans les procédés narratifs n'étant pas totale, le journal d'Édouard n'est pas un roman dans le roman, comme on aurait pu imaginer.

Le journal d'Édouard et le labyrinthe des miroirs

Au premier abord, le but du journal d'Édouard est triple. Il sert à la datation d'une chronologie brisée, à la narration et à la réflexion. La lecture des *Faux-Monnayeurs* révèle pourtant que le journal d'Édouard possède une autre mission, paradoxale, puisqu'il participe de la fiction, en même temps qu'il la dénonce et qu'il démonte les rouages de sa fabrication. En ce sens, on peut dire que le journal d'Édouard, indépendamment du narrateur, est une source d'information pour le bénéfice du lecteur. En effet, chaque personnage -- à part le point de vue personnel qu'il apporte -- est gratifié du don d'ubiquité du fait même qu'il navigue d'un espace fictionnel à un autre : l'espace du narrateur et celui du journal d'Édouard. Le personnage d'Édouard n'échappe pas à la règle. Son journal fonctionne comme un miroir posé de biais, dans lequel se reflètent les personnages d'un tableau, celui décrit par le narrateur. Par ailleurs, la position particulière du miroir explique que des parcelles de l'intrigue apparaissent dans ce journal, parcelles qui ne figurent pas dans l'histoire du narrateur (l'histoire de La Pérouse, par exemple). L'histoire du narrateur et le journal d'Édouard ont donc des fonctions complémentaires. Dans cet univers baroque de miroirs, chacun, y compris le narrateur, n'arrive à saisir qu'un fragment de la réalité.

Le roman qu'Édouard veut écrire est un double virtuel de celui qu'on lit, idée qui s'appuie sur la logique temporelle avant tout et que signale bien l'emploi du

futur. À mesure que l'intrigue du roman se déroule, on apprend qu'Édouard a déjà écrit trente pages de son propre roman, après qu'il a affirmé qu'il n'en avait écrit aucune. Dans sa dernière note, il projette le roman dans l'avenir : « Je ne me servirai pas pour mes *Faux-Monnayeurs* du suicide du petit Boris (62) ».

Conclusion

Roger Martin du Gard, qui connaissait bien Gide, a mis en tête de ses *Notes sur André Gide*, cette phrase de Valéry : « Nul n'est identique au total de ses apparences ». L'interprétation de cette pensée nous amène à l'idée qu'il ne faut pas tenter de voir dans la totalité des personnages créés, aussi divers soient-ils, la figure complexe de l'auteur. Chacun porte en soi un nombre indéfini de possibles. Œuvre nourrie de la vie de l'auteur, comme tous les récits gidiens, *Les Faux-Monnayeurs* s'inscrit dans la structure mouvante caractéristique de son *Moi*. Ce « moi » qui se définit surtout par la dépersonnalisation, par l'ouverture vers l'autre, comme le décrit Édouard en parlant d'Olivier : « La singulière faculté de dépersonnalisation qui me permet d'éprouver comme mienne l'émotion d'autrui, me forçait presque d'épouser les sensations d'Olivier, celles que j'imaginai qu'il devait avoir (63) ».

Les personnages de Gide n'existent souvent que pour incarner une idée et pour la pousser jusqu'à ses conséquences extrêmes. Le portrait de l'auteur qu'est Gide est créé par les métamorphoses successives des virtualités que son être peut actualiser. On rejoint ici le principe de la création des personnages de Milan Kundera, que celui-ci va appeler, beaucoup plus tard : « ego expérimental ». Un nouveau terme pour une nouvelle esthétique? Nouveau terme, oui.

Dans *L'Art du roman*, Kundera affirme que la quête de l'ego a toujours fini et finira toujours dans une paradoxale insatisfaction. Dans ses romans, il faut puiser dans les problèmes existentiels des personnages pour les comprendre. Autrement dit, il faut trouver pour chaque personnage le code existentiel qui est donné par certains mots clés. Chacun de ces mots a une signification différente en fonction du personnage auquel il s'applique. En réalité, le code existentiel se révèle progressivement dans l'action et dans différentes situations. Tout le roman, affirme Kundera, est une longue interrogation méditative. L'essence du problème existentiel détermine l'ego du personnage, qui n'est pas un simulacre d'être vivant, mais un être imaginaire.

À la conception réaliste du personnage, Gide oppose celle de l'« inconséquence des caractères » (qui lui semble, encore une fois, un des traits essentiels des personnages de Dostoïevski). La première conception (de nature réaliste) ne produit que des personnages prévisibles. Les « êtres d'inconséquence », sont les seuls qui soient vraiment vivants, capables de tous les revirements, porteurs de contradictions, riches d'antagonismes. Selon cette vision, l'acte gratuit, chez le personnage, n'est pas seulement un idéal de liberté absolue (idée chère à Dostoïevski), il révèle tout autant la conviction du romancier pour qui l'être se modifie à chaque instant, pour qui être c'est devenir.

Si on veut trouver les ramifications de cette expérience littéraire dans l'avenir, expérience devenue réalité fictionnelle grâce à Gide, on peut aller jusqu'aux post-modernes. La même inquiétude de l'ego en mouvement traverse et structure l'œuvre de Paul Auster par exemple : « Il y avait tant de choses qui disparaissaient, maintenant, qu'il devenait difficile d'en garder trace (64) » (*La cité de verre*).

Qui est ce Quinn, personnage de Paul Auster? Un homme qui vit sous le signe de la mort, un écrivain qui porte un faux nom volé à un personnage de Poe, personnage hanté par un double, William Wilson. Autrement dit, un homme utopique qui ne va nulle part.

Jean Starobinski (*L'Oeil vivant*), inspiré par Stendhal et par ses deux personnages imposteurs que sont Julien Sorel et Fabrice del Dongo, analyse le problème de l'identité à l'époque romantique. On a deux choix, écrit-il : soit « trouver et rejoindre *une vraie nature*, soit inventorier un certain nombre de mécanismes psychiques élémentaires, et universels (65) ». Bien que le romantisme tende à valoriser l'être authentique, Stendhal se porte à la défense de l'hypocrisie, il plaide en faveur de la création stratégique d'un caractère pluriel. Starobinski explique : « Si l'hypocrisie devient un moyen d'action, et surtout si elle augmente la puissance d'action, elle n'entraîne pas une trahison envers soi-même puisqu'il n'y a pas de vérité préétablie. Bien plus, dans la mesure où elle permet à un homme de déployer une force supérieure, elle lui permet de savoir enfin ce qu'il peut et donc de savoir ce qu'il est (66) ».

À l'époque actuelle, cette croyance qu'il n'y a pas de vérité préétablie est largement partagée. Cependant, nous admettons aussi la possibilité d'autres changements d'identité. L'hypocrisie n'est plus le mot clé de nos jours, c'est la schizophrénie qui décrit cette opération. La différence qui les sépare, c'est que par un acte de volonté l'hypocrite porte la marque de l'autre ; le schizophrène, quant à lui, ne dissimule aucunement, il est l'autre. Et c'est bien ce que montre Paul Auster.

La Cité de verre est un palais de miroirs où l'on ne voit que ses propres reflets. Se reconnaître est une action à la fois surprenante et dangereuse. L'identité de

Quinn ne se limite ni à la sienne propre, ni à ses pseudonymes, mais englobe tous les reflets qu'elle peut capter dans cette cité de verre dont il dépend entièrement. Ce jeu, par lequel le personnage en est aussi un autre, rappelle la variation kundérienne selon laquelle l'identité n'est jamais close ni entièrement nouvelle. L'inconnu est une réitération du connu. Une combinatoire complexe ramène des éléments épars du monde en réutilisant toujours *le même* pour constituer *l'autre* : « C'est vrai, dit Quinn, je suis vous et vous êtes moi (67) ». Cette idée de la ressemblance est si importante dans le roman qu'à partir du moment où il prend l'identité d'Auster, Quinn n'est plus tout à fait lui-même et, développant une forme de schizophrénie, « il se surprit en train d'imiter assez bien quelqu'un qui s'appête à sortir (68) ». Ce dédoublement de la personnalité se reproduit sans cesse, puisque l'unique n'existe pas; il ne fait que se répéter à l'infini dans les parois miroitantes de la cité de verre.

Dans la vision de Gide, l'ouverture du Moi vers l'Autre doit s'accomplir jusqu'à ce que le Moi gagne une disponibilité totale : « Qui veut sauver sa vie (sa personnalité) la perdra (69) ».

C'est Maurice Blanchot qui a été le premier à définir l'œuvre de Gide comme une littérature d'expérience: « Au même titre que les plus fortes œuvres de Rimbaud, de Lautréamont et des surréalistes, l'œuvre de Gide est responsable de ce besoin de la littérature contemporaine d'être plus que de la littérature : une expérience vitale, un instrument de découverte, un moyen pour l'homme de s'éprouver, de se tenter et, dans cette tentative, de chercher à dépasser ses limites (70) ».

En donnant une signification nouvelle au mot « essai », dans le sens d'expérience de soi-même et de ses pensées, en découvrant des terres nouvelles de la

fiction, Gide est devenu ce Christophe Colomb de la littérature, comme rêvait de l'être Édouard, dans *Les Faux-Monnayeurs* : « J'ai souvent pensé (...) qu'en art, et en littérature en particulier, ceux-là seuls comptent qui se lancent vers l'inconnu. On ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d'abord et longtemps, tout rivage. Mais nos écrivains craignent le large; ce ne sont que des côtoyeurs (71) ».

Pourtant, il n'y a pas d'inconnu, ni de rivage. Christophe Colomb n'a pas découvert un monde nouveau, il a découvert le monde, tout simplement. Il n'y a pas de réel, ni de rêve, il y a un seul état d'agrégation, celui de la pensée du monde. C'est seulement alors que celui-ci existe et que nous existons. L'oscillation de Gide entre l'extérieur et l'intérieur de la fiction, entre la réalité et l'illusion, n'est qu'un piège. D'une manière subtile, et en prenant soin de ne pas détruire l'ambiguïté à ce sujet, Gide, comme Stendhal, prend la part de l'hypocrite. Dans son univers, mentir avec sincérité, c'est croire au mensonge comme à la vérité, c'est, en fin de compte, proclamer le pouvoir du mot et de la pensée. Tout ce qu'on dit est vrai, parce qu'on le dit et parce qu'on le pense. Gide voit le miroitement comme totalité et non pas comme scission. C'est l'essence de ce qu'il veut dire par ces mots : « rien n'est plus différent de moi que moi-même ». Il n'y a pas un moi plus faux que le moi, que « moi-même ». Pas de scission possible. Gide écrit un roman dans lequel Édouard écrit un roman dans lequel un écrivain écrit un roman et ainsi de suite. Une sorte de clonage perpétuel du monde. Nous existons dans la mesure où nous imaginons.

NOTES

1. A. Gide, *Les Faux Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925, p.90
2. A. Gide, *Journal*, II, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1954, p. 1150,
3. A. Gide, *J*, I, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1949, p. 420.
4. P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 174
5. M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1971, c. 1959, p. 229
6. A. Gide, *FM*, p. 244
7. J. Schlumberger, *Notes sur la vie littéraire, 190 2-1968*,
Paris, Gallimard, 1999, p 96.
8. Maria Van Rysselberghe, *Les Cahiers de la Petite Dame*, Paris, Gallimard, 1973,
II, p. 58
9. M. Van. Rysselberghe, *Les Cahiers*, IV, p. 204
10. A. Gide, *FM*, p. 93
11. Ibid. p. 498
12. R. Martin du Gard, *Notes sur André Gide*, Paris, Gallimard, 1951, p. 18-19
13. S. Leys, *Protée et autres essais*, Paris, Gallimard, 2001, p. 101
14. A. Gide, *FM*, p. 47-48
15. A. Gide, *Journal des Faux Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1977, p. 29
16. A. Gide, *FM*, p. 261
17. Ibid. p. 160
18. A. Gide, *JFM*, p. 73

19. A. Gide, *FM*, p. 35
20. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 186
21. A. Gide, *FM*, p. 11
22. Ibid. p. 348
23. Ibid. p. 258
24. Ibid. p.221
25. Ibid. p.148
26. Ibid. p. 128
27. Ibid. p. 272
28. Ibid. p. 348
29. Ibid. p. 469
30. Ibid. p. 213
31. Ibid. p. 318
32. Ibid. p. 455
33. Ibid. p. 498-499
34. A. Gide, *JFM*, p. 53-54
35. A. Gide, *FM*, p. 136
36. Ibid. p. 138
37. Ibid. p. 98
38. Ibid. p. 123
39. Ibid. p. 122
40. Ibid. p. 254
41. Ibid. p. 281

42. Ibid. 183
43. Ibid. p. 35
44. Ibid. p. 231
45. Ibid. p. 164
46. Ibid. p. 233
47. Ibid. p. 300
48. Ibid. p. 300
49. Ibid. p. 405-406
50. Ibid. p. 369-370
51. Ibid. p. 234
52. Ibid. p. 480
53. A. Gide, *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, Idée/Poche, 1964, p. 140
54. A. Gide, *JFM*, p. 76-77
55. A. Gide, *FM*, p. 496
56. Ibid. p. 281
57. Ibid. p. 170
58. Ibid. p. 484
59. Ibid. p. 240
60. A. Gide, *Dostoïevski*, p. 70
61. A. Gide, *FM*, p. 242
62. Ibid. p. 496
63. Ibid. p. 127
64. P. Auster, *La Cité de verre*, in *Trilogie new-yorkaise*, Paris,

Actes Sud (Babel), 1991, p. 180

65. J. Starobinski, *L'œil vivant*, Gallimard, Paris, 1961, p. 217

66. Ibid. p. 218

67. P. Auster, *La Cité de verre*, p. 145

68. Ibid. p. 27

69. A. Gide, *Journal*, I, p. 49

70. M. Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 217

71. A. Gide, *FM*, p. 447

BIBLIOGRAPHIE

OEUVRES CONSULTÉES ET CITÉES

Textes d'André Gide

_ *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925, 503 p.

_ I *Journal* 1899-1939, (abréviation : *J.I*), Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1949, 1378 p.

_ II *Journal* 1939-1949, *Souvenirs*, (abréviation : *J. II*), Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1954, 1280 p.

_ *Journal des Faux-Monnayeurs*, (abréviation : *JFM*), Paris, Gallimard, 1977, 112 p.

_ *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, Idée/Poche, 1964, 249 p.

_ *Œuvres complètes*, 15 vol., édition établie par

Louis Martin-Chauffier, Paris, Gallimard, 1932-1938.

Autres œuvres littéraires citées

_ Milan Kundera, *L'Immortalité*, Paris, Gallimard, 1990, 411 p.

_ *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, Folio, 1989, 476 p.

_ Paul Auster, *La Cité de verre* in *Trilogie new-yorkaise*, Paris,
Actes Sud (Babel), 1991, 445 p.

_ *The Art of Hunger*, Penguin Books, 1997, 395 p.

Textes de critique générale sur André Gide

_ Keypour, N. David -- *André Gide. Écriture et réversibilité dans*

Les Faux-Monnayeurs, Montréal, Presses de l'Université
de Montréal, Didier Érudition, 1980, 261 p.

_ Lejeune, Philippe -- *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil,
collection Poétique, 1975, 357 p.

_ Leys, Simon -- *Protée et autres essais*, Paris, Gallimard, 2001, 150 p.

_ Martin du Gard, Roger -- *Notes sur André Gide*, Paris, Gallimard, 1951, 151 p.

_ Schlumberger, Jean -- *Notes sur la vie littéraire, 190 2-1968*,
Paris, Gallimard, 1999, 468 p.

_ Van Rysselberghe, Maria -- *Les Cahiers de la Petite Dame*, 4 vol.,
Paris, Gallimard, 1973.

Textes sur le personnage et l'art du roman

_ Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, 275 p.

_ Daunais, Isabelle, *Frontières du roman (le personnage réaliste et ses fictions)*,

Presses de l'U. de M., Presses univ. de Vincennes, 2002, 241 p.

- _ Eco, Umberto, *L'Oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, 315 p.
- _ Filion, Pierre, *Le personnage*, Leméac, Montréal (collection Roman québécois), 1972, 99 p.
- _ Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. *Poétique*, 1987, 388 p.
- _ Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P U F, 1992, 271 p.
- _ Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, 199 p.
- _ Lukacs, George, *La Théorie du roman*, Éditions Gonthier, Suisse, 1963, 196 p.
- _ Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, coll. Critique, 109 p.
- _ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. *Poétique*, 1970, 254 p.
- _ Jean Starobinski, *L'Oeil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, 262 p.
- _ Virginia Woolf, *Granite and Rainbow*, London, Hogarth Press, 1958, 239 p.
- _ Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire » dans « Communications », n° 8, 1966.
- _ « Poétique de la prose », dans *Typologie du roman policier*, Paris, Seuil, 1971, 252 p.

Divers

- _ Blanchot, Maurice – *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 331 p.
Le livre à venir, Paris, Gallimard, 1971, c. 1959, 367 p.
- _ Girard, Alain -- *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963, 638 p.