

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

GARÇONNIÈRES suivi de  
L'ÉCRITURE, UNE EXPLORATION DE L'EXISTENCE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR MARIE-JOSÉE RIVERIN

OCTOBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Avant tout, je remercie mon directeur, Alexis Lussier, pour avoir su me guider tout au long de mon parcours avec lucidité et rigueur. Sa disponibilité, son encadrement et sa délicatesse m'ont permis de ne pas perdre de vue mes objectifs et de rester confiante.

Merci à Marc-André pour sa lecture attentive de l'entièreté du mémoire, ainsi qu'à mes collègues et amis pour leurs conseils précieux et leur soutien tout au long de ces trois années d'écriture.

Merci à mes parents pour leurs encouragements et leur aide.

## TABLE DES MATIÈRES

GARÇONNIÈRES.....	1
I.....	2
II.....	25
III.....	43
L'ÉCRITURE, UNE EXPLORATION DE L'EXISTENCE .....	64
INTRODUCTION .....	65
PERSONNAGES .....	68
REGARD .....	80
SCÈNES.....	85
FAÇADES.....	89
PIÈGES .....	93
CONCLUSION .....	110
BIBLIOGRAPHIE.....	114

## RÉSUMÉ

Le premier volet de ce mémoire consiste en un court roman à trois voix, où trois personnages racontent alternativement leur rapport aux deux autres, tandis qu'ils s'enferment et s'éloignent les uns des autres, derrière les frontières de leur existence : on y voit s'opposer les murs d'un bureau où le personnage de Michel s'enferme pour consommer de la pornographie, la jolie façade que devient le corps d'Alexandrine, sa conjointe, sous les multiples interventions de la chirurgie esthétique, et enfin le mutisme de leur jeune femme de ménage, qui se fait l'objet d'une fascination fondée sur la méconnaissance. L'appartement où vit le couple se divise en deux : chacun y a sa « garçonnière », espace où il entretient en solitaire ses fantasmes et ses obsessions, tandis que dans le couloir s'agitent de petites mains fragiles, qui s'astreignent à assainir les recoins les plus intimes de leur vie conjugale. Comme la femme de ménage n'a pas le droit d'entrer dans le bureau de Michel, le fouillis s'y accumule, et l'atmosphère devient de plus en plus suffocante à mesure que le désordre s'installe dans la tête de Michel, encombrée par les images. La chambre d'Alexandrine, de son côté, est munie d'un dispositif en miroir où elle peut s'admirer à la fois de face, de profil et de dos. Elle y guette ce qui pourrait y apparaître à tout instant, la naissance des rides ou les possibles déchirures de sa peau nouvellement cousue. Le corps de la petite femme de ménage, quant à lui, est jeune et sans aspérités. Son refus de prendre part au mouvement de la vie cause son impeccabilité malade et sa solitude. L'écriture explore à travers ces trois personnages la rupture avec son propre corps, avec son environnement et enfin avec l'autre. Il n'y a pas de véritable communication entre Michel, Alexandrine et la petite ; chacun attache son désir à l'image de l'autre, de sorte que toute cette histoire ressemble à un grand malentendu. Aucun n'est semblable aux portraits que s'en font les autres, et l'écriture joue de cette méconnaissance pour donner à l'histoire de multiples perspectives.

Le deuxième volet consiste en une réflexion sur le roman comme « exploration de la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde ». Cette formule de Milan Kundera me sert de guide tout au long de l'essai pour réfléchir sur une écriture qui se définit comme une observation de l'existence à travers des personnages et des situations concrètes. Le récit se situe dans un univers quotidien où de petits détails prennent une importance singulière sous le regard des personnages. En reprenant la pensée de Jacques Lacan, à propos de la question du regard en psychanalyse, il s'agit de montrer comment la déformation des portraits élaborés dans *Garçonnières* tient non pas seulement d'une méconnaissance de l'autre, mais d'un effet de miroirs qui renvoie le regard à lui-même, tandis que l'on dépeint l'objet de ses désirs. Ainsi, la vérité que cherche à circonscrire le roman est subjective parce

qu'elle se soutient de la logique du personnage qui est aussi une logique du fantasme. En dernière analyse, la partie essayistique du mémoire propose de réfléchir sur les pièges dans lesquels sont pris chacun des personnages. Ils concernent la façon dont le rapport au corps, à la présence, à l'autre, à l'image, au virtuel, ont évolué dans la société actuelle, où l'incitation à la consommation et au culte de l'apparence se fait, comme le montre Serge André, plus oppressante que jamais.

**MOTS-CLÉS : EXPLORATION, EXISTENCE, PERSONNAGE, REGARD, PIÈGE, PORNOGRAPHIE, VIRTUEL, IMAGE.**

GARÇONNIÈRES

## I

Ma chaise de bureau et moi avons une relation particulière : la relation d'un non-infirmes à une chaise roulante. C'est une chaise en cuir rembourré. Elle a plusieurs fonctions : on peut la monter, la descendre, l'incliner, la tourner sur elle-même, et la faire rouler sous le bureau, devant, derrière, en position *travail* ou *pause*. Si j'étais vraiment infirme, je rêverais de vivre comme si j'avais des jambes. Mais je ne suis pas infirme, et je ne rêve pas. J'ai deux jambes, et tout fonctionne normalement, tel que je l'ai voulu. Ce qui me lie à mon fauteuil du matin au soir, c'est la volonté pure. Avec le petit air faussement modeste des gens épanouis, la mèche frivole et le menton relevé, je peux affirmer que j'ai un travail *passionnant*. Qui plus est, à domicile : je calcule sur un logiciel informatique l'espace nécessaire au stockage de boîtes dans des conteneurs, et de conteneurs dans des cargos à destination d'outremer. Le principe est simple : limiter le vide comme le surplus, voir à ce que tout s'emboîte. Ça paye et c'est commode. Sans collègues ni patron, je fais ce que je veux. Je décide de mes horaires (du lundi au dimanche, de neuf à minuit), et de la fréquence des pauses (à toutes les quarante-deux minutes).

À toutes les quarante-deux minutes, je m'arrête pour aller mesurer de mon œil professionnel des objets moins carrés que des boîtes en carton. Des femmes, toutes en pixels. Mais attention : de jolies femmes! Je suis un homme raffiné, capricieux. Je veux des petites, avec des seins menus qui tombent à peine. Des auréoles pâles qu'à chaque morsure on abîme, des visages en pleurs. Ma pause doit me laisser le temps de trouver mieux. Raffiné, capricieux, je le deviens avec l'âge. J'ai mes incontournables, les petites actrices blondes style collégienne. Les meilleurs films sont dans les classeurs où je range ma collection depuis l'ère des cassettes. Je consacre les quinze premières minutes à de nouvelles recherches, les trois autres au visionnement. Après dix-huit minutes, je suis opérationnel, capable de me replonger dans mes boîtes pour

un autre quarante-deux minutes. La tentation de la pause (hygiénique) ponctue le travail, et l'obligation du travail interrompt la pause, qui autrement durerait toute la journée sans interruption. Les deux se complètent ; leur parfait emboîtement fait de mes journées un beau conteneur rempli à ras-bord, sans vide ni surplus. Avant, je prenais mes pauses aux trente minutes, mais ça prolongeait le travail jusqu'aux petites heures du matin et me causait une fatigue chronique. J'ai fait mes calculs : avec quarante-deux minutes ni plus ni moins, je reste productif. Quoi qu'en dise ma femme, j'ai trouvé l'équilibre, et ce dans le périmètre du bureau.

J'ai ma garçonnière de mon côté du couloir, et Alexandrine a le sien de son côté. *Garçonnière*, c'est une expression à elle, pour parler du lieu où chacun « prend soin de lui-même ». Elle dort dans une pièce transformée en château de Barbie, et moi dans le bureau, sur un petit lit de fortune aménagé parmi les classeurs. Elle répète souvent, et mot pour mot, ce qu'elle a appris dans les revues qu'elle dévore : « Il est important que les conjoints aient dans la maison un espace où chacun puisse mener une vie de célibataire » ; « Il est important que chacun des conjoints respecte le besoin d'indépendance de l'autre » ; « Il est important que la femme, trop longtemps soumise à vivre aux dépens de l'homme, règne sur sa propre vie en maître unique. » Elle déforme un peu ces petits conseils en y ajoutant quelques éléments de son cru, toujours formulés en de longues phrases accablantes et incompréhensibles : « Il est important que chacun se prémunisse de la présence de l'autre. La présence de l'autre peut ronger l'être en le réduisant à un morceau, à un morceau de personne (elle insiste), à un reste humain. » Je ne suis pourtant pas envahissant. Je ne lui parle pas, ne la cherche pas, ne la veux pas. Elle continue de me repousser, moi qui me tiens à l'écart.

Un simple mot peut déclencher tout un discours. Il est arrivé que, m'adressant à elle, je laisse échapper les mots *douce-moitié*. Je ne dis jamais ce genre de surnom ;

c'est sorti tout seul. Je pensais qu'elle aimerait. Je l'appelais *ma douce* au début pour rire, pour jouer à l'homme rose. Elle aimait ça, elle riait tout en se collant contre moi. C'était un mot magique, un mot-action. Au bout de quelques années, j'ai rajouté *moitié* parce que ça nous convenait mieux. À nous, un vieux couple. Elle a réagi bizarrement, avec une fermeté incompatible avec le moment où pour une fois je me sentais mielleux. Elle n'a pas dit « pourquoi pas douce tout court, pourquoi pas comme avant? ». Il a fallu qu'elle mette les choses au clair, qu'elle affirme une millième fois son statut d'« être complet » : « Une douce-moitié? Je ne suis pas une moitié, Michel. Une douce-moitié, c'est une moitié de personne », et ça recommence. Ce qui l'irrite, c'est l'idée que je sois une partie d'elle-même, son autre, son morceau manquant. Sa théorie sur l'enfant, que nous n'aurons jamais, reprend la notion de moitié, sous prétexte que toute moitié est indéfiniment la projection d'une division : qu'est-ce que deux moitiés d'humains peuvent engendrer sinon une fraction d'humain? Miser d'abord sur soi! Ne multiplier que des êtres complets! Elle a dit qu'on ne devait pas faire d'enfant avec un homme cassé. Elle voudrait m'exclure de sa jolie totalité – ou de son total dépérissement – alors je dis « Ma pauvre, tant pis! »

Je ne sais pas si ce discours apparemment féministe sert à justifier son excès d'indépendance, ou si elle veut faire de mon éventuelle opposition – à son infidélité – l'équivalent d'une prise de position contre l'émancipation des femmes? Comme si c'était moi le salaud! Veut-elle plutôt poser les règles d'un nouveau code amoureux? Elle a déjà dit que la distance cultivait la passion. Je n'avais pas compris : « quelle passion? » Elle utilise le mot *préserver* et non *créer*, comme s'il y avait déjà quelque chose. Toujours, mes penchants pour le calcul l'emportent sur les homme-roseries. Je me pose sans cesse l'équation : quarante-neuf moins quarante-cinq. Quoi que nous fassions, la réponse est et sera toujours *quatre*. La distance que j'aurais souhaitée entre nous est numérale. Hélas il n'y a rien à faire contre son âge, et ma passion est à jamais éteinte. Peut-être l'a-t-elle compris. Dans ce cas, son discours servirait à camoufler mon propre excès d'indépendance, à faire passer mon enfermement –

volontaire – pour une soumission à son propre règlement, comme si je m'enfermais pour mieux respecter la distance-passion du code conjugal. Avec ses idées ridicules, elle est bien capable de se mystifier elle-même. Je balance donc entre deux hypothèses indécidables : croit-elle que je la fuis ou que je me languis d'elle?

Ça a été long avant qu'on se décide à emménager ensemble. Je l'ai laissée attendre, avec ses meubles de femme, ses rideaux de femme, ses habitudes de femme. Je ne voulais pas d'elle et de ses affaires, je voulais son corps. C'était simple, je n'en demandais pas plus. Elle venait chez moi le soir, repartait le lendemain. Je voyais d'autres filles en même temps, moins belles. Alexandrine était la mieux faite, donc j'ai dit oui. On a choisi un quinzième étage pour l'impression qu'il nous donnerait de flotter au-dessus de la masse, dans le confort d'un brouillard permanent où nous jouirions du smog estival. J'avais trente ans, elle en avait quatre de moins. L'écart idéal, ça aurait été quelque chose comme trente/vingt, trente/dix-huit. À vingt-six ans, elle était déjà *milf*. Elle avait pris la maturité dans le front, le cachait déjà sous son toupet. Ses longs cheveux épais, rouges, ondulaient le long de son dos. Une vraie Barbie! Quand je la prenais par derrière, et que ses cheveux touchaient la raie de ses fesses, je les tirais souvent très fort. Ils ne me sont jamais restés dans les mains, la preuve que ma poupée avait de vrais cheveux. Sa brassière rembourrée lui faisait remonter deux belles masses de chair serrées l'une contre l'autre. Aujourd'hui, tout se tient rond et droit sans cerceau ni rembourrage, grâce à la technologie ; elle place tout son argent dans les poches d'un chirurgien nommé Dr. Saint-Amant.

Les très rares fois où je la prends, je ne lui enlève pas sa brassière, ni ne lui défais les cheveux. Ils ne sont pas si bien placés pour rien! Il n'y a plus de rides sur son front mais quelque chose de trop tiré. Je la prends toute habillée, en la touchant à peine, ne relevant que la jupe. Elle s'efforce de me plaire et je m'efforce de bander ; c'est tout ce qu'il reste de plaisir entre nous, un « effort mutuel ». Nous finissons

épuisés, étendus côte à côte. Je la tâte ici et là ; tire délicatement ; effleure les points de suture encore frais tandis qu'elle dort. En poussant le sein par en-dessous, on peut voir la poche de silicone apparaître comme un ganglion enflé sous la gorge.

Les opérations sont notre petit secret. Je lui ai promis de ne raconter à personne les retouches qu'à son corps défendant, j'ai réussi à déceler. Elle a beau nier, elle n'a pas toujours eu le menton si fin. Certains mots lui sont insupportables, et je me plais à les lui répéter jusqu'à ce qu'elle avoue : ton lifting, ta lipo, ton blanchiment... Bientôt, ce sera au tour de la vulve. Elle le ferait! Pour continuer de plaire, elle le ferait. Une belle chatte en plastique! Aucun discours ni chirurgie ne pourra nier l'arrêt définitif de ses organes vitaux. Elle arrêtera de saigner pour de bon. Je dis « ménopause », elle répond « de quoi tu te plains? », et poursuit avec un long monologue sur le dépassement, l'absence de limites, les infinies possibilités de l'être humain. Mes petits rappels d'un seul mot suffisent à gâcher l'effet de ses milles opérations. Rien à faire, les ajouts ne collent pas, les retraits se soulignent au crayon rouge. Impossible d'ignorer qu'en-dessous des vêtements, du maquillage, il y a un corps de *milf*.

Je suis plutôt du type « *collégienne* ». Et heureusement, le web en est plein. Si on tape « *collégienne* », on voit apparaître des centaines de milliers de sites, ce qui prouve que je suis dans la norme. Je suis un homme on ne peut plus normal. Toute une armée d'hommes privés de collégiennes sont derrière moi pour soutenir ce membre qui tombe devant l'irréparable. Il aurait fallu que j'aie un goût particulier pour les bas, les talons hauts ou les corsets pour que ça marche encore entre Alexandrine et moi, elle qui en possède toute une collection. Ma douce-moitié chérie, ce n'est pas l'habit qui fait la *porn star*! C'est le bagage génétique et la date de péremption.

Les professionnelles sont rares. Je les croyais vivre de l'autre côté de l'écran, inaccessibles, dans un monde idéal où j'ai toujours voulu emménager. Je le croyais, jusqu'à ce que survienne un événement tout à fait improbable : le passage de ma *porn*

*star* préférée de mon côté de l'écran, le côté terre-à-terre, modeste, lourdement ennuyeux de mon quotidien. Une petite femme de ménage au corps de rêve se retrouve à toutes les semaines, en chair et en os, dans mon appartement. Je n'en pouvais plus de me faire reprocher par Alexandrine de ne pas nettoyer. Elle considérait qu'étant à la maison toute la journée, j'avais le temps de le faire, ou que la tâche me revenait : « Me prends-tu pour une femme au foyer? », ai-je dit. « Pour un *homme* au foyer », a-t-elle répondu en insistant sur le mot *homme* avec son petit air souverain. « Un homme au foyer? Jamais entendu pareille connerie! »

Je m'attendais à ouvrir la porte à une grosse madame en tablier, mais c'était une *petite* madame, en salopette. Je me suis dit qu'elle s'était trompée de porte : tu cherches ton amie? Ma petite voisine a exactement son âge. Je les ai tout de suite imaginées ensemble, les mains dans les culottes de l'autre, sur un lit rose avec des toutous : elles sont en train de parler des garçons et brusquement, un goût nouveau les arrache à leur jeu, un besoin de caresses là où du poil a poussé. Elles cherchent comment se mêler l'une à l'autre. D'un sourire bête, elles interrogent la caméra, trahissant leur personnage à lulus. On entend la voix du producteur qui a fabriqué le décor et le déguisement. Il répond « oh my god yeah! », et son doigt velu pointe en direction de la plus blonde des deux, la mieux qualifiée pour la scène. Suivant ses directives, elle s'allonge sur le ventre. L'autre est priée de s'asseoir par-dessus, à califourchon, et de se dandiner joyeusement. Le producteur et ses trois ou quatre assistants aiment ça. Ils se mettent à rire : « Man, we need to teach them how to fuck! »

J'avais ouvert la porte à une *petite* femme de ménage, forme effilée de cire blanche. Elle ne disait rien, ne faisait rien d'autre qu'être là comme si elle fondait sur place. Elle brûlait pour moi ; me regardait, ses yeux bleus comme deux trous de lumière. La petite est mon luxe hebdomadaire. Elle m'a demandé un salaire surélevé

comme si elle allait faire plus que laver, ou laver plus, autre chose qu'une toilette et un bain. Je n'ai pas discuté son offre parce que j'ai tout de suite eu l'intuition de son talent : elle nettoie par irradiation. Sa seule présence fait le travail. Elle entre et les particules s'agitent, le ménage se remue tout seul. Est-ce l'opposition qui met tout en branle, entre son corps aux aguets – l'amorce d'un retrait à tout instant – et son regard tranquille? Je me demande ce qu'elle me veut. Je me demande pourquoi. Pourquoi ce regard? C'est une petite fille effacée, une orpheline, une cendrillon. Une princesse? Je n'ai rien d'autre à lui donner qu'un salaire. Lave... ma petite cendrillon. Pas de prince charmant pour toi ; rien que mon appartement sale. Ma saleté et celle d'une *milf* qui passe derrière toi, fouille les restants de poussière, les ramasse avec l'index pour te les montrer : « dix dollars de l'heure pour ça? » Les échanges d'argent se font en cachette. Pauvre Alexandrine, si tu connaissais le montant!

J'ai depuis quelques temps l'habitude (oh combien ridicule!) de regarder ma douce-moitié s'arranger devant le miroir. Je sais très bien qu'elle se prépare pour sortir avec un autre, mais ça ne me fait rien. Peut-être un petit picotement, que je ne peux pas localiser précisément. Je me plais à penser que cette observation quasi-hebdomadaire est un exercice d'*éveil de mes émotions*, ou une subversion du code conjugal : je la surveille pour lui enlever son indépendance, saboter ses droits de femme émancipée. Dès que j'entends les talons hauts aller et venir avec empressement dans le couloir, j'ouvre la porte de mon bureau, juste en face de la salle de bain, et fais rouler ma chaise vers le seuil, où je m'expose aux picotements. Je lui ai déjà posé les questions *où? pourquoi? avec qui?* Maintenant que je connais le principe, je n'ai rien à ajouter. Sans rien à dire, je l'observe ; plus ça va, moins je la connais. Elle se dépouille de son ancienne peau, des vieux plis que je connaissais pour en avoir souffert avec elle. Elle annule le passé, m'annule aussi. Je n'ai pas accès à sa peau neuve ; c'est à d'autres que ma jolie poupée dit *prends-moi*. On lui

arracherait un bras et elle dirait encore *prends-moi* sans perdre une goutte de sang.

La pulpe de ses lèvres me fait parfois hésiter entre la sensualité et la bouderie. Je ne sais pas si elle est flattée ou agacée d'être regardée par moi, d'être surveillée par l'homme mal soigné que je suis, assis mollement devant elle comme devant son ordinateur. Un peu plus et j'ouvre ma braguette. Elle serait contente qu'on se branle pour elle! J'ai l'impression que ce moment a pour centre ma braguette. Elle est là, au milieu de ma posture avachie ; elle est entre ma douce et moi. Quand ma douce-moitié me jette un coup d'œil, toujours ce zip en métal me devance dans son champ de vision. Il s'ouvre parfois négligemment. Alors, on entrevoit un bout de peau. C'est subtil et pourtant ça remplit tout l'espace. J'aurais envie de sortir de ma cachette, de faire irruption au milieu des petits flacons de maquillage et de notre douloureux silence, pour qu'elle me crie son dédain. Femme élégante, regarde l'homme que tu as choisi. S'il fallait que l'on soupçonne la présence dans ton appartement de ce petit morceau rabougri, qu'en dirait-on! Que dis-tu aux autres? Parles-tu seulement de moi? Je me fous là, dans le cadre de la porte, pour lui rappeler combien sa vie conjugale est triste. Notre petit rituel est une scène de ménage qu'on aurait mis sur *mute*. Plus que de paroles, elle est dépouillée de tous les éléments qui en feraient une *scène* : la discrétion (elle s'expose), l'interdit (je la laisse faire), la douleur émotionnelle (en vérité, le picotement n'est dû qu'à la station assise).

Elle commence par enrouler une serviette autour de ses cheveux mouillés. Ensuite, elle se crème le visage du bout des doigts et du bas vers le haut comme pour remettre la peau en place, trempe un petit pinceau dans une lotion pâteuse qui va cacher les taches, combler les trous, effacer les cernes, puis recouvre cette *base de maquillage* d'une poudre transparente. S'ajoute le crayon à yeux, le far à joue, le mascara, l'ombre et la lumière, l'*effacé* et le *mis en valeur*. Et la chevelure se déroule, séchée puis ondulée, sur les épaules nues de cette ravissante créature prête à sortir.

Elle va de la salle de bain à la porte sur ses talons hauts, et je les entends claquer dans le couloir ; je les entends, petits pas rapides, se précipiter dans le stationnement, en bas. La voiture se met en marche, parcourt la ville et va s'arrêter quelque part, je ne sais où. Et moi je reste là, sur le seuil de mon bureau, à observer le comptoir de la salle de bain, avec son robinet qui reluit. Je pense à une autre femme : une *petite* femme, presque une fillette, blonde. Ça picote en moi comme une envie de courir, et pourtant je veux m'engourdir pour elle. Je recule, lentement. Sans me précipiter : j'ai appris le plaisir de l'attente. Je me glisse sous le bureau. Ma petite blonde est là tout à coup, presque tangible. Je n'ai plus envie que de m'étouffer d'elle. Je ferme la porte même s'il n'y a personne : on pourrait m'entendre depuis le couloir. Je ne voudrais pas que toutes mes pensées aillent se ruer bruyamment à l'extérieur. Certains soirs, j'ai l'impression d'être coincé tout en haut de ce quinzième étage comme au bout d'un couloir vertical donnant sur le ciel. Avis aux animaux sans ailes, risque d'échec.

Je m'étais étonné, au lendemain de ma première nuit avec ma douce-moitié, de sa poudre transparente. C'est le geste qui te rend belle, que je lui avais dit, pas la poudre. Nous venions de passer une nuit blanche. Nous nous étions lavés ensemble. En sortant de la douche, comme pour compenser le fait de s'être essuyée d'abord, avec l'unique serviette à présent mouillée, elle m'a proposé de m'essuyer. Elle l'a fait doucement, sans froter, juste en épongeant ma peau, des épaules jusqu'aux pieds. Accroupie devant moi, elle me regardait avec un sourire. J'adorais ça, une femme qui prenait soin de moi. J'étais *mi-croquant*. Je disais *mi-croquant* pour à *moitié bandé*. Je disais aussi, pour *faire l'amour : bagner*. Un jour elle m'a laissé entendre, et je ne sais trop pourquoi, que ces mots l'avaient rendue jalouse.

Si avant elle était gentiment malicieuse, et toute naïve dans sa manière de me supposer des tas de maîtresses, maintenant sa malice est agressive, têtue et révoltée. Je n'ai pourtant fréquenté aucune femme! C'est elle qui passe les hommes en série sans même s'en cacher. Tous ses gestes affirment cette unique déclaration : « Une femme à quarante-cinq ans est encore séduisante ». Je le sais, que tu es belle! Tu es

tellement belle que je t'enfermerais dans la salle de bain. Je pourrais entrer, refermer la porte derrière moi, et lui demander, encore : « Pourquoi la poudre? Pourquoi te mets-tu de la poudre transparente? » Elle rirait comme elle avait ri la première fois. « Et pour qui? Où vas-tu? Crois-tu que je vais te laisser partir? » La porte serait fermée et il n'y aurait pas d'issue ; je pourrais en faire ce que je veux. Mais elle m'opposerait l'étincelle de fierté que je déteste dans son petit œil *smoky*. Elle est toute fière d'avoir encore une place sur le marché sexuel ; beaucoup d'hommes, et pas seulement des quinquagénaires, la veulent encore. J'ai envie de lui dire : « Laisse tomber! » Qui peut l'aimer encore? Le seul amour possible est celui qui nous enferme ici.

Elle est inscrite à un site de rencontre où j'ai fouillé, un jour. Sans intention de m'inscrire moi-même, juste pour vérifier s'il y traînait des *porn stars* pas encore révélées à elles-mêmes. Je suis tombé sur son profil. Je ne l'ai pas reconnue tout de suite ; une mèche de cheveux lui cachait la moitié du visage. Moi qui ai l'habitude de choisir parmi des photos de chattes, je me trouvais sage! M'intéresser à des photos de visages et de corps habillés! Pourtant, entre l'habillé et le nu, il n'y a que quelques boutons et agrafes ; l'intention reste la même. Les femmes se présentent sur les sites de rencontre avec la même attitude que sur mes sites favoris. Même regard, mêmes lèvres ouvertes et mouillées qui appellent la fellation sans équivoque. Les pseudos *porn stars* se prennent elles-mêmes en photo, en contre-plongée. Elles relèvent les yeux comme si elles regardaient quelqu'un de plus grand ou comme si elles étaient agenouillées devant lui, les cils battants, en tenant ce fameux babillage pré-coït qui vise à exciter le géant. Il lui colle son doigt sur les lèvres : « Chut! ma belle ».

La moitié des femmes reproduisent cette même pose, y compris Alexandrine, les faux-cil et la craque de seins sur les points d'or. Mais Alexandrine a une préférence pour les poses de profil, les yeux tournés vers l'objectif avec, toujours, la

mèche de cheveux qui tombe, ondulée, sur un œil. Sur une de ses photos, elle renverse la tête en arrière comme si elle jouissait. Elle porte une robe blanche, très juvénile, qui trace sa silhouette sur fond lumineux. Elle s'en détache à peine. La taille se fond dans le décor, de sorte qu'on peut l'imaginer plus fine qu'en réalité. On ne sait pas si elle est dans un studio ou à la campagne, si elle rit ou feint un orgasme. A-t-on affaire à une jeune femme de bonne famille aimant les fleurs et les animaux, ou à une pétasse imbue de sa beauté qui a payé un photographe? On ne sait pas. Son visage est à la fois lisse et expressif ; impossible de se douter qu'elle n'a pas l'âge indiqué. « Sweet Melody » est accompagné du chiffre « vingt-six ».

J'ai mis du temps à acquérir la certitude que cette rouquine était ma femme ; il m'a fallu faire abstraction des retouches post-production. C'était bien elle, avec les yeux agrandis et la mâchoire affinée. Je connais si bien chacun de ses petits trucages que je pourrais les appliquer sur mon propre visage jusqu'à ce que j'arrive à lui ressembler. J'aurais les mêmes yeux verts aux longs cils noircis, le même air jouisseur, la même mâchoire bien accusée de femme mûre dissimulée sous la mèche de cheveux rouges. Je lui enverrais une photo de ce beau visage de femme prête à sortir, derrière lequel se cacherait le cynisme d'un homme redouté pour son économie de mots.

J'ai presque ri quand j'ai lu la phrase qui se terminait par trois petits points allusifs : « je cherche à faire de nouvelles expériences ». La bonne femme joue la collégienne! C'était un rire surpris, annulé par l'indifférence, le même rire plat qui me vient parfois quand je regarde un film. D'un bout à l'autre, sans excitation. Les pensées anti-dopamine se glissent dans mon esprit à des moments aussi inopportuns que les images sexuelles. Je ris du babillage pré-coït, des saletés qu'on n'a pas coupées au montage, de la stupidité de la fille, de ses gestes maladroits, de sa vulgarité. Je ris quand la vulgarité ne m'excite plus. Elle se répand dans le bureau comme une odeur de merde. Ça pue et je ris. Étrange, ce rire devant la copulation! Le rire comme l'éjaculation ternit l'enthousiasme jusqu'au gris-mauve renfrogné. Quand

l'appétit qui fait palpiter les doigts avec un *miam miam* flétrit, mais que le film, lui, continue de tourner, apparaît la mécanique résiduelle des corps. S'impose surtout, les projecteurs braqués sur lui, le spectateur assis membre affaissé à la main. Ça m'ennuie et j'en redemande.

Pour ne pas en arriver là, à laisser choir mon envie sur des images qui prêtent à rire, je prends les précautions nécessaires. Si le réglage de la pause à dix-huit minutes m'a permis en premier lieu d'alléger mon horaire, il contribue également à la réussite de l'opération. Quinze? Pas le temps de trouver. Vingt? Trop long. Plus je mets du temps à me décider, plus je suis tendu (ou mou) ; plus je suis tendu, plus je suis enclin à percevoir le ridicule de la situation. Et mon rire molasse retarde l'aboutissement de la pause. Il me faut respecter le *timing*, sans quoi c'est une dégringolade. La queue tombe et tout le reste suit ; je me casse la gueule.

En pareil cas, j'ai recours aux classeurs. Ma collection de films-clés, que j'ai vus des dizaines de fois, est une source inépuisable. Au fil des ans, le pivot de la chaise s'est imprégné de l'excitation qui l'accompagnait. Ce mouvement tout simple a déjà suffi à me sortir de l'impasse, me rendant apte à reprendre le travail avant même d'appuyer sur la touche *play*. Mais cette vigueur spectaculaire a faibli. Le pivot a pris de la rouille : *inépuisable*, que je me répète en faisant demi-tour. Et si j'avais épuisé le répertoire? Touché le fond du web? Il y a de ces pauses qui échouent lamentablement à rencontrer leur objectif. Ce questionnement gâche tout : voyons Michel, le web n'a pas de fond!

J'ai la cervelle ankylosée par un flux de formules répétitives, plus difficiles à résoudre que les problèmes mathématiques qui relèvent de l'emboîtement des cartons. Je ressens le besoin, à défaut de m'être vidangé comme il se doit, de me vider au moins l'esprit. C'est à ce moment-là que je vais épier Alexandrine. Quand j'ai découvert son profil sur le site de rencontres, je me suis imaginé l'attendre près de la porte avec un rouleau à pâtisserie comme une bonne grosse ménagère, mais je me suis retenu. Je suis resté à ma place devant l'ordinateur, me suis vidé, après quoi j'ai

passé une autre heure sur le site pour trouver une manière d'accéder au profil de tous les hommes à qui elle écrit, à toutes les conversations. Depuis, j'ai intégré cette manie d'informaticien au mécanisme travail-pause. Elle pallie en tout dernier recours à l'éventuel ennui de la recherche. Je chasse la torpeur en me distrayant avec ses bêtises puérides.

Frankyboy : tu fais quoi dans la vie?

Sweet Melody : toujours la même question!

Frankyboy : oui, c'est vrai! je suis pas très original!

Sweet Melody : demande-moi comment j'aime

Frankyboy : le plein-air?

Sweet Melody : contre un mur avec ta queue qui tape dans le fond

Frankyboy : lol t'es vite en affaires!

Sweet Melody : et toi?

Frankyboy : si tu savais

Sweet Melody : rendez-vous ce soir au Tango.

La petite m'a demandé si c'était bien moi, Michel. En effet, j'étais l'homme au foyer, l'homme qui s'occupe du ménage, des espaces, des compartiments et des emboîtements. Je l'ai fait entrer. Elle était timide, ne disait rien.

- Veux-tu un verre d'eau?
- Non merci.
- Quelque chose à manger?
- Non merci.
- Veux-tu t'asseoir?
- Non merci.

Mon œil était collé sur elle, la guettait. Elle était sans mouvement comme une

poupée qu'on n'a qu'à bouger soi-même. Docile et polie. Quand elle disait « non merci », elle esquissait un mouvement de recul. Quelque chose d'un peu inquiet se lisait dans son sourcil, dans sa lèvre mince, un peu fade. Elle n'avait pas l'air d'une vraie collégienne, légère et volage. Son exploration de la vie n'en était qu'à ses balbutiements. Elle savait à peine se mouvoir, à peine parler! Restait immobile, ne disait rien. On me l'avait livrée par la poste, toute neuve. Ne restait plus qu'à la déballer, et à la mettre en marche. Elle était là près de moi, dans le vestibule, à attendre que je fasse quelque chose, et j'avais l'impression qu'elle y resterait, qu'elle n'en sortirait plus, qu'ici, grâce à moi, elle irait au bout de ses fonctions. Je la rangerais sous le bureau. Elle serait ma poupée collégienne, illicite, qui remplacerait la poupée *milf*.

Je ne savais pas quoi lui dire : « Lave bien comme il faut tout ce qui est sale... » Quelque chose m'a empêché d'énumérer les tâches avec plus de précision. Elle a dit « ok », puis a baissé les yeux à sa manière résignée. Elle est toute fragile ; comme une petite fille! Quel âge a-t-elle? J'aurais pu lui parler de la saleté ou des seaux, des brosses que j'avais achetés pour elle, mais je lui ai demandé son âge. Comme ça! Elle a répondu très sérieusement pour éviter la question, presque avec arrogance, ennui, qu'elle n'avait pas d'âge. Pas d'âge? « Excuse-moi, je comprends pas ». Elle ne répétait pas, me jetait un regard étrange. Absent, troué, pâle, translucide. Ses cils étaient longs et blonds comme les poils d'une chenille. Elle ne voulait pas me dire son âge? J'ai supposé qu'elle n'était pas en droit de travailler, à moins qu'elle souhaitait me laisser imaginer n'importe quoi. Quatorze, quinze, seize? Seize est un bon compromis.

J'ai invité ma travailleuse « tout juste légale » à visiter l'appartement, en lui disant à chaque pièce « voici le salon », « voici la cuisine », « voici la salle de bain ». En ouvrant la porte de la chambre d'Alexandrine, je me suis senti commettre un sacrilège. Sa garçonnière! J'ai dit à la petite qu'elle pouvait tout négliger ici. Et j'ai ri, pour être sympathique. Elle n'a pas pris mon commentaire au sérieux : les jours de

ménage, elle passe le plus clair de son temps dans la chambre d'Alexandrine, à croire qu'elle astique les bijoux de madame un par un. Je suis presque jaloux ; elle n'astique rien chez moi.

Je ne laisse jamais la porte du bureau ouverte, mais je fais des allers-retours dans le couloir pour la reluquer au passage. Je l'ai aperçue dans la salle de bain en train de frotter le carrelage à quatre pattes. Je lui avais fourni un seau et une serpillière, mais elle le faisait à quatre pattes, avec une brosse. Son pantalon trop large habille des hanches d'environ trente-quatre pouce de circonférence. En-dessous, la chair est tendre, les os fins. Le ventre se creuse dans un bassin légèrement évasé. Je l'imagine sans poils ni rougeurs, lisse de la tête aux pieds, laiteuse. Les deux genoux au sol, elle s'appuyait sur une main et frottait de l'autre. Est-ce que je pouvais ralentir? Jeter un coup d'œil, rien qu'un coup? Ou rester là dans le cadre de porte, l'air de m'intéresser à autre chose qu'à sa petite brosse? Elle le faisait pour moi, autrement elle aurait utilisé la serpillière ; on ne se fatigue pas pour rien. La crasse est facile à déloger avec la serpillière, quitte à en laisser. Moi j'en laisse toujours un peu, de la crasse ; il faut voir dans quel état se trouve le clavier de mon ordinateur, ma souris, ma chaise. J'avais demandé une salle de bain propre et elle s'est exécutée les fesses en l'air : le patron sera doublement satisfait.

Je me suis arrêté ; elle aussi. C'est là qu'elle s'est immobilisée un instant. Elle attendait sans doute, aux aguets, un geste de ma part, quand subitement, elle a tourné la tête vers moi tout en restant les quatre pattes au sol. J'ai vu, réunis dans une même image, l'aguicheuse dissimulation du pantalon trop large et l'œil bleu de la petite orpheline vicieuse. Et elle a osé le faire. J'ai cru halluciner : elle a souri. Elle a souri en gardant tout de sa position penchée. Un petit sourire en coquine, digne de mes scènes favorites. J'ai bondi d'un pas le cœur battant et je me suis effacé. Était-ce innocent? Impossible de le savoir. Je suis allé suivre depuis mon bureau chacun de ses déplacements. J'écoutais le frottement de sa brosse, le clapotement de ses petites mains dans l'eau savonneuse. Je revoyais la même séquence en boucles :

retournement, sourire vorace. La petite n'en finissait plus de frotter. Les joues rouges et les dents serrées, le souffle haletant au rythme de son va-et-vient, elle s'acharnait. Elle frottait avec passion les résidus accrochés dans les joints de céramique, tout ça pour me faire plaisir. Ma chérie, tu te donnes trop de mal! Cesse de t'abîmer les mains dans les javellisants corrosifs!

Je pensais retourner la voir pour lui préciser qu'aujourd'hui, le bureau serait à nettoyer, mais je n'ai pas osé. Un jour, je lui laisserai la porte ouverte. Elle viendra passer la balayeuse, et moi je continuerai à travailler, comme si de rien n'était. De là où je suis, je continuerai à calculer au millimètre près les boîtes en carton, fermées solidement par des bandes en latex ou des filets résilles, pour qu'à des kilomètres d'ici des hommes gras les stockent dans des conteneurs de dix mètres cubes, sans laisser aucun espace libre – on ne me reprochera jamais un seul millimètre à l'abandon. Je suis un homme soucieux et entêté. Pour l'instant la balayeuse est à l'extérieur du bureau, mais je l'accompagne en pensée sur toute la surface du plancher. Je me coince dans les recoins les plus étroits et je m'éteins quelque fois lorsqu'il faut déplacer un meuble. J'entends se déplacer une chaise sur le plancher de bois, et de petits pas traîner leur ennui vers d'autres obstacles. Je me dis que le couinement de ma chaise est pareillement audible. Le cliquetis du clavier parvient certainement jusqu'aux oreilles de la petite lorsque tout à coup elle s'immobilise ; peut-être perçoit-elle, à travers la cloison mal isolée, le babillage pré-coït et les directives scéniques? Le volume réglé à son intensité minimale ne me met pas à l'abri d'éventuels soubresauts : qui sait quel virus pourrait s'immiscer dans mon ordinateur pour faire entendre à ma seule visiteuse quelles saines habitudes m'obligent à lui refuser l'accès au bureau? Je dois m'astreindre à porter des écouteurs, et à jeter d'obsessifs coups d'œil à la porte. Je sais qu'elle est verrouillée mais qui sait... Qui sait quelle distraction pourrait m'avoir fait tourné le verrou du mauvais côté?

Je l'ai bien avertie : « pas ici », « trop de travail », « ne pas déranger », mais elle est un peu légère (comme une poupée qu'on livre par la poste à peu de frais) ; elle

a peut-être oublié. Revenir là-dessus paraîtrait suspect. Elle chercherait à savoir pourquoi ; elle s'immobiliserait à tout moment pour tendre l'oreille, à l'affût de tout ce qu'avec les écouteurs, je n'entends pas moi-même : ma respiration, la retenue de ma respiration et, qui sait, peut-être le silencieux glissement de mes doigts dans le pot de vaseline. Et puis, la secousse. La secousse parfois violente de ma chair lubrifiée, qui explose dans un cri. Un cri serré entre les dents, mêlé d'extase et de rage.

Sur l'écran, toute la journée, je dessine des formes en trois dimensions et multiplie des mesures. Je manipule virtuellement des boîtes en carton, pense à leur texture rugueuse et brune enrubbannée de plastique, à leur contenu varié. Je connais le poids des choses. Le métal est lourd, le plastique léger. Lourd est le travail, légère est la pause. Je me retiens d'y glisser plus souvent qu'aux quarante-deux minutes. Quoi de moins sexy qu'une boîte en carton? Pourtant, quand j'imagine leur insertion dans des espaces restreints, le frôlement des parois, quand je manipule des lignes de données, et pense simplement aux mots *manipuler, rentrer, forcer*, au fait qu'il ne faut pas en mettre trop, dépasser les limites, ça me vient. Ça me vient entre les heures définies. Depuis que la petite est entrée dans ma vie, c'est-à-dire dans mon appartement, qu'elle habite le couloir, la salle de bain, les endroits à nettoyer, c'est pire. Je passe des calculs à l'éjaculation plus souvent que jamais, la tête enflée de mots-clés jouissifs : *dentelle, jupette, tablier, plumeau, jeune, petite, adolescente, collégienne, abusée, tout juste légale, petits seins, petit cul, trou, serré, sodomie, poupée, immobile, masturbation, lit rose, toutous, premières expériences, collègue, professeurs, salle de bain, douche, sale, saleté, nettoyage, foutre, savon, salopette, épouse absente.*

Il m'arrive de m'exprimer sur la barre de recherche en phrases complètes : *il baise sa femme de ménage, il éjacule sur sa femme de ménage, sa femme de ménage le suce, son épouse le découvre en train de sodomiser sa femme de ménage, il abuse*

*de sa femme de ménage, il baise sa femme de ménage immobile, il trompe son épouse avec sa petite femme de ménage, sa femme de ménage ne dit rien, il baise une poupée gonflable, son épouse punie sa femme de ménage, il punie sa femme de ménage, il punie son épouse.* Parfois j'écris simplement le sujet *collégienne* ou *femme de ménage* et laisse le moteur de recherche y aller de son invention. C'est à ce moment-là que mes pensées dévient vers le sans fond du web. J'entre dans des sphères qui m'enlèvent complètement de mon bureau, qui me la font oublier, elle et son inaccessibilité, toutes les femmes, ma station assise, ma routine poisseuse, mon nom. Michel s'incarne tout entier en cette main qui branle un bout de chair à vif. Je suis là où il n'y a plus de mots, plus d'idées, et je vais au bout de ma pause, avec une satisfaction complète, mais passagère. Après quarante-cinq minutes, ça recommence.

Elle regarde le patron derrière elle, la tête retournée par-dessus son épaule. On voit, réunis dans une même image, la jupette retroussée et l'œil bleu de petite collégienne ingénue. Il demande : « How old are you? » Elle répond : « I'm sixteen years old ». À cet âge, elle ne va pas à l'école? Non, elle a besoin d'argent. La femme de ménage est une sous-catégorie de la collégienne. C'est la collégienne qui a dû quitter le collège prématurément parce qu'elle est orpheline ou que ses parents sont pauvres, alcooliques, violents, et dont on aime justement le manque d'éducation et la vulnérabilité.

La voix off : Do you have a boyfriend?

Elle : No!

La voix off : Why?

Elle : I don't know... (elle rit)

La voix off prend la forme d'un pénis qui apparaît sur le coin gauche de l'écran.

Le pénis : Have you ever touched it?

Elle : No! (Elle sourit)

Le pénis : Would you like to try?

Dans le prolongement du pénis apparaît deux cuisses poilues et un ventre flasque. Il s'approche de sa bouche. La caméra montre successivement sa jupe retroussée et son visage ébahi. Il agrippe ses deux lulus solidement et lui fait avaler sa verge jusqu'au fond de la gorge. Les deux couilles pendantes du vieux butent sur les petites lèvres dégoulinantes de bave. Elle étouffe.

Lui : Do you like your first cock sucking?

Elle dit oui de ses yeux en larmes.

Tout geste de ma part est une prise de risque. La petite, malgré son air absent, son apparence de poupée malléable, a bien deux petites jambes mobiles pour se sauver. Alexandrine a déjà failli tout gâcher. Elle a laissé échapper en présence de la petite que j'aimais ça, le style collégienne. C'était lors d'une conversation sur d'éventuelles rénovations, sans rapport avec la jeunesse ou le collègue. Je suis resté coi durant quelques secondes où j'ai vu la phrase voyager de la bouche d'Alexandrine aux oreilles de la petite. Elle était près de la porte, sur le point de quitter. Quoi le style collégienne? Tu fouilles dans mes affaires? J'ai pensé lui demander où était passé son respect conjugal.

Alexandrine me range dans une catégorie nommée *homme* et cerne mes goûts à l'aide de clichés dépourvus du raffinement dont je suis capable. Elle ignore tout de mon intérêt particulier pour ces petites hanches délicates sous leur pantalon cargo ; tout de ma petite orpheline au cœur brisé, qui semble de jour en jour refouler son petit corps dans les vêtements d'un homme. Elle n'est pas une collégienne comme les autres. L'a-t-on déjà vue nettoyer le bain avec sa jupette rayée? Nous montrer ses collants sans pudeur en se penchant contre le rebord? En passant dans le couloir, j'ai l'impression qu'elle touche de ses mains savonneuses le mur qui nous sépare. C'est le

mur, qui fait son charme. C'est un atout plus solide que toutes les petites touches de couleur dont se pare Alexandrine. Parfois j'ai l'impression que mon corps se prolonge en ces murs, que je suis le plancher, le placard, le bain qu'elle dorlote avec tant d'application. La petite est une valeur ajoutée à mon domicile ; elle me distrait mieux que ces trop larges fenêtres qui donnent sur le ciel. L'agent immobilier avait vanté l'impression qu'elles nous donneraient d'être perché sur un arbre, prêt à s'envoler. Mais moi, ces fenêtres, je les déteste. Je craignais que les propos d'Alexandrine fassent démissionner la petite. Que me resterait-il? Des après-midi sans brouillard, une trop belle vue sur le monde. Ses jolies petites fesses blanches ne seraient plus à chercher que dans les bas-fonds cybernétiques ; je passerais mes journées à la recherche de ses petits seins, de ses cheveux blonds. Jamais ne reviendrait de lui-même, en chair et os, mon ange pornographique.

Sa présence m'a obligé à un réaménagement complet du bureau. Je n'en pouvais plus de porter des écouteurs à ma pause-café. Les oreilles obstruées, je n'avais plus que mes yeux pour la surveiller. Mes coups d'œil incessants à la porte m'étourdissaient et me faisaient perdre le fil de l'histoire : où en était-on? La petite actrice avait-elle finit par révéler au producteur son statut d'orpheline et son irrésistible envie d'être câlinée? Avec tous ces dérangements, je ne pouvais comprendre comment on en arrivait à plonger si vite les doigts dans le pot de vaseline. C'est pourquoi j'ai placé les classeurs le long du mur connexe au couloir pour l'insonoriser, et fixé des roues sous l'un d'eux pour le rabattre contre la porte une fois fermée. Lorsque tout est mis en place, je bouche les trous restant avec des oreillers. Il règne alors un paisible silence.

La fenêtre, qui donne sur un immeuble jumeau, ses petits carrés lumineux où vivent d'autres gens, me dérange aussi. Je déteste voir la tour sécréter par la sortie principale son écoulement de locataires. Je ne veux plus voir ça, et je ne veux pas

qu'on me voit non plus. J'ai l'impression qu'on m'espionne à travers les rideaux. Un rideau n'est jamais fermé complètement, il flotte toujours un peu. L'air sort je ne sais d'où. Les fenêtres sont étanches et impossibles à ouvrir, et pourtant les rideaux flottent, assez pour faire connaître à tout un immeuble la façon dont *je vis mon indépendance*. Les rideaux, ça ne va pas. Touche féminine, froufrous de couleur gaie dans un espace se voulant fonctionnel et carré, plein d'appareils et de classeurs métalliques, un espace signé Michel, fermé solidement, scellé, opaque. Je poserai de la tapisserie. Oui, de la tapisserie, dans les fenêtres. Rien de joli. Des boîtes en cartons feraient l'affaire. L'une des garçonnières de cet appartement est bien aménagée, bien décorée. L'autre aura la beauté modeste d'une soute à bagage.

J'ai reconnu le rideau de velours rouge d'Alexandrine sur une de ses photos. Elle se montre de la tête aux pieds, vêtue d'une mini-jupe de cuir, d'escarpins très pointus et d'un corset noir. Ses deux ganglions en débordent, on voit presque les tétons. La caméra placée au niveau de ses pieds fait paraître ses jambes complètement démesurées. Ses jambes : on dirait deux chandelles plantées dans un gâteau d'anniversaire, au bout desquels brûle sa tête rouge. Un miroir placé à côté d'elle reflète vaguement une silhouette. Quelqu'un l'aurait prise dans cet accoutrement, juste à côté de mon bureau, sans que j'en aie connaissance? La barricade est-elle à ce point efficace?

Je ne sais plus ce qui se passe de l'autre côté de ma porte. Je vis retranché au milieu de mon bureau parmi les classeurs, les boîtes et les oreillers. Les multifonctions de ma chaise ne sont plus utiles, je peux à peine reculer de mon bureau. Ma place est ici, dans cette structure cartonnée, moelleuse et brune, sans air et sans lumière. Si j'étais infirme, je rêverais de courir. Mais je ne suis pas infirme, et je ne rêve pas. J'ai assez de mes calculs pour occuper mes pensées : un plus un égale deux, par exemple. Il règne ici une paix indicible, et plus j'y pense, plus je me dis que

ce serait généreux d'en faire profiter ma toute vaillante femme de ménage, elle qui mérite bien une pause. Oui, pourquoi ne pas partager ma pause-café hygiénique avec la petite? Un plus un égale une jouissance double... Elle me trouverait de dos, assis sur ma chaise. Je me retournerais vers elle comme elle s'est retournée vers moi lorsque dans la salle de bain, elle frottait le plancher avec un zèle, un désir de me satisfaire on ne peut plus méritoires. Je me retournerais pour interposer entre nous mon zip en métal avec, comme elle, un petit sourire allusif. Elle verrait tout de suite, entre mes jambes, mon indubitable envie d'elle, et on en viendrait enfin au dénouement.

À travers les déchirures de ma tapisserie de carton, je vois des petites fenêtres éclairées, le soir, d'une lumière bleue, la même qui prolonge mon quart de travail jusqu'à minuit. Elle se reflète sur le visage des voisins, déformé par leur grimace. J'imagine la tête affreuse des hommes, leur bedaine, je ris. Je pense à ce qui peut les exciter, c'est drôle! C'est tellement drôle. Pourquoi ne pas se branler tous ensemble, dans des salles communautaires, les bras animés de soubresauts hilares? Des ordinateurs, mis à notre disposition grâce à des organismes de charité, nous servent de point de ralliement. Des gens, hommes et femmes (vieux, jeunes, *milfs* et collégiennes) sont placés côte à côte. Chacun est gentiment assis devant son écran, baigné de sa lumière bleutée. La main droite est rivée à la souris, la gauche astique ce qui se gonfle ou se mouille en vue d'une grande éjaculation collective. Les portes sont verrouillées et le temps, chronométré, s'écoule avec un son très défini de tic-tac.

Mon doigt est en suspens au-dessus de la touche *play*. La petite est dans la cuisine, et j'ai réglé le volume assez fort pour qu'elle entende, assez fort pour que tout l'immeuble entende. Combien de fois me suis-je enfoncé dans le *toujours plus hard* en appuyant sur la touche *play*? Cette fois, mon doigt opérerait-il une cassure, le grand traumatisme? Peut-être mettrait-il fin à ma routine? J'irais au bout de ses

envies, et au-delà de cette extrémité, plus rien. Sur l'écran, trois hommes murs prennent une toute jeune fille blonde. Que dis-je, ils la *défoncent!* *Défonce* est le mot que j'ai entré dans le moteur de recherche pour tomber sur ce petit chef-d'oeuvre de brutalité. Elle aime ça, sans aucun doute ; son plaisir est même égal à celui des trois hommes réunis. Comment ma petite poupée chérie pourrait-elle être repoussée par ce concert à quatre voix d'une justesse inégalable? En effet, c'est juste. Elle en a dans tous les trous, sans perte ni surplus. Les trois hommes la comblent avec une telle efficacité qu'on ne peut qu'en être ému, bouleversé de plaisir. Alors je le fais. Mon doigt sur la touche *play* déclenche une explosion. La voix femelle supplie, tandis que les voix mâles chantent à l'unisson, peut-être est-ce en mi bémol, un seul mot qui sonne comme une déflagration, un écroulement : *fuck!*

## II

La salle d'attente est un petit salon aux divans de cuir blanc. L'aspect moelleux d'un tapis à poils longs (blanc aussi) pourrait donner l'envie de s'étendre, mais sa propreté laisse interdit. Sur une table basse (en verre) sont déposés des boules (en verre aussi) et des fleurs de soie blanche. Autour de cet îlot de blancheur, l'espace est libre, et les murs sont ouverts sur la ville. De grandes fenêtres donnent à voir des gratte-ciel un peu trop serrés les uns contre les autres, et ce contraste est d'une telle évidence! Il n'y a pas de doute, être en ces lieux est un privilège. Des statues de plâtre tournées vers l'extérieur, tailles fines et mains effilées, cous élégants un peu trop longs pour être vrais mais beaux, s'élancent comme pour se moquer des gens dans la salle. Tous sont d'une chair imparfaite et périssable, à l'exception d'Alexandrine. Alexandrine, elle, ressemble de plus en plus à ces statues charmantes. Assise sur le divan de cuir, elle s'imagine imiter leur geste de la main, se déplacer avec le même pas lesté. Elle voudrait entendre leur conversation muette, en suspens, pour connaître les secrets de la beauté éternelle, mais elle n'entend que les pages des brochures qui tournent, et la respiration des patients assis à côté d'elle.

L'une, une petite maigre, tourne les pages à toute vitesse, comme pour se débarrasser de ce catalogue des miracles. Ce sont des mensonges, elle n'y croit pas. Une autre feuilletement, relit les explications, reste fixée sur les images d'horribles défauts à corriger par liposuction. Elle se reconnaît peut-être dans tous ces plis, ces boursouflures. C'est elle qu'on va opérer bientôt. Qui sait, d'une minute à l'autre. On va l'inciser, lui passer des tuyaux d'une extrémité à l'autre et l'aspirer, jusqu'à la dépouiller de ses *poignées d'amour*. Alexandrine a mal pour elle, rien qu'à penser à son corps charcuté, à sa chair en souffrance. Ça tombera sur le sol, comme des cheveux coupés que l'on balaie, que l'on ramasse à la pelle. Qu'en fera-t-on? Arrive-t-il que des chiens reniflent, dans des sacs à ordures jetés sur le trottoir, des

lambeaux de chair humaine sans que l'on croit à un meurtre? Il doit exister des conteneurs spéciaux réservés à l'usage de ces restes. Peut-être Michel en saurait-il davantage, lui qui jour et nuit s'occupe de faire emballer des choses pour les envoyer loin, destination outremer. Il en connaît un tas sur les choses qu'on emballe et dont on se débarrasse. Le continent partage-t-il sa graisse de trop avec des étrangers en manque de nourriture? Ou la réinjecte-t-on simplement dans le corps des maigres? Ainsi pas de conteneur : le transfert se fait à même l'établissement. Pas de déchets, pas de chiens, pas de meurtres. Il faudrait qu'Alexandrine, absolument, parle à Michel. Dis-moi, où sont jetés les restes? Quels restes, il répondrait (il ne comprend jamais de quoi elle parle). À qui peuvent-ils bien servir?

Depuis des années, Alexandrine vient se coucher sur la table d'opération, où des gens manipulent son corps anesthésié. Ils lui injectent des substances ici et là, pour gonfler ses lèvres ou ses pommettes. Ils lui affinent la mâchoire, les bras, les cuisses. Ils lui enlèvent ses taches et ses ridules pour éviter qu'elles ne recouvrent son visage comme un début de flétrissure cadavérique. Au réveil, elle est à chaque fois promise à devenir plus jolie que la veille. On lui prête un miroir, elle ne cesse de se regarder. Elle cherche à capter, sous les ecchymoses et les pansements, la beauté de ses nouveaux traits ; et lorsque toutes les marques sont disparues, elle cherche encore. Elle guette, à travers le dispositif de miroirs installé dans sa chambre, ce qui pourrait surgir sur des kilomètres de chair. Le dispositif est l'envers du décor, à l'unique usage de la maîtresse des lieux. Il faut ouvrir la porte de la penderie pour y découvrir un miroir. Il faut retourner l'armoire, renverser le tableau, soulever le tapis, tirer un grand rideau de velours rouge. Ce sont les premiers gestes d'un rituel secret. Personne ne connaît le point précis où il faut se placer pour que commence le spectacle. À cet endroit magique apparaît le corps de la maîtresse, à la fois de face, de profil et de dos. L'espace s'ouvre comme un ciel, et la maîtresse flotte au milieu de ses reflets multipliés, parmi une foule de corps identiques où personne n'existe qu'elle-même. Elle ne quitte pas son corps des yeux. Dans cette vision englobante, rien ne pourrait

surgir à son insu. Elle guette la naissance des rides, et les possibles déchirures de sa peau nouvellement cousue. Elle guette aussi l'étincelle dans ses yeux, la petite étincelle de beauté mystérieuse qu'elle se sait posséder.

On lui tend un miroir une fois l'effet de l'anesthésie dissipé, mais viendra le jour où elle ne se réveillera pas. Couchée sur l'une de ces tables, on lui fera sa dernière toilette. Une pensée la saisit tandis qu'elle observe les statues de plâtre : son ultime correction, ce sera l'embaumement. On la corrigera en tout dernier lieu pour que personne, au salon funéraire, ne soit choqué par les traces inévitables de la mort. Pourquoi se donnerait-on autant de peine, si ce n'est parce que nous sommes choqués par le visage de la mort? Partout, des visages impeccables nous regardent, comme ceux des affiches qui ornent la salle d'attente. Des visages de femmes heureuses dans leur nouvelle peau, des enfants tout aussi heureux même s'ils ne têteront pas maman. Ils resteront tranquillement assis auprès d'elle, leur belle maman qui au fil des ans ne changera pas. Tout le monde voudrait atteindre à cet état immuable, pour ne plus exister ailleurs que dans le sourire heureux d'une feuille de papier collée au mur. Alexandrine est troublée par son visage depuis l'apparition de sa première ride, car l'idée s'est alors glissée en elle qu'un chemin direct mène du vieillissement à la mort. Qu'être vieille, c'est être déjà morte. C'est bien dans les trous creusés par l'âge que va un jour refluer le sang. Il va s'accumuler par gravité dans les régions déclives du corps et causer des plaques violacées. La peau d'abord plissée va se décoller complètement, le visage empâté se couvrir de boursouflures. Non, un jour elle ne se réveillera pas pour observer dans le miroir le résultat des opérations. Quand l'embaumeur viendra la vider de son sang pour le remplacer par un nouveau liquide, pense-t-elle, l'ultime effort pour assurer sa conservation, elle ne verra jamais le résultat. Elle ne pourra dire, au salon funéraire : « ne me placez pas comme ceci, plutôt comme cela, remettez-moi un peu de fard ». Couchée dans le cercueil, elle sera à la merci de tous les regards braqués sur elle. Elle sera à la merci de Michel, qui aura tout le loisir de repérer les incongruités, ces taches violacées qui apparaîtront sous le

maquillage, faute d'une manutention adéquate. On lui aura frôlé une joue en la déposant dans le cercueil ; quelque part la manche d'un croque-mort sera tachée de beige.

Les patients s'accumulent dans le petit salon comme un bouquet de corps effrayés au milieu du tapis, tandis que les statues, près des fenêtres, forment un joli trio, léger, frivole. Que signifie cet allongement des doigts, cette flexion du poignet, ce mouvement délié qui naît des hanches et s'élance au-dessus d'elles? Sinon, qu'il ne faut pas s'en faire, que la vie est légère. La survie n'est pas en jeu ici, dans la clinique du penthouse, comme elle l'est en bas, au rez-de chaussée, où des gens malades attendent sur des chaises en plastique. Alexandrine est en parfaite santé, alors pourquoi pense-t-elle à son embaumement? La femme en sarrau tarde à l'appeler. Elle attend depuis déjà sept minutes parmi d'autres gens en attente, et c'est insupportable. Pourquoi ne vient-on pas la chercher? C'est pourtant l'heure de sa piqûre! Le seul moyen de patienter serait de balayer les impressions indésirables d'un geste délicat de la main, et de penser à tous les petits plaisirs que lui promet cette injection : de nouveaux flirts sous la lumière tamisée d'un bar, des baisers refusés, des hommes alanguis. La piqûre raccroche les pommettes au sourire. Elle élimine le concave, retrouve le convexe. Car qui dit rond dit lumineux, qui dit lumière dit jeunesse. Et qui dit jeunesse... n'a pas besoin de préciser. Le visage d'Alexandrine exprimera la félicité juvénile, sans relâche. Même au repos ses joues lui souriront, et devant le miroir elle se dira bravo. Elle redeviendra, bientôt, une adolescente prête à connaître son premier amour. Il viendra cogner à sa fenêtre la nuit, pour la supplier. Il voudra goûter son trésor épilé, rose. Petite farouche, elle s'y refusera. Elle retournera dormir dans ses draps blancs, excitée par ses propres atouts cruels. En attendant, les gens qui l'entourent dans ce beau salon de cuir et de molleton ne cessent de l'horrifier. Apparaît tout à coup, à travers la lunette horizontale que forme la table basse en verre, le

mollet trapu de l'obèse.

En remontant le mollet jusqu'à la cuisse, Alexandrine constate l'ampleur des dégâts. Ces jambes sont une masse informe de graisse, au milieu desquelles les genoux se perdent. On ne peut déterminer où se termine le mollet et où commence la cuisse. Tout ça, c'est d'une égale circonférence. Si seulement la longueur des jambes égalait ne serait-ce que la longueur du torse! Mais elles semblent plus courtes encore. Une liposuccion pourrait sans problème être pratiquée sur tout le corps (bien qu'elle pourrait disparaître en entier), mais la clinique ne peut rien contre les disproportions de nature osseuse. À ces jambes trop courtes ne conviendront jamais que des corrections vestimentaires : des escarpins de dix centimètres pourraient faire gagner à ce corps rabougri un peu d'élégance. Encore lui faudrait-il apprendre à les porter avec grâce et en tout temps, à soigner les ampoules et les tendinites, à revenir régulièrement à la clinique pour traiter les veines éclatées dans les chevilles. Il y a également beaucoup de détails à corriger sur le visage d'une autre jeune fille qui vient de s'asseoir. Les sourcils : trop près des yeux. Les yeux : trop petits. Ils sont logés profondément dans leur orbite, ce qui lui fait un regard osseux. Ce regard donne étrangement l'impression de buter contre un mur. Elle a dit quelque chose en arrivant (« bonjour »), et c'était bien comme si un mur avait parlé. Sa tête, plane et rugueuse, exactement comme un mur de plâtre que l'on n'a pas fini, a de singulières proportions. Les tempes sont largement plus étroites que les joues, de sorte que les pommettes semblent avoir chuté au niveau de la bouche. Une liposuccion rétablirait l'équilibre. Mais que faire pour les yeux? Ramener les globes en avant? Cela lui coûterait peut-être le sens de la vue. Le prix à payer! Après tout, on arrêterait de la dévisager. Enfin la question du choix entre la vue et la beauté n'est pas tout à fait tranchée pour Alexandrine, qui aurait pu être à sa place, obligée de choisir entre les deux. Une nuit, son propre reflet, muni d'un attirail d'instruments coupants et de fils à coudre, est sorti en rêve de son miroir. Michel était dans sa garçonnière, debout sur la peau de chèvre angora : « Tu choisis quoi, la vue ou la beauté? » Il y a de ces dilemmes absurdes que

l'on s'obstine à résoudre. Une fois réveillé du cauchemar, personne ne nous oblige pourtant à répondre. Alexandrine préfète-t-elle perdre une dent ou une touffe de cheveux? Une jambe ou un bras? Se faire renverser par une voiture ou se faire violer? Coucher avec l'obèse ou avec la femme aux yeux reculés?

Peut-être s'en remettrait-elle à l'homme assis à côté d'elle, qui souffre d'une calvitie prématurée. La vingtaine seulement, et pratiquement plus de cheveux, sinon quelques poils sur le dessus du crâne. Il lit la brochure à la section *interventions capillaires* ; mais peut-être vient-il plutôt consulter pour son torse chétif? Des prothèses pectorales amélioreraient nettement sa charpente. La clinique pratique l'augmentation pectorale, mais encore une fois, elle ne pourrait rien pour ses jambes, trop longues pour un homme. Lorsqu'il est appelé, Alexandrine observe sa démarche un peu ridicule. Le petit torse posé au-dessus de deux cannes maigres essaie de se donner une allure bombée. Son pantalon est ceinturé trop bas (sans doute pour lui couper quelques centimètres) et tombe au-dessus d'un espadrille. Ils dévoilent une cheville sèche, dont on perçoit les détails : les tendons semblent vouloir se rompre à chaque pas. Cet homme long est le parfait opposé de la jeune femme obèse et quasi-naine, aux demi-jambes indéfinies. Il ferait d'ailleurs un joli couple avec ce sexe au ras du sol! Marchant dans la rue, l'on croirait à un homme et son animal domestique. Une race de chien particulièrement trapue, qui avance gentiment au même pas, sans qu'on ne distingue aucun pied sous cette espèce de boule qui avance sur sa masse gélatineuse. Si le jeune homme essayait de la prendre debout contre un mur, il peinerait à se maintenir jambes pliées pour atteindre au niveau de son sexe. Pour venir à bout de l'accouplement, il sautillerait comme une de ces bestioles à pattes longues qu'Alexandrine se voit déchiqueter membre par membre.

Depuis longtemps la chaleur d'un lit avec un homme, l'humidité de sa peau mêlée à la sienne, les soupirs délassés, l'envie de s'endormir, de rester là, de

recommencer, et l'impression que tout ça la domine ne l'inquiète plus : elle évite. Elle s'épargne du même coup les draps plus mouillés qu'humides, les soupirs déçus, et l'envie de fuir une fois que l'homme s'est endormi. Car les petits matins chez des inconnus sont le plus souvent pénibles. Elle déteste récupérer ses vêtements sur un tas de linge à lui, et enfiler de nouveau sa culotte imprégnée par les ébats (ratés) de la veille. Ces petits écarts de conduite ne se reproduisent plus depuis qu'elle le fait debout contre un mur, mur où elle est plus à son avantage. Elle peut garder ses talons hauts, contracter le galbe de ses cuisses, et rejeter une jambe autour de son amant comme une danseuse de tango. Quand elle se tient ainsi sur une jambe, avec comme seul appui la chaussure et les omoplates, l'inconfort est tel que l'envie de rester-là est nulle : elle retourne, à peine décoiffée, auprès de Michel.

Debout contre un mur, elle met aussi à l'épreuve la qualité de ses amants. La position *tango* n'est possible que s'ils la tiennent comme il se doit. Chose rare... Trop d'hommes sont restés debout, la bouche tendue, les bras ballants, comme s'ils avaient attendu d'être eux-mêmes poussés contre le mur. Ils ne savent pas la surprendre, ni même saisir le moment. Ils ne savent pas détecter les signaux (sourires, battements de cils) lorsqu'elle simule grossièrement un regard alangui, un petit rire excité. Elle le fait même si elle n'éprouve pas le moindre désir pour l'homme qui est en face d'elle, comme si la possibilité d'un coït pouvait toujours pallier à l'ennui d'une conversation, et lui faire oublier la situation désolante où elle se voit frayer avec un homme ordinaire. Elle ferme les yeux (ou se détourne contre le mur) pour ne pas les voir. Elle oublie même leur présence. Elle occupe toute la scène, pour que sous la lumière des projecteurs, elle en vienne à oublier le spectateur assis dans la pénombre. Après ses rendez-vous, elle écrit le scénario dans son journal intime à quelques détails près. Elle modifie les répliques de l'amant, son statut, ses manières. Elle s'imagine tout raconter à Michel, comment ses amants (de qualité) l'ont tranquillement conduite à l'extase par une série de gestes habiles.

Michel est celui qui, dans la pénombre, vient s'asseoir à la place de l'amant.

C'est à lui qu'elle offre son spectacle, même s'il est, d'entre tous, le plus ordinaire. Si ses amants font tache dans le décor raffiné de sa vie, Michel est sa tache la plus honteuse, et la plus indélébile. Il salit sa réputation, bien qu'elle le garde enfermé dans une pièce de son appartement. Rien que de le savoir incrusté là dans un compartiment de sa vie l'agace, et pourtant, elle n'a jamais tenté quoi que ce soit pour l'en déloger. Michel est comme cette matière informe en train de pourrir en elle ; il est sa mémoire, son passé, un restant d'organe. Quand toute cette matière interne sera desséchée, il ne restera plus qu'une enveloppe. Une jolie enveloppe, avec une peau, un sourire impérissables. Et ça lui vaudra de nouveaux amants, des tas d'amants dont elle ne pourra plus se plaindre, faute de sentiments. Les sentiments qui la troublent lorsqu'elle essaie de mener à bien son propre tango, elle voudrait qu'ils disparaissent ; elle lui opposerait une attitude impassiblement sereine. La question de la possible rupture avec Michel se fait intempestive lorsque vient la piqûre. Grâce à elle, Alexandrine devient de plus en plus désirable et Michel, à force d'être ainsi maintenu en-dehors du monde, se fait de plus en plus ordinaire. L'écart entre eux se creuse, sans qu'elle ne puisse s'expliquer sa jalousie grandissante, et son besoin d'obtenir, de sa part, un jugement favorable. Ne serait-ce qu'une parole gentille, une ouverture... Il faudrait que cet absurde attachement prenne fin, pense-t-elle à chaque nouvelle injection, que l'appartement soit nettoyé et qu'elle se bâtisse enfin une vie à sa mesure.

Avant qu'Alexandrine et Michel ne fassent chambre à part, elle s'est réveillée une nuit, auprès de lui qui ne dormait pas : il la regardait sous la lampe de chevet. Il s'était tourné vers elle et l'examinait, comme s'il avait voulu la surprendre, lui dérober quelque chose. Elle était en train de rêver d'une maison au bord de la mer : le soleil orangé illuminait le visage de Michel, son cou, ses épaules. Il était vieux. Tous deux allaient mourir, et c'est pourquoi, étrangement, il voulait lui faire un enfant

comme s'il n'y avait plus de temps à perdre. Il le lui répétait le visage collé sur le sien, parlait comme de sa propre bouche à la sienne, en riant. Tout à coup l'enfant était dans les bras d'Alexandrine, un tout petit enfant, semblable à une souris ou à un écureuil. Il fallait qu'elle le garde dans ses bras, sans quoi il allait rapetisser encore, et devenir un caillou, une bague, un grain de sable. Elle s'est réveillée avec l'envie de pleurer la perte de l'enfant devenu grain de sable, et Michel la regardait : « Tu parlais d'une plage. » « Oui, il y avait trop de grains de sable, et je trouvais plus mon... je trouvais plus ma bague. »

Que cherchait-il à voir, à lui dérober, sous la lumière de la lampe? Que voulait-il, à cette heure de la nuit, comme un imposteur? C'était comme s'il avait voulu lui poser un diagnostic, faire du lit une table d'opération. À la clinique, on le fait avec plus de délicatesse : on lui demande de bien vouloir relever le menton, de bien vouloir se tourner sur le ventre. Michel l'inspectait à son insu, en pleine nuit, quand tout se plisse et s'affaisse. Il était en train de l'observer parce qu'il ne la reconnaissait plus, avec tous ses « appendices » : « De quoi tu parles, Michel? » Il pointait son sein : « on voit la démarcation. » Il touchait ses lèvres, ses pommettes : « ce n'est pas toi ». Il répétait que la femme qui dormait à ses côtés, il ne la connaissait pas, qu'il y avait une étrangère dans son lit. « Coucher avec des étrangères, ce n'est pas le rêve de sa vie? », se demandait Alexandrine. Il avait toujours été excité à l'idée de nouvelles femmes dans ses bras. Alors pourquoi se plaignait-il puisqu'elle se faisait nouvelle de jour en jour? Encore à moitié endormie, elle regardait ses lèvres prononcer les mots *appendices*, *botox*, *plastique*, et tout se confondait avec le rêve où elle se sentait glisser de nouveau. Quel était cet appendice, ce morceau de plastique perdu parmi les grains de sable? Sur cet objet de plastique bientôt branché sur une prise murale se dessinait une bouche, et la bouche disait « un reçu », « un mot », « le docteur », « tu me trompes ».

Michel ne pouvait parler qu'à son visage endormi. C'était bon d'entendre sa voix pleine d'amertume, et de sentir l'étroite distance qui la séparait de lui, de sa

chaleur, de sa main qui, pour troubler son sommeil, allait peut-être se faufiler jusqu'à elle. Il avait dit des choses qu'il ne pensait pas sans qu'elle ne puisse se défendre : des appendices? Chaque intervention vise à redonner au corps un peu de naturel. Il a tort quand il dit qu'elle s'aveugle. Elle voit très loin devant elle. Une fois la jeunesse épuisée s'ensuit la renaissance. L'affaissement est corrigé, son corps reprend sa forme initiale, redevient l'objet des miroirs et ainsi de suite. Jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de transformations possibles. Elle atteindra le seuil où le temps, vaincu, tirerait sa révérence. Alors... que Michel se taise à propos de ses petites corrections. Qu'il n'en reparle jamais : « Laisse-moi tranquille », lui a-t-elle dit en ouvrant les yeux ; mais déjà, il s'était tu. Elle avait raté la discussion. Au réveil, elle était devant le miroir de la salle de bain. L'eau coulait tandis qu'elle se tapotait les joues avec de l'eau froide, et elle prenait de nouvelles résolutions : chacun sa chambre, chacun son lit.

C'est lorsque les rides se creusent que le visage semble artificiellement crispé. Comme s'il voulait exagérer sa fatigue. L'appendice, ce petit surplus indésirable, ce n'est ni le botox, ni le silicone, mais plutôt ce qui pendouille au cou des vieilles. Comme cette femme qui vient de s'asseoir à la place du jeune homme aux longues pattes. Elle aurait dû consulter plus tôt, se dit Alexandrine, avant qu'elle ne prenne de mauvais plis. On voit qu'un peu de la vieille pend juste en-dessous de son menton, comme un grand barbillon de coq. Au fil des ans, les dégâts s'enchaînent : creusement du squelette, affaissement de la peau, empâtement des traits. On ne distingue plus nettement les traits de cette dame âgée, tellement ils sont embrouillés par le surplus de peau. Le clignement de l'œil cause un excès de paupière, aggravé par la chute latérale du sourcil. C'est pourquoi Alexandrine, lorsque lui prend l'envie d'examiner son battement de cils au milieu des miroirs, se dit « Ne cligne pas trop des yeux ». Elle se fait des yeux doux, sans mouvements excessifs ; mais à la douceur se mêle un soupçon d'âpreté. Elle sait bien qu'elle est belle. Les miroirs lui renvoient une image parfaite, sans aspérités. Pourtant subsiste un doute : quelque chose pourrait surgir, glisser à travers ses coutures rompues, et reprendre sa place initiale sur la

façade du corps. À quoi ressemblerait-elle? L'ancien visage évolue simultanément, elle le porte encore. Il est enfermé à l'intérieur, dans la poche hermétique qu'est devenu son corps. Il suffoque, il va pourrir, il va suinter par les pores de sa peau.

Son ancien visage ressemblerait à celui de la vieille qui est venue consulter le docteur Saint-Amant. Si elle n'avait pas subi le traitement au laser, elle aurait comme elle d'affreuses taches pigmentaires. Le laser brûle la zone sous-cutanée pour stimuler la régénérescence du collagène, faisant du bénéficiaire un grand brûlé pendant dix jours, jusqu'à ce que pousse une nouvelle peau. La clinique offre des chambres au sein même de l'établissement pour les patients qui préfèrent laisser leurs boursouflures et leurs ecchymoses s'estomper avant de regagner leur vie normale. Ils peuvent profiter des services connexes : restauration haut de gamme, bar à volonté, accès à l'aire de détente. Alexandrine avait réservé une chambre pour toute la durée de sa convalescence. D'ordinaire elle aime exhiber ses points de suture entre la table de massage et le sauna, mais cette fois-ci, elle a gardé les brûlures pour elle-même, un peu plus inquiétantes à cause des risques. Elle avait signé la décharge de responsabilités en tremblant, se disant qu'il le fallait bien, et qu'advenant un échec elle en finirait avec tout ça. Oui, en cas d'échec elle s'en remettrait, plus tôt que prévu, à l'embaumement. Elle a signé, et l'opération a eu lieu. Pendant les dix jours de convalescence, elle est restée enfermée dans cette chambre dont elle a fait retirer les affreux tableaux pour les remplacer par des miroirs. Dans ces paysages bucoliques, les montagnes semblaient posées les unes par-dessus les autres au lieu de s'étendre au loin. Ça manquait de perspective. Son reflet a donné du relief à la chambre en se démultipliant sur les murs. Ainsi entourée de ces visages de grands brûlés, elle guettait les traces de guérison de seconde en seconde. Son visage devait s'écailler peu à peu, et découvrir une peau neuve.

Depuis sa nouvelle résolution, Alexandrine dort seule dans sa chambre, et

Michel, dans son bureau. Il y passe la nuit et n'en sort plus. Il se soumet au règlement mieux qu'elle ne l'aurait souhaité. Le bureau est aménagé comme une petite garçonnière, avec tout ce qu'il faut à disposition : un ordinateur, un lit, des dossiers. Le visage de Michel est remplacé par une porte en bois massif et son corps, par l'ensemble des murs qui l'entourent comme une nouvelle carrure. Il s'impose, il prend trop de place. Il faudrait que son bureau soit plus petit, plus arrondi, qu'il se loge quelque part dans un repli de l'appartement pour qu'Alexandrine l'oublie. Ils ne soupent plus ensemble. Leur femme de ménage leur prépare les repas, qu'elle partage en portions individuelles dans des plats hermétiques après avoir minutieusement lavé et rangé la vaisselle, nettoyé les comptoirs et le plancher, fait aérer la cuisine. Alexandrine n'y trouve aucune trace de présence humaine. La cuisine ainsi que le reste de l'appartement, jusqu'aux tiroirs à lingerie, sont délicieusement impeccables, bien que la maîtresse ait parfois ramassé, du bout de son index, un peu de crasse laissée derrière le four. Elle a attrapé la petite tout juste avant qu'elle parte, pour la lui agiter sous le nez et l'inciter à plus de rigueur. Il faudrait que l'appartement soit plus net et plus vide, que ça sente l'eau javellisée jusque dans des recoins plus intimes encore, sans quoi la maîtresse devra congédier la petite femme de ménage. Ce n'est pas qu'elle ait quoi que ce soit contre sa personne. Au contraire, rien ne peut lui être reproché : le corps de cette jolie jeune fille blonde est parfait, si ce n'est ses lèvres un peu trop fades. Ses os sont délicats et bien assemblés. On ne peut relever aucun écart dans la posture. Les épaules sont droites, le cou suffisamment long, la mâchoire ni trop large ni trop fine.

Chaque fois qu'elle pense à cette fille, Alexandrine est forcée d'admettre que tout doit d'abord reposer sur un *beau* squelette. Elle fantasme à l'idée d'une nouvelle consultation. Est-il vraiment impossible de se faire limer les os? Le chirurgien répondra : « Vous ne vous rappelez pas de votre mâchoire? » Oui, elle s'en souvient. Mais c'était une toute petite section. Se faire limer tous les os à la fois doit être douloureux et générer beaucoup de poussière. Elle pense à l'arrachement préalable de

sa peau. Combien de temps durerait l'opération? Combien d'assistantes faudrait-il employer pour balayer des monceaux de poussière d'os autour de son corps en charpie? La suspendrait-on par les pieds? Qui surveillerait l'opération, considérant qu'elle serait sous anesthésie générale? Il faudrait s'assurer que la peau, en attendant d'être recousue sur le squelette affiné, soit rangée en un lieu convenable. La plus belle statue du hall, à condition qu'on l'enferme sous une cloche de verre réfrigérée, ferait une patère idéale : Alexandrine jouirait pour quelques heures d'un intérieur de bronze et d'une excellente visibilité.

La petite, bien qu'elle s'adonne à de minutieuses opérations de nettoyage, menace le bon ordre de la maisonnée. Laissez un chien dans sa cage toute la journée, il restera tranquille tant qu'aucun mouvement ne vienne le perturber. Introduisez dans son environnement une chienne, il se mettra à mordiller la serrure. Alexandrine soupçonne que la porte de Michel s'ouvre parfois pour la femme de ménage, et que la femme de ménage entre comme s'il n'y avait pas d'interdit (le règlement impose que Michel y soit rangé seul). La porte s'ouvre, et elle y entre. Pendant qu'elle balaie la poussière sur le corps de Michel (combien de temps faut-il que le corps reste immobile pour que s'y accumule la poussière?) il s'éveille peu à peu à ses petits bras fins qui remuent, à ses lèvres fades qu'il s'agirait simplement de mordre pour qu'elles passent au rouge écarlate. Ces deux chiens, en l'absence de leur maîtresse, se rapprochent l'un de l'autre pour se renifler, se lécher, se mordiller. Michel fait rougir les lèvres de sa petite femme de ménage tandis qu'Alexandrine, à l'autre bout de la ville ou (pourquoi pas) dans le même bâtiment, chez le voisin d'en bas ou dans le placard du concierge, se fait prendre debout contre un mur.

Ses amants, eux, ne fouillent pas sous sa robe pour trouver les restes de son ancienne peau. Ils se limitent parfois à la robe, caressent le tissu sans l'écarter. Elle dit qu'en-dessous, elle tremble comme une vierge, qu'elle a peur de saigner. Sur leur

visage alors se lit un doute, se dessine un sourire. Certains refusent de jouer : elle ne les revoit jamais, passe au suivant. Ses premiers rendez-vous avec des inconnus ont lieu dans des bars tamisés. Ils la trouvent déjà installée sur le tabouret du bar, ses longs cheveux rouges tombant sur ses épaules. Elle porte une robe agencée au décor, à la couleur des murs, au style du barman avec qui elle bavarde tranquillement. Quand ils arrivent vers elle et prononcent son nom, elle se retourne sans interrompre la conversation en cours, finit sans se presser la phrase qu'elle avait amorcée puis, se lève. D'un simple geste de la main elle les invite à suivre le balancement régulier de sa robe jusqu'à une table en retrait. Ils s'assoient à un bras de distance, ne se rapprochent qu'une fois passées les étapes qui la conduisent à la lumière. Elle les suit dans leur appartement que s'ils savent glisser à son oreille le bon mot.

Un jeune photographe avait passé la soirée à imaginer le décor somptueux où il désirait la prendre en photo. Il lui disait qu'elle avait un petit quelque chose de mystérieux dans l'œil, et que ce petit quelque chose la distinguait de toutes les autres femmes. Elle n'était pas une belle femme comme les autres, c'est-à-dire superficielle, vide, idiote. Toute émue qu'on la mette sur un piédestal, elle a laissé un homme de plus lui suggérer qu'une belle femme est nécessairement idiote – idée qu'en d'autres circonstances en aurait jugé d'une platitude inouïe. Ils ont fait cette séance de photo, un épisode inoubliable dans sa vie de coureuse. Elle s'est rendue chez lui. C'était un soir d'été. Elle porterait des sandales à talons aiguille, et un sac très lourd rempli d'éléments de costume : il la voulait à demie-nue. Chapeaux, foulards, robe, sous-vêtements, chaussures, le tout débordait presque de son sac quand elle a sonné à sa porte, essoufflée et souriante. Il était en train de régler son appareil ; très calme, il l'a fait entrer. Il a d'abord observé son visage d'une manière songeuse et professionnelle, puis a caressé doucement sa joue en disant : « Il y a quelque chose de sensuel et de grave sur ton visage. » Elle a étalé le contenu de son sac sur le tapis du salon. C'était à lui de choisir. Il a pris les morceaux noirs, les corsets et les ceintures de cuir, et lui a demandé d'aller enfiler tout ça dans sa chambre. La chambre était impeccablement

dépouillée. Son lit, très haut, était recouvert d'une couette blanche sans housse, et ses étagères étaient garnies de presque rien : quelques appareils de collection, et l'étrange photo orangée d'une femme assise au bord de la mer, les pieds dans le sable.

Quand elle en est sortie, une coupe de champagne l'attendait sur le comptoir de la cuisine. Il était dans le studio, en train d'installer les trépieds et les projecteurs. C'est elle qui préparait tout habituellement, lors de ses séances en solitaire. Pour la première fois elle allait laisser quelqu'un la diriger. Il lui disait de relever le menton, de tourner légèrement, mais très légèrement le visage à droite, puis à gauche. Elle savait combien l'angle de vue était capricieux. L'on pouvait sans doute exprimer par une formule mathématique l'emplacement exact où cet éclat de mystère sensuel et grave apparaissait ; ils le cherchaient ensemble, obstinés à tirer le meilleur d'elle-même. Il fallait qu'elle entrouvre la bouche, qu'elle détende la mâchoire, qu'elle se cambre un peu, se relève, qu'elle sourie puis reprenne son air sérieux, qu'elle boive. Oui, il fallait qu'elle boive davantage pour se révéler toute entière à la caméra ; il la voulait excessive et débridée. Quand elle a avalé son huitième verre et trouvé du même coup la pose-clé, il a couvert son corps offert d'une rafale de déclics sensuels avant de se mettre à son tour à demi-nu.

On ne peut toujours déceler au premier abord la gaucherie d'un homme. Elle a eu la bêtise d'entretenir avec lui une relation assez longue pour qu'ils passent du studio au mur, puis du mur au lit. Un soir, ils étaient assis côte à côte sur le divan de son salon. Elle avait un verre de rouge à la main, et se tenait comme l'exige une belle robe ajustée. C'était une robe blanche au buste corseté. La jupe à mi-jambe collait ses deux genoux ensemble ; une petite fente le long de sa cuisse la laissait tout juste avancer un pas devant l'autre. Assise, elle ne pouvait se tenir qu'avec un maintien irréprochable, ce que le photographe a commenté en disant : « Ouf, ça a l'air serré ! » Tout avait été mis en place pour que la soirée se déroule dans le meilleur des scénarios. Un beau morceau de gigot rôtissait tranquillement dans le four ; il venait de déposer ses mitaines pour s'asseoir auprès d'elle et patienter quelques instants avant

de dresser la table. La lumière qui les enveloppait était digne de leur première soirée : des projecteurs disposés autour d'eux les éclairait d'une douce lumière blanche. Il avait ouvert ses parapluies de telle sorte qu'ils ne soient pas éblouis. Du matériel était disposé sur le comptoir, y compris quelques impressions de leur dernière séance : ils allaient bientôt les observer ensemble, après quoi elle espérait qu'il la renverse doucement sur le divan, n'en pouvant plus résister à ses charmes. Tout se déroulait comme elle l'avait souhaité avant qu'il ne prononce ce *Ouf* inconsidéré, et ne se permette d'accompagner cet outrage de petits gestes incongrus auxquels elle n'a su répondre autrement que par une expression de surprise : il a pincé le tissu de sa robe entre le pouce et l'index, puis il a tiré son décolleté pour jeter un coup d'œil sur sa poitrine, qu'il avait pensé voir ainsi perdre un peu de sa rigidité. Rigide, elle était rigide? Ne l'avait-il pas vue se tortiller sans retenue sur le plancher du studio? Ne l'avait-il pas également complimenté sur son fabuleux *sens du costume*? Elle avait commis une faute de goût, et ne s'en pardonnerait pas.

Faute de goût... tout était faute de goût cette soirée-là, jusqu'à leurs baisers. Tout à coup il l'a attirée vers lui. Elle pensait qu'il allait enfin la prendre dans ses bras comme l'exige une belle femme mystérieuse, mais il l'a renversée. Brusquement, contre ses cuisses. Ce n'était pas une invitation à quelque pratique sexuelle ; elle l'entendait rire tandis qu'il la coinçait sous son aisselle. Dans cette position pliée, elle devait maintenir son bras en l'air pour ne pas renverser son verre de rouge. Il le voyait, mais ne comprenait pas l'urgence ; une goutte lui était tombée sur la nuque et roulait tout droit vers sa bretelle blanche, d'un tissu qu'il lui serait impossible de nettoyer dans l'immédiat puisqu'il la tenait toujours coincée contre lui. Sa robe lui refusait tout mouvement de jambe ; elle n'était plus qu'un tronc. Le tronc et sa belle robe tachée sont tombés sur le sol. Elle a compris ce qui se passait au bout de quelques secondes, lorsqu'il s'est approché de son visage pour lui faire ce qu'il appelait en riant une *attaque de bisous* : c'était une de ces bousculades amoureuses à laquelle on est censé répondre par des *arrêtes!* hilares, et des milliers de bisous secs.

Alexandrine n'a pas l'habitude de ce genre de démonstration. En vingt ans de vie commune, Michel ne s'y est jamais risqué. Peut-être avait-elle refusé d'avance tout élan de tendresse? Elle espérait secrètement qu'un jour il serait bon de se laisser couvrir d'amour ; mais d'un amour plus adroit et de meilleur goût! Cet amant de fortune l'avait manipulée avec une telle maladresse qu'elle pensait filer tout de suite chez elle. Qui était-il? Tout à coup, il lui semblait qu'elle ne connaissait pas même son prénom. Elle a voulu le prononcer, pour ajouter quelque chose comme « ça suffit », mais il y a eu un silence. Il s'est excusé : elle a répondu « ça va ». Sa robe était sale, défectueuse, sa coiffure aussi. Elle avait envie de pleurer. Il l'a aidée à se relever, puis elle s'est précipitée dans la salle de bain. C'est là qu'elle a vu, au passage, une des impressions qui traînaient sur le comptoir. Elle a vu son visage en gros plan. On l'apercevait qui regardait l'objectif en relevant les yeux. Sous cet angle, et sous l'éclairage à vrai dire beaucoup trop intense du studio, ses deux plis inter-sourciliers ressortaient comme sous un microscope. Ce n'était presque rien, le botox pallie à cette horreur depuis des années, mais les muscles du front ne s'atrophient pas complètement ; il faut donc éviter de froncer les sourcils. Femme fatale, on l'est même avec une expression neutre. Une moue se confondant avec le vulgaire *duck face* dont elle s'est toujours interdit le recours achevait de donner à son visage des allures de veille femme inconsciente de ce qu'on ne la regarde plus depuis longtemps. L'âge ne nous rend pas plus attirant, pensait-elle, il nous laisse plutôt choir genoux contre le sol avec un sentiment amer. Non, ce n'était pas à cela qu'elle s'attendait en cochant la case *aventure* sur le site de rencontre.

Pendant ce temps, Michel devait se moquer d'elle avec la femme de ménage. Elle les imaginait en possession des photographies que son amant avait prises d'elle, de ces échantillons encore à l'état brut, sans retouches, qu'au fond elle n'avait aucune envie de travailler avec lui. Elle regrettait de ne pas s'être présentée au photographe sous l'aspect d'un résultat final ; ce soir-là, il n'a vu en elle qu'une ébauche. Michel et la femme de ménage étaient peut-être dans le bureau, couchés nus sur le petit lit qu'il

s'est installé entre deux classeurs. Il lui demande de rester nue, sans couvertures, pour observer son corps de la tête aux pieds. La petite a un mouvement de défense : « il fait froid, dans ce bureau! » Il dit que ses mains sont chaudes, et que si elle insiste, il n'arrêtera pas de la caresser. Il effleure sa peau doucement du cou jusqu'à la taille, en descendant le long de son bras menu. Elle frissonne, elle rit, elle lui demande de la frictionner plutôt, elle a froid! Il dit qu'il aime voir la pointe de ses seins durcir. Il les aime, ses petits seins, alors pourquoi les lui cache-t-elle, avec ce joli mouvement de pudeur juvénile? Il l'enlace, lui dit qu'elle est toute fragile, que les petites femmes comme elle, on doit les protéger ; elles ont toujours froid, elles ont toujours peur de tout! Elle riposte tendrement, pose ses mains sur lui, sur son ventre, son sexe. Ses mains à elle sont froides. C'est lui maintenant qui sursaute comme un enfant qu'on chatouille.

Michel qui sursaute. Un enfant. Les angoisses d'Alexandrine vont un peu trop loin. Elles sont une reproduction infidèle de cet homme amer qui, en vérité, ne s'étonne plus de rien. Alexandrine se pose une question, une question à laquelle elle n'a pas le temps de répondre puisqu'on vient tout juste de l'appeler. C'est enfin l'heure de sa piqûre! Mais d'abord, une nouvelle consultation. Son cœur, peut-être, aurait besoin de quelque injection. À moins qu'elle ne s'en tienne à son projet initial, un masque qui aurait la propriété impérissable du plastique. Un masque que l'on fabriquerait de toutes pièces selon des normes rigoureuses, et qu'il suffirait d'apposer sur son visage pour que s'éteigne à jamais la souffrance. Tandis qu'elle se dirige vers le docteur Saint-Amant qui tout à coup apparaît dans l'embrasure de la salle de chirurgie, la question à laquelle elle n'a pas répondu s'accroche à chacun de ses pas, et la fait trébucher.

### III

Assise dans l'atelier vide, j'attends à ma place, sur l'estrade. Sous les projecteurs éteints, il fait un peu froid. Dehors le ciel est bleu mais il n'y a pas de soleil. Il est caché derrière le bâtiment d'en face, et j'en reçois l'ombre portée ; ma peau sera peinte sur fond d'après-midi ombragée. Autour de moi les chevalets anguleux se tiennent encore inanimés. J'attends que les artistes arrivent, qu'ils viennent encercler mon corps immobile.

Je possède les clés de certains ateliers privés, de ces ateliers informels auxquels on accède par la ruelle, avec portes en métal et fenêtres le plus souvent cassées, vaste espace rempli de poussière et toutes ces choses qu'aussitôt je fais miennes : les fusains, les pastels, les petits gobelets de couleurs vives. Elles forment le décor mi-éclatant, mi-sali de mon immobilité. J'aime y arriver la première. C'est pourquoi, comme à Michel, j'ai demandé les clés ; parce que je veux chaque fois revenir encore, leur imposer ma personne comme unique sujet de leurs œuvres : vous ne peindrez que moi.

J'ai quitté l'appartement avant l'heure de pointe, évité l'autobus et le métro pour marcher en empruntant les rues silencieuses. Le bruit de la circulation comme celui des chevalets qu'on déplace en conversant m'irritent. J'ai enfilé mon peignoir et monté sur l'estrade dans le calme de l'atelier encore vide. En attendant, je pratique la même immobilité que les choses. Comme ce vêtement fleuri tombé par terre, ce morceau de brique, ce vieux chiffon, comme ce moustique mort écrasé, je ne bouge pas. J'observe l'affreux portrait rangé tout au fond de la pièce, un contour ovale avec des yeux, une bouche tracés à la craie noire, un front dont on a estompé la couleur jaunâtre avec un doigt sali. Les apprentis laissent traîner leurs ratés chez le maître. Et le maître les laisse s'accumuler, comme s'il voulait décorer son atelier de petites empreintes gauches, et par le contraste, mettre en valeur ses jolis paysages d'hommes

et de femmes entremêlés.

On croit voir le relief escarpé d'une montagne, mais c'est un portrait d'homme. En lui plusieurs corps sont dessinés, et des têtes de femme qui ressemblent à des sexes. Comme un prolongement du tableau s'étale sur le plancher le morceau de tissu fleuri. Une robe sans doute, je n'ose y toucher. Et plus loin, une bouteille vide. Comme si une femme était venue, s'était déshabillée et avait disparu. Ne reste que sa trace flétrie, un vêtement sans corps pour le porter, laissé là comme les restes d'un repas dévoré sur le sol. J'imagine le contact froid de sa peau sur le ciment, et leur effroi. L'effroi de la femme sur le point d'être dévorée, celle de l'homme tout juste après sa disparition.

On me trouve habituellement installée, dénuée de tous les signes d'une vie terre-à-terre, sur le même plancher qu'eux : plus de manteau, plus de sac, plus de rouge sur les joues. J'enfile un peignoir, replace mes cheveux en bataille pour effacer la trace du vent, des petits accrochages. Du haut de mon estrade, je leur apparais lointaine et immatérielle comme un fantôme, à qui on n'adressera pas la parole puisqu'il ne nous répondra pas.

Quelqu'un entre. Il fait quelques pas, dépose son matériel sur la table. Dans l'obscurité, il cherche l'interrupteur. Aussitôt la lumière allumée, il sursaute : « Je t'ai prise pour une statue ! » J'étais là, j'attendais, je ne bougeais pas. Quand il sursaute je reste impassible. Ça ne me fait plus rien de faire peur aux gens. Il m'arrive de ne pas réagir du tout.

Les autres suivent, déplient leur chevalet autour de l'estrade. Ils préparent leurs papiers, leurs pinceaux, leurs couleurs, me jettent un coup d'œil intrigué, essaient peut-être d'imaginer à quoi ressemble mon corps sous le peignoir, d'en tracer mentalement les premiers traits. Je vais me déshabiller. Mais d'abord, je m'étire, un bras, une jambe après l'autre, toujours le même enchaînement. Je tourne les poignets,

lentement, en prenant soin d'allonger les doigts un à un. J'opère un ralentissement progressif.

Quand l'heure sonne et que plus un chevalet ne remue, que tous sont enchaînés les uns à côté des autres et forment un cercle parfait, le projecteur s'allume et je me déshabille. J'enlève mon peignoir d'un coup en le faisant glisser jusqu'au sol. Je frissonne. Le projecteur me réchauffe comme un soleil tandis que le vrai, dehors, celui qui s'est d'abord éclipsé derrière le bâtiment, est sur le point de se coucher. On n'a pas tiré les rideaux, il n'y en a pas. Les fenêtres sont immenses et aussi nues que moi. Si Michel passait dans la ruelle et s'approchait, il pourrait me voir.

J'imagine que de l'extérieur le spectacle est plus captivant. Derrière la vitre, on n'entend pas mes soupirs de soulagement qui suivent les longues poses, et qui rappellent à tous ceux qui sont ici, à l'intérieur, que mon aisance n'est qu'une apparence. J'ai mal lorsque la pose s'étend au-delà de vingt minutes. Peu à peu la circulation du sang ralentit dans mes genoux et mes bras, lorsqu'ils sont pliés ou écrasés. La circulation de mes idées s'interrompt elle aussi, et je ne pense qu'à une chose : m'engourdir plus profondément encore.

S'il était perché à la fenêtre, Michel assisterait à un spectacle énigmatique : pourquoi se tient-elle toute nue, sans bouger, au milieu de tous ces gens? De sa position il verrait le geste de toutes ces mains qui s'appliquent à reproduire, aussi fluidement que possible, les traits de ma nudité. Ainsi elle aime à se déshabiller? Elle a pourtant l'air timide, elle a pourtant l'air de rien. Sous la lumière elle est *plus*, elle est beaucoup plus que ce petit animal crasseux qui tient le chiffon et le plumeau.

Mes coups d'œil répétés à la fenêtre me font constater une chose : il n'est pas là. Le spectacle devra commencer sans lui. Enjambant le peignoir tombé, je mets un pied en avant. J'exécute ce que les artistes aiment appeler, avec l'accent italien, un *contrapposto*. Le débalancement de mes hanches rompt la symétrie de mon corps entier. J'élançer les bras comme pour rétablir l'équilibre et m'ouvrir, me déplier, renverser la courbure habituelle qui me lie au sol, à l'asphalte, à l'eau qui s'écoule les

jours de pluie, qui stagne le lendemain dans les crevasses. Cambrée, je regarde le plafond. La première pose est un déploiement. À peine soutenable, elle creuse mon ventre et découvre les os de ma cage thoracique. Je suis un corps, une forme avec des lignes courbes et des lignes droites, de l'ombre et de la lumière. La tension physique est la seule exigence, outre celle d'être là simplement. Le modèle doit savoir ne rien faire, se taire et ne pas bouger.

Les gens qui m'entourent ici me sont étrangers. Ce sont des corps sans visage, tous semblables, une guirlande de silhouettes indifférenciées qu'on aurait découpées dans du papier noir. Je ne connais pas ces gens, ne leur parle pas, me satisfait de leur seule présence muette, de leur seul encerclement sans quoi j'ai l'impression de ne pas vivre, de n'être qu'un élément disloqué. De mon estrade lumineuse, de ce socle où l'on me tient captive, comment pourrais-je m'égarer? Et si parfois je me perds dans mes pensées, je ne suis que mieux aimée, car ce que les artistes cherchent à reproduire, c'est un état de corps, qu'il soit alerte ou léthargique. Ils veulent un corps « habité ». Je viens ici habiter mon corps, je viens habiter l'espace. C'est un exercice d'imbrication dans la vie.

Il est plus facile de se laisser dériver à l'extérieur d'un cercle formé d'humains que de tracer le chemin inverse. Je suis incapable de me faire une place dans les cercles naturels, constamment en mouvement. En dehors de l'atelier, il est impossible de maintenir les gens à leur place. Des fissures se créent dans les parois circulaires, où je glisse toute entière. Je glisse. Sans même avoir le temps de réagir, de nouveaux cercles se forment, les corps se collent d'épaule à épaule comme autant de portes où il m'est impossible d'entrer.

Je ne suis parvenue au centre qu'en trichant. Mon cercle est artificiel, produit d'un accord avec échange d'argent et conditions préétablies. D'un atelier à l'autre, il est constitué d'éléments nouveaux, hétérogènes, sans liens les uns avec les autres. Je

triche. Je n'ai à dire aucun mot, à poser aucun geste gentil pour qu'on pour me donne un peu d'attention. Je suis là, tout simplement, nue. Être nu c'est avoir les mains vide, être dépourvu d'un rôle à jouer.

Un soir, je me suis figée complètement. J'éprouvais depuis quelque temps la sensation de ne plus adhérer à la vie, comme s'il s'était érigé un écran entre mon corps et les choses. On ne me voyait plus. C'est arrivé un soir de fête. J'observais le décor de cette maison de banlieue à ère ouverte, la qualité des meubles et de la moquette, la multiplicité des bibelots de porcelaine disposés dans une armoire vitrée et fermée et clé. J'étais certaine qu'on allait la casser. Il y avait beaucoup de mouvement. On circulait autour de l'armoire, et je me sentais comme sa gardienne, figée aussi bien qu'un bibelot. J'étais là, debout, toute seule parmi le monde, à feindre un intérêt pour le décor. J'entendais les blagues et je tâchais de sourire, de me donner une contenance. Je portais à ma bouche un verre de vodka en plissant les yeux comme un psychologue qui analyse un sujet. Eux et moi ne faisons plus partie de la même humanité. Il y avait d'un côté cet ensemble tumultueux formé d'une trentaine d'individus, et de l'autre, moi. Ou plutôt : l'armoire et moi. J'aurais pu m'en éloigner, mais il m'aurait d'abord fallu rompre les liens qui m'attachaient à elle, à un endroit fixe du salon.

Je m'adonnais à une expérience scientifique. Après combien d'heures une personne qui se tient sans bouger, le visage déconfit (à cause d'un faux sourire), peut-elle espérer qu'on vienne lui adresser la parole? Les autres avaient du plaisir, et quand quelqu'un a du plaisir, son seul souci est de n'en rien perdre. Entre deux éclats de rire, quelques coups d'œil furtifs se jetaient sur moi avec un soupçon d'angoisse. On détectait bien mon transparent besoin d'être vue, ou mieux, d'être prise en charge (je m'imaginais déposée sur une civière de toute urgence au milieu des convives affolés, gâchant dûment la fête), mais on préférait me contourner, éviter ce lieu tendu où

l'armoire et moi expositions notre impérieux besoin de brillance. Tout en buvant, j'essayais de me défaire de mes envies de coma éthylique. La vodka a pris le goût du jus d'orange sans que je n'aie rien eu à ajouter, et j'ai partiellement recouvert la légèreté. Avec le relâchement de mes muscles faciaux, mon faux sourire s'est envolé, dérogeant à sa fonction de masque. Si quelques minutes plus tôt j'avais souhaité qu'on me voit, tout à coup, sans ma vitre de protection, je me suis sentie plus exposée que jamais. Voyait-on à travers moi l'affreuse vérité de mes petits bibelots de porcelaine? Il me fallait boire plus, pour que tout ça m'indiffère.

Ils ont formé un cercle autour de la reine de la soirée, qui tenait un micro et posait comme une animatrice de *talkshow* des questions salées. Tout y était : le débit, la prononciation, la gestuelle, les petits temps de suspense, le soupçon d'arrogance mêlé presque imperceptiblement à trop d'assurance. C'était parfait. Elle savait tenir le micro, prendre la parole d'une voix forte. On aurait dit qu'elle avait répété son petit numéro. Tout le monde était fasciné, moi d'abord. Fascinée par leur fascination. Ils étaient assis en cercle autour d'elle. Ceux qui avaient d'abord assisté au spectacle de loin s'étaient approchés. Ils ont formé une masse au milieu de la pièce, à laquelle je n'avais pas envie de me joindre, à laquelle *je ne pouvais pas* me joindre. Elle était mouvante. Personne ne restait en place. On se déplaçait au gré de nouvelles alliances. Certains se liaient deux à deux, d'autres s'élançaient pour ajouter une réplique.

J'observais de l'extérieur, fascinée aussi amèrement par le contraste entre eux et moi. Je me tenais toujours debout près de l'armoire de verre. C'est là que j'ai compris : ça faisait trop longtemps. On ne peut pas rester trop longtemps sans rien faire, sans rien dire, pour qu'on n'arrête pas de nous considérer comme une personne capable de réactions. Après combien d'heures une personne qui se tient sans bouger, le visage déconfit, s'éloigne-t-elle des autres au point de perdre le chemin du retour? Je venais d'atteindre le point de débarquement. J'avais *débarqué* de la structure où j'avais vécu jusque-là parmi les autres. L'animatrice, sans doute pour opérer un déplacement spectaculaire et répandre sa belle présence scénique tout autour de nous, s'est

approchée de moi. En se faufilant à travers son public, elle est venue me tendre le micro: « Mademoiselle, de quelle taille sont vos petites lèvres, les jugeriez-vous longues ou discrètes? »

Je ne savais pas quel était le critère de beauté. Il aurait fallu répondre par une blague, mais les mots qui me venaient étaient plein de rage. J'ai pensé arracher le micro des mains de l'animatrice, mais le silence s'est fait d'un bout à l'autre de la maison, jusque dans le vestibule où des gens venaient d'entrer. Tous me regardaient et attendaient une réponse. Sur leur visage, l'incompréhension totale. Je ne comprenais pas non plus. On s'inquiétait : qu'est-ce qui se passe? L'animatrice me tendait le micro et je ne disais toujours rien, ne bougeais pas. Certains ont ri, d'autres avaient l'air terrifiés. C'est là que s'est produite la chose : j'ai vu mon corps-statue transposé du côté de la lumière. La fête venait de s'interrompre soudainement par un simple geste de ma part, ou un non-geste. Le renoncement m'avait mérité un instant la place centrale. Aucun petit numéro n'avait dû être appris et maîtrisé. L'animatrice a répété la question et j'ai réaffirmé le non-geste.

Obstinée à ne plus jouer, je dépose mon corps en quarantaine au milieu de cercles éphémères, je revis la magie de cet instant où la hargne s'est exprimée sans coup, où le mutisme m'a fait briller mieux que n'importe quel numéro. Je me suis appropriée l'immobilité qui s'était emparée de moi et j'en ai fait un style de vie. Je m'efforce en tout temps de remuer le moins possible. C'est ce qui a forgé mon corps de modèle, un corps tel qu'il serait sans avoir été mis au monde, un concept. Je suis un petit numéro en soi!

Les artistes aiment reproduire, avec des couleurs pastel et une estompe, mon allure enfantine. Saisir mes yeux pâles est un défi. Le contour de mes joues se perd dans ma chevelure bouclée. Elle-même se fond dans le décor en d'imperceptibles fils. Les artistes me demandent souvent mon âge, ils sont curieux de savoir. Je dis que je

n'en ai pas. Je n'ai pas d'âge! Pour en avoir un, il faut évoluer avec le temps, et non le regarder passer en retrait. Mon corps s'est moulé dans une forme immuable.

Je suis intacte, mais d'autant plus fragile : le blanc est plus salissant que le noir. Il me faut éviter les chemins qui sont encombrés d'entités en mouvement, les projectiles que sont les humains dans la ville, fonçant les uns sur les autres. Sur le trottoir, j'avance grugée par l'effroi, toute seule parmi la foule, parmi d'autres unités qui marchent à côté de moi, à travers moi. Je crains la collision ; je n'en finis plus de céder le passage, obligée à d'infinis pas de côté. Je marche, bousculée, jusqu'à ce qu'enfin j'atteigne l'atelier, mon enceinte. Le monde extérieur doit désormais respecter la limite que j'ai tracée autour de mon estrade.

Michel et moi comprenons ce que tracer une limite signifie. Sa limite à lui, c'est la périphérie de son bureau. Moi-même, sa propre femme de ménage, n'ai pas le droit d'y entrer. Que fait-il enfermé là-dedans? Il m'a dit qu'il travaillait sans interruption. Cet acharnement lui fait des yeux rouges, un teint bleu, des allures d'insomniaque, un léger bégaiement. Il n'en sort que pour aller à la toilette ou à la cuisine remplir sa tasse de café. Il referme toujours derrière lui, soigneusement, avec plus d'attention qu'il n'en faut pour une tâche simple, qui normalement se fait sans y penser. Il la ferme sans claquer, doucement, et reste planté là un instant comme s'il hésitait à s'éloigner. Laisser la porte ouverte rendrait la périphérie perméable. Je serais en mesure de la franchir, de m'immiscer là où personne ne doit plus entrer sans quoi l'équilibre est rompu. Sans doute l'équilibre de Michel est-il fragile. La fermeture de la porte en est peut-être la condition *sine qua non* comme l'est pour moi la ligne imaginaire que j'ai tracée, à l'aide de silhouettes noires, autour de mon corps nu.

Ma petite fresque et moi, nous nous efforçons de conserver notre place les uns parmi les autres, sans heurt. Mais à l'abri dans leur cercle parfait, je perçois toujours le vacarme extérieur. Les bruits aigus, alarmes et sirènes, percent les fissures du bâtiment pour me tenir en tout temps à l'affût d'une éventuelle collision. J'ai demandé à ce qu'on choisisse une musique dense, et qu'on élève le volume. Pourquoi? Parce

que le bruit, que vous-même n'entendez pas, m'irrite. Alors, ils s'exécutent sans poser de question. Le modèle est irritable, ça va de soi puisqu'il est nu.

Leur regard est un baume sur mon corps frêle, épais comme de la vaseline. Ils se tiennent dans l'ombre, et moi je suis sous les projecteurs, la peau tendrement graissée. Je suis d'une transparence opaque. Ils voient le lustre de ma peau, le hérissément de mon duvet blond sous le faisceau de la lumière, mais ils n'atteindront pas mes petits bibelots de porcelaine. Ils se butent à mon image, comme on se buterait à une surface vitrée. Ainsi je suis doublement protégée : à la fois du monde et de la paroi humaine qui m'en sépare.

Les artistes ne s'adressent pas à moi plus souvent que Michel, qui retient ses paroles. Il s'exprime en phrases courtes et pleines de silences embarrassés. Nous pratiquons la même économie de mots. Nos silences habitent l'appartement entier, et mes gestes s'imprègnent, dans la salle de bain comme dans le salon, le couloir, la chambre de sa femme, d'une sorte de retenue, comme si notre complicité requérait l'effacement de nos deux présences. Chacun prend soin de maintenir l'autre à l'abri de ses intrusions.

Quand je m'applique à frotter les tables, les comptoirs, les planchers qui n'ont même plus le temps de se salir entre mes visites, ma tête s'encombre de pensées inquiétantes. Je pense à lui. Il est là, je l'entends bouger. Il pourrait ouvrir la porte et venir vers moi, tenter une approche tandis qu'agenouillée dans sa saleté, je frotte jusque dans les recoins les plus étroits. Sur le plancher de la salle de bain, je ramasse les cheveux, les siens et ceux de sa femme, les noirs et les rouges, courts et longs, je ramasse les poils. Je nous débarrasse de la poussière avec un plumeau ou un balai en pensant à ce *nous* que la saleté, malgré moi, a rendu complices. Nous vidons le porte-poussière de nos deux mains conjointes, avec une pareille satisfaction.

Parfois le silence se fait un peu lourd et je me mets à souhaiter l'ouverture de

la porte, ne sachant plus ce qui, exactement, exige nos solitudes respectives. Ai-je peur de Michel? A-t-il peur de moi? Et s'il n'avait ni peur ni envie d'un éventuel contact? Et s'il n'avait jamais réellement souhaité le silence? Je marcherais pour rien sur la pointe des pieds. Ou je marcherais ainsi pour moi-même, pour ne pas troubler ma solitude. Parfois je remplis le seau, j'essore la serpillière, je frotte le bain avec l'étrange impression que les murs ne sont pas vraiment des frontières puisqu'ils ne nous protègent de rien : aucun danger de rapprochement dans une aire ouverte, tellement chacun s'obstine à rester seul.

Sa femme n'est presque jamais là. Je l'ai seulement croisée. À chaque fois, elle me dévisage comme si j'étais entrée par effraction pour nettoyer sa cuvette. Ce n'est tout de même pas un privilège! Elle s'en va la tête haute, fière de son petit collet relevé, de son petit sac à main. Voudrait-elle que je m'incline? Je m'incline lorsque je ramasse l'un après l'autre, sur le plancher de la salle de bain, les morceaux de son accoutrement : une chemise, un bas de nylon, une culotte. Son allure guindée voudrait suggérer qu'elle ne laisse jamais traîner ses culottes. Michel et moi connaissons les dessous de cette femme. Il assiste à son effeuillage et moi je m'incline au milieu des pièces tombées.

Les portraits à l'aquarelle sont translucides. On voit toujours à travers moi, les bleus, les jaunes. C'est inconsistant. Les artistes aiment « aller dans l'abstraction », comme ils disent, traduire ce qui est vu sur l'estrade en un *rien* plein de sens poétique. En vérité, c'est une tache un peu trop mouillée. Ils me font subir de trop grandes dilution ; je n'apparaîs sur le papier que par allusions.

J'ai rêvé de dilutions extrêmes dans un verre où l'on m'avait trempée longtemps. Des œuvres étaient disposées aléatoirement, sur de grands chevalets. On devait circuler pour admirer les portraits, tous pareils, qui n'étaient que des toiles vierges. Au fond de la salle, la foule se déversait par une ouverture déchirée comme

s'il y avait eu une explosion. L'atelier volait comme un vaisseau dans l'espace. Il m'emportait loin, très loin de ceux qui retombaient sur terre. Je restais seule dans l'atelier blanc, avec les toiles blanches, étouffée par une sorte de fumée lumineuse tandis que dehors, l'obscurité était complète.

Peindre, c'est faire apparaître quelque chose. C'est couvrir le blanc de la toile et le salir. J'ai vu de jolis titres : « jeune fille effacée ». Ce n'était pas la peine de s'approcher pour mieux voir, il n'y avait rien. J'ai dit à l'artiste qu'on avait déjà vu assez de carrés, assez de cercles ou autres formes élémentaires sur fond pâle, et que ça ne voulait rien dire. Qu'imiter cette imposture était doublement imposteur.

Il voulait que je fasse partie de l'œuvre, d'une installation où je poserais pour les gens qui passent. C'est le geste qui l'intéressait. Celui de renoncer à faire une œuvre à partir d'un corps : le corps, disait-il, est une œuvre en lui-même, intraduisible en image. Il pensait à des paysages de corps, aussi blancs que le mien, délicats ; à des tas de femmes qui se tiendraient là dans une pièce, nues comme des apparitions. J'ai dit qu'il fallait qu'on m'encercle, que devant un flot de gens qui ne font que passer, j'aurais peur.

Alors il a parlé de les inclure dans le paysage. De les inviter à s'arrêter un moment, à rester immobiles. Et pourquoi pas, à observer un silence absolu. On se serait installé dans une pièce du sous-sol. On aurait demandé au musée de couper le bruit de la ventilation. Les murs auraient été blancs et dégarnis. Personne n'aurait eu le droit de bouger. On aurait demandé aussi de verrouiller les portes, de nous laisser là sans bouger, la nuit, le lendemain, toujours. L'idée me séduisait.

Mais j'ai dit que j'en avais assez, d'une vie immobile. Que je me tenais immobile sans qu'on me paie en échange. Que l'été s'en venait avec la fermeture des ateliers, et qu'une immobilité sans but allait me fixer à mon appartement. J'ai dit que je gaspillais ma vie. Qu'il fallait plutôt célébrer le mouvement, créer des chorégraphies auxquelles les passants, dans le parc ou dans la rue, pourraient participer. Qu'il fallait inclure tout le monde dans la danse, que la ville devait n'être

plus qu'une série de gestes chorégraphiés, où personne ne serait plus jamais seul.

L'été, je regarde la trace du soleil se déplacer au fil des heures sur le plancher du salon. Le carré de lumière s'estompe, fait place à la nuit, et ainsi de suite. Le parc d'en face se remplit de petits groupes allongés sur des couvertures. Ils arrivent l'après-midi et restent jusqu'au soir, à discuter sans retenue, sans respect pour les voisins qui sont enfermés dans leur appartement, et qui veulent la paix. Les voisins d'en bas font la fête à tous les soirs. Le parfum salé de leurs brochettes et l'entrechoquement de leurs verres se mêlent au grincement de mon ventilateur pour me garder éveillée toute la nuit.

Le froid de septembre finit par balayer la foule des rues. C'est gris. Le contraste s'atténue entre mon appartement sombre et l'excès de luminosité extérieure. Je vis en septembre un enfermement tempéré par la reprise du travail, le raccourcissement des jours et la beauté des feuilles multicolores. L'hiver, la neige tombe en continu sur mon toit, elle m'ensevelit. Je dors longtemps sous ma couverture de neige, à l'abri des percées de soleil. Couchée dans mon lit, je regarde les flocons tomber dehors, les branches d'un arbre remuer sous le vent.

La chambre est calme et chaude, et dehors le vent m'étourdis. Je sors affronter les tempêtes quand on m'attend à l'atelier. Les autobus me répugnent, avec leur lot de gens qui pestent contre l'hiver. Alors je marche dans les rues désertées. Seuls quelques brigadiers au dossard jaune se tiennent immobiles sur les trottoirs. Les autres se dépêchent. Quelques écoliers passent devant moi en courant, et j'entends leurs voix aiguës se perdre dans la neige. J'avance seule tandis que les enfants s'éloignent, et je ralentis. Comme pour me fondre à la neige de toutes mes particules.

En passant près d'un parc, j'aperçois des balançoires ensevelies. Seule l'armature et les chaînes sont encore visibles. Il n'y a pas d'enfants qui jouent, pas de

parents qui surveillent. À chaque fois je me dis que je pourrais les dégager. Aller me balancer là en plein hiver, toute seule. Sur une balançoire, il n'y a pas d'ankylose. Le poids du corps est neutralisé, on flotte. On est porté, à la fois mobile et sans mouvement. Les balançoires vont et viennent autour d'un point fixe, comme moi. Elles se contentent d'une illusion, celle d'aller quelque part. Tout élan y est délicieusement retenu par des chaînes.

J'entends le fusain frotter le papier, mon corps se fixer en traits noirs. Le frottement remplit l'espace sonore tandis que les pinceaux glissent sans bruit, que la goutte involontaire roule sur l'aquarelle. J'entends le bois du pinceau cogner les parois d'un verre, l'eau du verre se salir de bleu, de jaune, des couleurs de ma peau.

Concentrés sur leur travail, ils se taisent. Ils ont besoin de ce silence pour saisir mon équilibre parfait, l'absence du moindre tremblement, du moindre mouvement de pupille. Je me voue à une immobilité sans faille, assise les fesses sur les talons, toute droite, les mains reposant sur les cuisses. J'ai brisé la symétrie de la pose en inclinant la tête. La légère inflexion de mon cou a insufflé à ma silhouette rigide une attitude interrogative venue briser la certitude apparente et la droiture de mon corps.

Je fais toujours semblant de m'être arrêtée sur un geste en cours, pour qu'on m'imagine en train de vivre, pour qu'on m'invente une vie. Je fais comme si j'étais vraiment en train de m'élancer ou de m'abattre, de m'enfuir ou d'attendre, de m'éveiller ou de m'endormir. Tandis que mon immobilité réelle, qui marque non l'arrêt d'un geste fictif, mais de l'élan vital, est *déserte*, je veux que mon image, faite de traits et de clair-obscur, soit *habitée*. Les dessins les plus réussis me font danser. Je bouge, je vis sur le papier comme si j'avais été saisie en plein mouvement. J'y mets tout ce que j'ai. Au bout d'un certain temps, le cou est légèrement incliné, mais j'ai l'impression qu'il s'étire comme s'il était retourné à l'envers. On me laisse quelques

minutes pour me dégourdir. Ça va, je vais bien, je continue. J'ai surtout mal une fois la séance terminée. J'ai mal à ce membre amputé entre le cercle et moi.

Les artistes apprécient mes poses enroulées sur elles-mêmes, dans une attitude de repliement. Celles où je me soustrais à leur regard. Pour tromper leurs attentes, je leur offre des poses dépliée, ouvertes, le visage défait. Je m'étends sur le dos, arquée à l'extrême sur un tas de coussins. Certains y voient la mort. Sur les dessins, je suis tombée morte. Ma tête pend au bout de mon cou, sur le sol. Les os de mon bassin ressortent comme s'il n'y avait plus de chair.

Je reproduirais bien à l'atelier la pose que je prends quand je frotte le plancher de Michel, les deux genoux au sol. Reproduire, à nue, ce dévouement au travail, habité par un homme caché derrière sa porte close. Après m'être étendue sur le dos, me retourner à l'envers, prendre appui sur les mains et les genoux comme une bête, guetter. Dans le couloir derrière moi, je crains le passage de cet automate, indifférent à tout ce qui ne concerne pas son travail, y compris à moi la petite visiteuse, l'unique être humain qui daigne monter jusqu'à lui. Je flirte avec la menace, celle qu'il ne m'adresse pas.

Je suis allée chez lui un après-midi. Comme d'habitude, j'ai marché. J'ai suivi la rue de Rouen vers l'ouest, la rue qui est fragmentée en petits segments. Deux parcs interrompent le flot des voitures, se tiennent encore là au milieu de la ville comme des survivants. On n'a pas encore rasé les grands chênes, on n'a pas encore détruit le petit chemin en sillon, la boue et les dénivelés. Je traverse au ralenti ces petits espaces fragiles, et reprends de Rouen. Je contourne les morceaux de rue en construction avec un seul souci : fuir les camions et leur vacarme. J'emprunte les ruelles, longe les clôtures de métal tressé et les clôtures de bois, celles qui me laissent voir les cours et celles qui m'en empêchent. Puis j'aboutis sur un boulevard, un paysage gris où l'on circule. Ça avance. Tout ce monde-là va quelque part en voiture, et moi je vais

ailleurs, à pied. J'avance, au rythme de mes pas. Car je ne suis pas faite pour la vitesse; dans le trafic, je suis l'obstacle sur lequel on fonce.

Au bout d'une heure et demie, j'atteins ma destination, une avenue jonchée d'énormes tours à condominiums. Une fois dans l'ascenseur, j'appuie sur le bouton « 15 ». Et là-haut, je tourne la poignée de la troisième porte à gauche. Cet après-midi-là, Michel était assis sur sa chaise de bureau, sa porte grande ouverte. Depuis le seuil il observait, sans rien dire, sa femme qui se maquillait juste en face, dans la salle de bain. J'avais interrompu la conversation. Ils ne disaient plus rien, et c'était comme si j'avais pris toute la place : « Ne vous dérangez pas pour moi », ai-je pensé leur dire, « je n'écoute pas aux portes ». Au fond, je tendais l'oreille, j'écoutais leur silence. J'attendais qu'ils m'oublient, que l'effet de mon entrée se dissipe. Je préparais les torchons et la serpillière, les bouteilles de savon, le savon bleu pour le sol, le rouge pour les comptoirs. Mais il me manquait le seau. Je l'avais laissé la veille sous le lavabo de la salle de bain. Il était aux pieds de la femme, qui s'obstinait à ne rien dire. J'entendais le bruit des flacons et des petites bouteilles, elle n'en finissait plus. J'ai dû entrer dans la salle de bain en m'excusant. J'ai dit « s'il vous plaît, madame » ; elle n'a pas réagi. Elle n'a pas répondu à ma demande, n'a pas bougé. M'a seulement dévisagée dans le miroir, sans se retourner. Ils étaient là, tous les deux, à me regarder sans prononcer un mot, comme si j'avais tout gâché.

Était-ce un refus? Je ne pouvais pas, alors, prendre le seau et commencer le travail? J'hésitais à reformuler ma demande. Peut-être m'en voulait-elle. Je venais de la confronter à l'image violente de notre duo contrasté. Mon corps intact avait surgi dans le miroir à côté du sien en effaçant d'un seul coup son beau travail, les retouches sous lesquelles transparissait la hargne. Je portais une ample salopette qui me donnait l'air d'une gamine. Ma chevelure négligemment attachée laissait retomber quelques mèches. J'étais toute de travers, et pourtant je brillais un peu trop à côté d'elle : c'est à cause de ma blondeur, et parce que l'âge me fait défaut. Elle était frisée au fer, ses cheveux tombant en vagues lisses et parfaitement égales le long de son dos

arqué. De jolies chaussures à talons hauts lui donnaient cette posture altière d'où elle me dévisage chaque fois que je la vois. J'avais gâché son beau maquillage, moi qui suis tout ce qu'elle voudrait être, un corps sans taches.

Pour effacer les taches, elle s'arrange au scalpel et aux points de suture. Je le sais, je l'ai lu dans son journal intime. J'ai l'ai trouvé au fond d'un tiroir fermé à clé. La clé, elle, était dissimulée dans le repli d'un rideau. Elle avait pris soin de l'insérer entre deux coutures pour la cacher, comme une adolescente qui protège sa pudeur contre les abus de sa mère. Le journal ne contient aucune trace d'un quotidien banal, aucune remarque de femme mariée qui s'ennuie et qui ne supporte pas de vieillir. Ce sont des récits érotiques. Tirés de son histoire personnelle ou fantasmés, je ne sais pas. Ils sont tous datés, et remplis de détails quasi-invraisemblables. Les dates indiquent la fréquence des aventures, et les prénoms la diversité des amants. Elle prend chez des inconnus ce qu'il y a à prendre, et ne revient pas. Si j'avais pu, je lui aurais demandé pourquoi il lui fallait rompre aussitôt avec chacun d'eux. Pourquoi ne pas se mettre à l'abri de l'abandon, ne pas se lier à eux, tous à la fois, ne pas se fabriquer un tissu d'hommes, s'en couvrir comme un drap pour ne plus dormir?

Entamée jusqu'à la moelle, elle est mon contraire absolu. J'ai pensé lui dire, là tout de suite, que les taches avaient leur charme, que moi aussi, j'aurais voulu être à sa place. Nous aurions pu échanger nos corps, elle dans celui qui n'avait encore rien vécu, et moi dans cette peau indifférente à l'entame; dans ce corps écervelé, un peu comme une poupée cassée que l'on aime quand même. Michel l'aime passionnément. À l'évidence, il est fasciné par elle. Elle, sa femme. Admirablement belle et usée.

Comme la porte de Michel était ouverte, j'ai entrevu pour la première fois le décor de son enfermement : une petite pièce sombre et encombrée. Posé sur un bureau plein de vaisselle et de papiers, un écran éclairait la pièce de sa lumière fade. Dehors, le ciel était bleu, mais il ne le savait peut-être pas : la lumière du jour était bloquée par un volet de fortune. Il portait un pantalon mou, une chemise qui laissait voir son torse maigre. La chaise me donnait l'impression de le soutenir à la place de

ses muscles. Il était affaissé, les jambes ouvertes, les bras sur les accoudoirs.

Si dans cet état il ne pouvait plaire à personne, il me plaisait, à moi. Il me plaisait parce qu'il était seul, et qu'on ne viendrait pas le soustraire à mon périmètre. Il me plaisait parce qu'il m'avait demandé, la veille, de revenir plus souvent : « tu peux le faire en deux jours ». Son regard allait nerveusement de sa femme à moi. Il esquissait un léger sourire, étrange. Il a pensé : « vas-y, prend-le ton seau, qu'est-ce que tu attends? » Oui, qu'est-ce que j'attendais? Je me suis accroupie aux pieds de sa femme. La peau de ses jambes était lustrée. Elles exhalaient un parfum que je connaissais pour l'avoir humé souvent dans l'un de ses petits flacons. J'ai pris le seau et me suis retirée.

En la regardant dans le miroir, confuse, prête à formuler des excuses ou à me figer surplace, je pensais à tout ce qui avait marqué ce corps, à tout ce qui était rentré dedans. Cette femme debout, arrogante, avec son air de défi et sa posture élégante, je l'imaginai entremêlée à d'autres corps. Je revoyais l'image que je m'étais faite en lisant son journal, de cette folle en talons hauts qui piétine des torses mâles. Où allait-elle? Quel genre de fête exigeait la perfection de ses boucles et le voilage de sa peau sous une poudre transparente?

Je ne mettrais pas le nez dans leurs affaires intimes s'ils s'ouvraient à moi. La femme de ménage n'est-elle pas un membre de la famille? On lui confie ses joies, ses peines, ses clés. Devant une femme de ménage, on ne se gêne pas, normalement, pour exhiber ses petites frustrations. On s'engueule, on s'embrasse, on fait l'amour devant elle. Mais ils me tiennent à l'écart et s'arrêtent de parler quand je fais mon entrée. Avec eux, la règle est la discrétion. Ne pas se mêler, ne remuer que la saleté. S'ils veulent que je me limite à la saleté, c'est ce que je m'astreins à faire. Les fonds de tiroir sont sales, et je m'applique à les nettoyer avec soin à chaque visite. Au fond, je me suis accommodée au fait que Michel déroge à son rôle de superviseur. Il ne le sait pas, mais il gaspille son argent. Une fois la crasse enlevée, c'est moi qui m'incruste.

Je m'incruste. Mon corps déposé sur l'estrade est une offrande dont on ne veut pas. Plus que déposée, je suis rivée au sol. Lourde, je contredis mon apparence de plume. Mon apparence de rien, mes traits effacés. Le temps passe, et nous évoluons vers le démantèlement. Le cercle va se briser une fois la séance terminée, me laisser là toute seule. Je proteste. Contre le démantèlement, contre les signes avant-coureurs. L'un nettoie ses pinceaux, l'autre prend du recul. Il va mettre la touche finale, l'empâtement d'un blanc cru sur les points saillants de mon corps ou le détail, au creux de mes cuisses, d'une ombre allusive. Grâce à tous ces gestes menus, j'aurai pris du relief.

Je m'exerce à atteindre une présence totale, sans autre activité mentale que la considération des éléments concrets de l'instant : ma position sur l'estrade, la distance entre eux et moi. Entre leurs chevalets, entre les murs. J'écoute le frottement des pinceaux, la respiration de l'un, tranquille ou exaltée. Un rire parfois, à cause d'un faux trait ou d'un complet ratage. J'apprivoise la légère douleur qui s'installe, un engourdissement progressif. Je ne sens plus mon corps, la torsion, l'étirement, le contact de mes pieds sur l'estrade en bois. Mes bras, allongés comme des ailes, ont perdu leur poids. Je flotte au-dessus de l'estrade, libérée de ma résistance. J'habite les quatre coins de la pièce, et mon esprit quadruplé veut sortir, connaître l'espace libre du ciel.

Je passe de l'envol au renforcement. Je suis un bébé dans son berceau, qu'on regarde avec attention. Ils sont penchés sur moi, scrutent les traits de mon visage comme s'ils essayaient de deviner à qui j'appartiens, qui sont mes parents, qui m'a laissée là toute seule. Muets, ils n'expriment aucun jugement, aucune intention. Leurs contours sont flous. Ils me semblent éloignés, reculés dans le fond de la pièce. Enfoncée dans mon berceau, je guette le morceau de plafond au-dessus de ma tête, l'ouverture par laquelle je pourrais m'échapper si quelqu'un me prenait dans ses bras. Ma petite fresque de silhouettes noires pose aussi, pour moi, même si je ne la vois à

peine, mon regard maintenu dans le prolongement de la pose. Ma mémoire restitue l'image des corps debout derrière leur chevalet. Ils sont dans une immobilité que, par le geste gracieux qu'impose l'œuvre en cours, seuls les bras dérangent, et les yeux, qui font des allers-retours entre le podium où je suis, sous les projecteurs, et le papier.

Un soir où, après des heures d'immobilité, j'ai trouvé l'élan pour me mettre en action, j'ai renversé mon appartement à l'envers pour réunir les crayons, la peinture, les morceaux de papier, tout ce que j'avais de noir. Au milieu des tiroirs ouverts, des vêtements qui traînaient sur le sol avec le porte-manteau et les coussins du divan, je les ai tous peints à mon tour. J'ai tracé des tas de silhouettes noires sur les quatre murs du salon. Depuis, le cercle est dans l'appartement, tranquille. Mes étés seront noirs et silencieux.

J'essaie de chasser les pensées qui me soustraient à l'instant, mais parfois mon imagination échappe à la discipline et se met à vagabonder. Je m'épuise à essayer de comprendre la géométrie de l'existence, je m'invente des théories. Je me dis que si les abeilles fabriquent des hexagones, les humains eux fabriquent des cercles. C'est ainsi qu'instinctivement ils se rassemblent. Seulement la race est fragile, défectueuse. Les cercles se fendent en segments, et les segments perdent la souplesse de la courbe. Ils se rigidifient pour former des lignes droites. Sur le trottoir, on marche en ligne, dans les files d'attente on se tient en ligne. Chacun dans son logis est aligné par rapport à ses voisins. Si on regardait les logements à vol d'oiseau, les toits arrachés, on verrait des corps alignés le long de la rue. Vu d'en haut, comme du quinzième étage de Michel, le pays ressemble à un amas de cercles et de lignes, autour desquels flottent beaucoup d'unités perdues.

Il existe des lieux où les unités perdues sont rares. Des lieux où les cercles sont solides. Il paraît qu'en Afrique, certaines tribus ont un remède spécial pour guérir les membres de la communauté qui d'un coup perdent leur joie de vivre. Des gens qui

erraient, tous seuls. On les encercle toute une nuit pour conjurer le mauvais, on leur chante des formules incantatoires. Au bout d'une nuit d'encerclement, ils recouvrent leur état normal et ont de nouveau le cœur à regagner la paroi circulaire. Et le cercle ainsi fortifié continue de réintégrer sur son passage les morceaux qu'il a perdus.

Je me demande comment Michel réagirait à ce traitement. Je l'imagine déporté dans une tribu africaine, assis sur une roche au milieu de gens multicolores qui lui chantent des formules incantatoires. Serait-il mal à l'aise? Aurait-il envie de rentrer à la maison, de regagner sa tour pour refermer la porte derrière lui, soigneusement, jusqu'à ce qu'on entende le dé clic de la serrure? Peut-être Michel et moi devrions-nous nous offrir de petites vacances là-bas. Accrochés l'un à l'autre, nous laisser atteindre par le chant. Laisser le rythme, au fil des heures, ébranler nos corps et, obstinément, quand au bout de la nuit le rituel arrive à son terme, refuser de nous quitter l'un l'autre.

Peut-être est-il heureux dans son enfermement? Peut-être son cercle est-il intangible, fait d'autres êtres humains comme lui, connectés les uns aux autres au moyen d'un réseau informatique mondial. S'il fait si bon vivre, dans le bureau, y aurait-il de la place pour une deuxième personne? Je m'insérerais entre les classeurs, la fenêtre barricadée et la vaisselle sale, le tas d'ordure que je devine s'y être accumulé depuis qu'il a refermé la porte derrière lui. Depuis combien de temps l'a-t-il refermée? Qu'est-ce qu'il enferme avec lui, dans sa solitude? Qu'est-ce qu'il a à cacher? À me cacher? Il pourrait me faire une place sous le tas d'ordures. À l'insu de sa femme, faire de moi son animal domestique. Toujours à ses côtés, fidèle comme l'est un ami pour celui qui n'en a pas d'autres. Nous ririons de l'infidélité de sa femme, occupés à nos propres transgressions dans l'étouffante obscurité de notre nouveau ménage. Je vivrais obnubilée par le trou dans sa barricade, l'œil constamment collé dessus; je guetterais le mouvement du jour et de la nuit. Le jour et la nuit se feraient à ce point désirables que je rêverais de m'échapper. Je finirais par me jeter du haut de son quinzième étage pour tomber face contre terre, commettre la collision brutale qui me ramènerait à la

vie. Alors il faudrait que je me relève, pour constater qu'après la chute, je suis toujours vivante. Je secouerais la poussière sur mes vêtements, essuierais le sang qui coule, me rendrait à l'hôpital en titubant, comme ivre, prête à retomber.

**L'ÉCRITURE, UNE EXPLORATION DE L'EXISTENCE**

## INTRODUCTION

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Milan Kundera définit le roman comme une « exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde<sup>1</sup> ». J'ai fait de cette formule un guide pour réfléchir à ma propre posture devant le récit que je me suis proposé d'écrire. Kundera soumet la trame narrative de ses romans à l'exploration qu'il veut mener à travers l'écriture, en plaçant ses personnages dans des « situations-pièges » qui révèlent quelque chose sur l'existence et la façon dont l'Histoire la façonne. Je réfléchirai dans un premier temps sur mon rapport à mes personnages et à leur rôle de véhicule dans l'exploration, en les considérant à partir de ce que Kundera dit des « ego expérimentaux » dans ses essais sur l'art romanesque.

Les essais de Kundera m'ont été utiles pour bâtir l'appareil réflexif de ce mémoire et ont également influencé la façon dont j'ai conçu mon récit, bien que je n'aie pas cherché à imiter cet auteur que j'admire. Seul l'essentiel y est, soit la volonté de comprendre, de déchiffrer le réel à travers des situations *a priori* banales, dont j'ai voulu explorer la complexité. La richesse des essais de Kundera m'a servi de point de départ pour réfléchir sur divers problèmes, tels que l'écriture de la « scène », par laquelle j'approche de mes mots l'instant présent pour en restituer la dimension concrète ; la rencontre du tragique et du comique à l'intérieur d'un même récit ; et enfin le motif du piège comme ce qui détermine les personnages de l'extérieur. Pour moi, le « piège » se situe dans le fait que mes personnages, s'ils sont pris dans un monde qui les soumet à une image d'eux-mêmes tout en les incitant d'une manière harcelante à un « plus-de-jouir », pour reprendre les mots de Jacques Lacan, sont également pris « de l'intérieur », dans le filet de leurs propres obsessions. On peut retracer les ramifications de ce piège à travers leurs pensées, qui les cloue surplace.

---

<sup>1</sup> Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, « folio », 1987, p. 34

La fixité physique ou cérébrale de Michel, d'Alexandrine et de la petite est l'effet de leur capture dans un piège ; quand être piégé, c'est aussi être maintenu en place.

Comme l'écrit Kundera dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, la mission du roman tel qu'il le conçoit est de « découvrir une possibilité humaine fondamentale dont l'auteur s'imagine qu'elle n'a pas encore été découverte ou qu'on n'en a encore rien dit d'essentiel<sup>2</sup>. » Parvenir au bout de l'exploration et découvrir, comme il le suggère, une « possibilité humaine fondamentale » peut paraître ambitieux ou inadéquat vis-à-vis de l'art romanesque, qui n'appartient ni à la philosophie, ni à la psychologie, ni à tout autre science. Mais la « connaissance » dont parle Kundera n'est pas étrangère à la nature esthétique de l'œuvre littéraire. Kundera suit, en ce sens, Hermann Broch, pour qui la connaissance est la seule « morale » du roman, mais insiste sur le rapport entre la connaissance et la beauté : « tous les aspects de l'existence que le roman découvre, il les découvre comme beauté<sup>3</sup>. » Et la beauté pour lui est la « lumière subitement allumée du jamais-dit<sup>4</sup> ». C'est une vérité qui apparaît tout à coup sous la lumière et qui semble une révélation parce qu'elle était restée dans l'ombre. La vérité-beauté relève d'un dévoilement, et ce sont les mots qui dévoilent. Toute vérité du roman émane de ses mots. C'est pourquoi les découvertes existentielles dont parle Kundera ne peuvent prétendre se poser comme vérité en dehors de l'œuvre. Elles sont indissociables de leur forme, et restent intraduisible en d'autres mots.

Il y a des situations, dit-il, qui ne sont saisissables que par une métaphore. C'est ce que Kundera démontre, dans *Les testaments trahis*, en parlant de l'imagination métaphorique chez Kafka. On a souvent dit que ce dernier n'aimait pas les métaphores. Kundera corrige cette idée en affirmant qu'il n'aimait pas les métaphores *d'un certain genre*. La métaphore, chez Kafka, ne sert pas à créer une

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 319

<sup>3</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*. Paris, Gallimard, « folio », 1986, p. 145

<sup>4</sup> *Idem*

image de la situation, ni à l'enjoliver, mais à la « déchiffrer ». Son imagination métaphorique n'était pas lyrique : « elle était animée exclusivement par la volonté de déchiffrer, de comprendre, de saisir le sens de l'action des personnages, le sens des situations où ils se trouvent<sup>5</sup>. » C'est en ce sens que la découverte d'une possibilité de l'existence relève de l'exploration littéraire au sens de Kundera.

Le roman place son exploration sous le regard des personnages qu'il construit. Ce qu'il découvre, il le découvre donc à travers un point de vue singulier, qui se fait lui-même objet de l'exploration. C'est également en tant qu'elle se rattache à la situation des personnages et qu'elle prend racine dans leur subjectivité que toute vérité découverte par le roman ne peut être extraite de ses lignes. Toute vérité y est impure, c'est-à-dire entachée de ce que la pensée humaine implique d'erreurs, de ratés, de mauvaises intentions, mais aussi de poésie, de beauté. Ainsi, la « possibilité humaine fondamentale » que recherche le roman est moins un grand principe universel digne d'un ouvrage philosophique qu'un petit fragment de l'existence qui, dans toute sa singularité, reflète quelque chose de nous. Jorn Boisen, dans son étude sur *L'insoutenable légèreté de l'être*, montre que la beauté, chez Kundera, permet de franchir l'abîme entre le nihilisme et le sens : « La beauté, c'est la possibilité d'extraire du tissu uniforme et indifférencié de la quotidienneté un instant, un fait, une chose et de le faire rayonner de sens<sup>6</sup>. » La beauté-connaissance qui m'intéresse résulte donc de cette captation de petites choses qui, sous le regard particulier des personnages, rayonne d'un sens nouveau.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 126

<sup>6</sup> Boisen, Jorn, *Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Copenhagen, Museum Tusulanum press, Université de Copenhague, 2005, p. 89

## PERSONNAGES

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, Kundera laisse un moment tomber le fil de la narration, où Tomas est de nouveau pris dans le dilemme qui le constitue en tant que personnage (entre quitter Tereza et rester auprès d'elle), pour réfléchir sur la création de ses propres personnages. L'écrivain rappelle qu'ils ne sont pas nés d'un corps maternel, mais d'une image, d'une phrase, d'une situation particulière ; et que si l'auteur lui-même a pu vivre des situations semblables, il n'en est pas né. C'est ainsi que je conçois mon propre rapport à mes personnages. Ils ont, bien entendu, quelque chose de moi : des morceaux d'expériences vécues se sont glissées dans *Garçonnières* ; j'écris à partir de ce qui me fascine et relève de mes propres désirs et angoisses. Reste que mes personnages sont de pures constructions, et qu'à travers eux je ne cherche pas à parler de moi.

De même, Kundera insiste sur le fait qu'à travers l'écriture d'un roman, il ne cherche pas à parler de lui. La raison d'être de son art est l'exploration d'une facette de l'existence humaine jusque-là inédite, et il se lance dans cette exploration avec une attitude détachée et lucide. Dans *Le livre du rire et de l'oubli*, le personnage de Bibi, cliente du bar où travaille Tamina, l'un des personnages principaux, décide d'écrire un livre avec le désir de parler d'elle-même. En suivant l'exemple de l'écrivain Banaka, dont Kundera présente la posture ironiquement, elle désire « présenter un rapport » sur elle-même, parce qu'elle a le sentiment que son expérience intérieure « vaut la peine d'être écrite et pourrait intéresser tout le monde<sup>7</sup>. » Kundera se moque de cette croyance, qui suppose l'unité d'un vécu et la nécessité de partager cette unité avec le plus grand nombre possible de lecteurs : c'est ce qu'il appelle la « graphomanie ». Vouloir toucher l'autre par l'expression de son trop plein d'émotions et s'enfermer

---

<sup>7</sup> Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, « folio », 1985, p. 153

dans un univers intérieur jusqu'à perdre toute lucidité, sont des attitudes qui relèvent du lyrisme, dont le romancier doit, selon Kundera, apprendre à se défaire : « le romancier naît des ruines de son monde lyrique<sup>8</sup>. » Le lyrisme est pour Kundera le génie de l'inexpérience. Dans *La vie est ailleurs*, où le personnage du poète Jaromil se fait l'incarnation de l'attitude lyrique, il écrit que « le poète sait peu de choses du monde » et que « pourtant ses vers ont la maturité d'une prophétie devant laquelle il reste interdit<sup>9</sup>. » La stupéfaction que le poète exprime devant sa propre personne est un écran qui se dresse entre le monde et lui, un obstacle à la découverte d'où émane la beauté du roman.

Bien sûr, le romancier est à l'écoute de ce qui se passe en lui. En ce qui me concerne, je crois qu'il y a une coïncidence entre l'attention portée à la « voix intérieure » et la qualité de la voix en train de s'écrire ; la voix me semble toucher parfois à une zone sensible qui me fait écrire avec une certaine facilité : ça me vient. Mais la question est de savoir ce que je fais de ce qui jaillit, de ce cri que Kundera dit, lui, vouloir étouffer, pour mieux révéler non pas ce qui se réduit à son univers intérieur, mais ce qui peut également exister en chacun de nous. Pour moi, le personnage agit comme un intermédiaire entre moi et l'autre. Lorsque mes cris passent dans le filtre de ces nouvelles subjectivités, que j'ai construites, ils acquièrent un nouveau son. Il ne s'agit plus de mes cris, mais de *leurs* cris ; ainsi je peux les observer de l'extérieur, m'en détacher, et les façonner de telle sorte qu'ils répondent aux exigences d'un récit qui se veut ouvert. Il ne s'agit plus du petit univers fermé de mon for intérieur ; le texte s'ouvre à d'autres possibilités ; et il s'ouvre aussi au lecteur car les personnages me font poser un regard, non pas seulement en moi, mais autour de moi et sur les autres. L'écriture implique dans son processus un temps d'observation, et c'est pourquoi je maintiens avec Kundera qu'elle est une exploration

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 110

<sup>9</sup> Milan Kundera, *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, 1987, p. 77

de l'existence. En observant ce qui se passe autour de moi, j'affine mon regard et du même coup mon écriture, que j'aimerais voir porter au-delà de cette façade qui pourrait se dresser entre le monde et moi.

Dans cette optique, les personnages sont pour Kundera des « ego expérimentaux », c'est-à-dire des *possibilités* de son « moi », des véhicules lui permettant d'explorer l'au-delà des frontières que lui-même n'a pas franchies : « C'est cette frontière franchie (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi) qui m'attire. Et c'est de l'autre côté seulement que commence le mystère qu'interroge le roman<sup>10</sup> ». La frontière n'est pas une simple séparation entre, d'un côté, la personnalité de l'auteur et, de l'autre, ce qu'il lui serait totalement étranger. Il s'agit d'une limite qui, bien que négativement, fait partie intrinsèque d'une définition de lui-même. En ce sens, le rapport entre l'auteur et ses personnages est à la fois détaché (parce qu'il ne reste pas à l'intérieur de ses frontières) et profondément intime (parce qu'il y a dépassement, rupture, transgression).

Rendre un personnage vivant, « c'est aller jusqu'au bout de quelques situations, de quelques motifs, voire de quelques mots dont il est pétri<sup>11</sup> ». Ce sont là toutes les données d'une formule qui relève, pour Kundera, d'un « code existentiel<sup>12</sup> », selon ses propres termes. Ces données constituent « l'essence du personnage », c'est-à-dire le noyau qui définit ce qu'il est essentiellement ou les principaux éléments qui intéressent le roman. Pour Kundera, dont la « formule » soutient le sens d'une poétique, le code existentiel des personnages oriente le déroulement de l'action. Par exemple, les mots « légèreté » et « pesanteur » font partie du code existentiel du personnage de Tomas dans *L'insoutenable légèreté de l'être*. Les situations dans lesquelles il évolue concernent le conflit qui l'habite entre deux façons de vivre : en agissant en fonction des « il le faut » qu'il s'impose, ou en se dégageant, au contraire,

---

<sup>10</sup> Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, *op.cit.*, p. 319

<sup>11</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, *op.cit.*, p. 49

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 42

de tout devoir. Au fil du roman, il laisse tomber un à un les impératifs de sa vie, y compris sa pratique de la médecine, goûtant à une légèreté qui frôle l'insoutenable. Les thèmes de la légèreté et de la pesanteur, qui prennent racine dans le code existentiel de Tomas, orientent son évolution au fil du récit et supportent la réflexion romanesque.

Créer des personnages en fonction de leur « code existentiel » ne signifie pas dépeindre un type psychologique, mais consiste à l'utiliser comme véhicule de l'exploration romanesque de l'existence. Dans cette optique, l'écriture produit un personnage singulier réduit à ce qui intéresse cette exploration. Ainsi, nous connaissons de Tomas peu de choses en dehors de ce qui concerne son ambivalence entre la légèreté et la pesanteur, dans sa vie amoureuse comme dans sa vie professionnelle. Étouffer l'exploration sous une foule de détails aurait pour effet de rompre l'unité du roman, qui est assurée par la problématique existentielle des personnages. Le roman n'a pas pour fonction de simuler la vraisemblance, mais se concentre sur ce qui fascine le romancier. Ainsi disparaît l'arrière-plan a-thématique. En cela, l'ambition de Kundera sur la composition est également la mienne : celle de « créer une composition où des ponts et des remplissages n'auraient aucune raison d'être et où le romancier ne serait pas obligé, pour satisfaire la forme et ses diktats, de s'éloigner, même d'une seule ligne, de ce qui lui tient à cœur, de ce qui le fascine<sup>13</sup>. »

Mais l'auteur sait-il déjà, au moment où il commence à écrire, quel est cet essentiel qui l'intéresse? L'idée d'un code existentiel a été pour moi un point de départ, une manière de modeler mes personnages qui m'a fait balayer autour d'eux les détails superflus, pour me rapprocher de ce qu'en eux je recherchais. Ce point de départ ne s'est précisé qu'au fil de l'écriture. Je me suis longtemps demandée ce qui m'intéressait précisément et méritait de faire l'objet d'un récit. Avant d'écrire sur

---

<sup>13</sup> Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, « folio », 1993, p. 188

quelque chose, j'ai d'abord écrit tout court, en quête de ma propre fascination. Écrire, c'est faire avec les matériaux qui se présentent. Désirant trouver cet essentiel qui m'intéresse, et qui serait la matière de l'écriture, j'ai travaillé à partir de petits morceaux de phrase auxquels j'ai peu à peu donné corps. J'ai accumulé des couches et des couches de mots ; j'ai emprunté des chemins qui ont laissé leur trace ; j'ai choisi ici de supprimer, ici de conserver. Au fil de l'écriture, et sans trop m'en rendre compte, je revenais souvent aux mêmes idées, aux mêmes situations, aux mêmes formules, toujours à l'affût des images furtives qui me venaient à l'esprit. Ces répétitions étaient le signe qu'il y avait là quelque chose de significatif pour moi ; et plus j'avais, mieux je distinguais ces noyaux autour desquels gravitait le texte pour en faire ces guides que sont les éléments d'un code existentiel.

Le personnage de Michel est né de cette situation que j'ai imaginée, où un homme regarde d'un bout à l'autre un film pornographique sans que ne vienne l'excitation. Il est blasé, mais ne laisse pas pour autant tomber cette activité qui occupe une grande place dans sa vie. Je le voyais sans tonus, assis sur sa chaise de bureau. Et je voulais que la douleur particulière de ce personnage soit liée à sa station assise, c'est-à-dire à une sorte d'engourdissement, et à la présence des choses qui l'entourent. La chaise, les classeurs, l'ordinateur, les murs participent de son épuisement, ou en sont le reflet. Cette situation toute simple est, pour reprendre les termes de Kundera, la « situation-clé » de son « code existentiel ». La pornographie a été pour moi, en premier lieu, un prétexte pour enchaîner Michel à sa chaise et révéler le genre de souffrance que peut causer la facilité, le confort matériel, la possibilité d'obtenir un plaisir sans effort et à volonté. Michel est un « bon » consommateur. Il répond, comme je le montrerai plus loin, aux exigences du capitalisme, qui arrache au consommateur sa jouissance pour en faire son profit. Mais une certaine fascination pour les images le pousse également à appuyer continuellement sur la touche « play ».

Le personnage de Michel est complètement pris dans une sorte de mécanique routinière, où les moments de travail suivent les pauses d'une manière très précise. Personne, au fond, ne l'oblige à une telle discipline. Il s'y oblige lui-même, en se laissant « engourdir » à la vue des images. Il accumule toutes sortes de considérations absurdes, ce qui fait de lui un homme envahi par ses propres idées : le rapport entre la vue d'images pornographiques et l'érection, les combinaisons gagnantes, l'impact du temps de recherche sur l'excitation, les probabilités de l'apparition d'images indésirables, la relation directement proportionnelle entre le temps de la pause et la fatigue du mécanisme, etc. J'ai donc construit Michel à partir de cette idée d'encombrement qui relève de l'obsession.

Le bureau est une pièce où il s'enferme pour mieux se laisser envahir autant par le fouillis que par ces données et calculs, tandis que de l'autre côté de la porte close, deux femmes attendent un geste de sa part. Michel connaît précisément le temps qu'il lui faut pour parvenir à la jouissance, mais il ignore ce qui se cache derrière le visage refait de sa compagne et le mutisme de la femme de ménage qu'il désire posséder. Des images obscènes s'immiscent entre cette dernière et lui tout en rendant leur rencontre impossible. A-t-il le droit de tenter une approche? Les images dont il se nourrit ne lui apprennent rien sur la façon d'approcher une femme ni sur la manière d'entretenir une relation qui soit fondée sur autre chose que l'image. Donc « soumission à l'image », « obscénité », « routine », « obsession pour le calcul », « encombrement », « lassitude », « enfermement », sont autant de signifiants qui participent de la construction du personnage de Michel, et qui soutiennent l'exploration de l'existence que j'ai voulu mener à travers lui.

Alexandrine, quant à elle, est la version féminine du coureur. Le sexe est pour elle ce qui meurt avec la jeunesse ; cette mort approchant, il s'agit de profiter au maximum de son pouvoir de séduction avant que sa beauté ne se gâte. L'impératif

« être belle absolument » est profondément ancré en elle. Elle va au bout de ses conquêtes avec une attitude active et téméraire, transgressant la règle non-écrite selon laquelle une femme doit adopter une attitude passive face à l'homme, et attendre qu'il vienne vers elle. Elle adopte l'attitude inverse en se donnant la liberté de courir. Dans son profil du site de rencontre, à la section « situation conjugale », elle a coché la case « en couple », et dans la section « objectif », la case « relations sans engagement ».

Je l'ai d'abord imaginée devant son miroir, ou au milieu d'un dispositif spéculaire qui la reflète sur tous les angles à la fois. Elle est arrangée minutieusement de la tête aux pieds ; aucune parcelle de son corps n'a échappé à ses soins. Elle s'observe avec attention, cherche l'angle sous lequel elle est à son meilleur, en s'imaginant que *tel* est bien l'angle sous lequel les autres la voient. Toute cette mise en beauté inclut les chirurgies esthétiques qui la transforment irrémédiablement aux yeux de Michel. Contrairement à tous les hommes anonymes à qui elle montre ses photos sur internet, Michel ne peut être trompé. Bien qu'il ne comprenne pas très bien les motifs de ses transformations, il l'a connue avant que celles-ci ne s'aggravent. Il est donc pour Alexandrine un regard menaçant, parce qu'il remet en question ses mensonges, mais il est aussi celui qu'il s'agira de convaincre ultimement.

En voulant éviter de faire d'Alexandrine un personnage banal, je lui ai attribué des pensées étranges. C'est le personnage qui m'a posé le plus grand défi, car je voulais que son étrangeté ne l'éloigne pas outre mesure des hommes et des femmes « normaux », qui ressentent, à des degrés différents, le besoin de séduire, l'angoisse de vieillir, le dédain, etc. J'ai écrit une bonne dizaine de versions du chapitre d'Alexandrine, ne sachant pas comment écrire la folie où je voulais la pousser sans dépasser la limite au-delà de laquelle il ne serait plus possible pour le lecteur de s'y retrouver. Si l'exploration de l'existence se fait d'après un point de vue particulier, elle

doit quand même, suivant la poétique de Kundera, refléter une « possibilité humaine fondamentale ». Kundera écrit, dans *Les testaments trahis*, que l'éloge le plus courant de la part des lecteurs du roman est que l'on s'y est reconnu. Ce genre de jugement, en apparence naïf, est pour lui la preuve que le roman a été lu en tant que roman, dont la valeur est dans la révélation de « ce qui est caché en chacun de nous<sup>14</sup> ». Faire de l'écriture le lieu d'une exploration de l'existence humaine implique que l'on tente d'y aménager une place pour le lecteur.

Ceci étant dit, ce qui est caché en chacun de nous (enfoui, inavoué) n'est pas nécessairement réductible à un discours commun. Les pensées irrationnelles ou gênantes, que l'on chasse aussitôt, font ce que nous sommes au-delà de l'image que nous projetons de nous-même. L'écriture retrace le fil des pensées qui travaillent le personnage de l'intérieur. J'ai bâti le personnage d'Alexandrine au moyen de quelques motifs qui, à force de se répéter au fil du texte, prennent sens. C'est ainsi que sa folie s'organise, et qu'elle devient intelligible pour le lecteur tout en conservant sa singularité et son étrangeté. J'ai donc fait de l'impératif « être belle absolument » quelque chose qui, tout en prenant racine dans une certaine réalité sociale, fait sens en fonction de la logique du personnage et du discours qui le caractérise. La beauté est, chez le personnage d'Alexandrine, plus qu'un appât pour le sexe opposé. Elle devient l'objet d'un entretien qui dépasse le simple plaisir de prendre soin de soi. Alexandrine ne prend pas « soin » de son corps, elle le dompte, le transforme comme s'il s'agissait d'une belle chose destinée à être exposée. « La maîtrise de soi », qui se définit communément comme le contraire de la négligence, du laisser-aller, de la paresse ou de la gourmandise, prend forme chez Alexandrine dans des actions qui visent non à combattre un défaut de caractère, mais à rectifier l'apparence de son corps. Les signifiants qui définiraient ce personnage, au-delà de la beauté, de la séduction et de l'image, seraient des parties du corps : « peau », « seins », « visage ». Et si l'on

---

<sup>14</sup> Milan Kundera, *Les testaments trahis*, *op.cit.*, p. 306

s'approche encore : « rides », « chair », « sang ». J'ai travaillé à montrer dans ce chapitre des parties de corps en gros plan, pour qu'Alexandrine incarne de la façon la plus élémentaire le thème du corps-objet. Sa peau acquiert dans ses fantasmes la propriété impérissable du plastique, tandis que quelque chose pourrit en elle.

Le corps prend un tout autre sens chez le personnage de « la petite ». Tandis qu'Alexandrine transforme son corps jusqu'à devenir étrangère à elle-même, la petite souffre de son « impeccabilité ». Rien ne l'atteint, ne la transforme. Je n'ai su appeler ce personnage autrement que « la petite », car l'idée d'une femme adulte restée enfant définit son code existentiel. Elle ne porte pas la marque du temps, comme si elle ne coïncidait pas avec la vie. Elle apparaît sous les projecteurs à la manière d'un fantôme ou d'un hologramme, comme si elle pouvait se dissoudre dans la lumière et disparaître. Le corps de la petite vacille entre absence et présence. Son corps-image se fait immatériel, évanescent, en même temps qu'il voudrait se rendre tangible au milieu du cercle vivant. Placée sous le regard des artistes, la petite se veut présence à l'état pur : elle ne fait rien d'autre qu'*être là*. Tout ce qu'on lui demande, c'est d'être là et de ne pas bouger. L'objectif du dessin est de capter, au-delà des formes et des couleurs, quelque chose d'invisible qu'on nomme « présence ». On ne sait dire exactement quel trait, quel élément d'une composition concourt à rendre un tableau vivant. Seules les grandes œuvres arrivent à capter ce petit quelque chose de plus, cette présence que l'on recherche et qui par son insaisissabilité devient précieuse. La présence est d'autant plus précieuse qu'elle est escamotée, comme je le montrerai plus tard, dans l'univers virtuel où nous sommes en train de basculer. Le corps tend à ne devenir qu'un simple élément de la présence. Il n'est plus requis dans les relations en ligne, où l'on peut toujours se retirer à tout moment. La rencontre en chair et en os garantit pourtant la continuité du lien social. La présence de ce corps sous les projecteurs est fragile, et c'est l'image qui l'avale, qui fait tout basculer dans cet

univers factice, où le sens de la vue ne parvient jamais à attester complètement de la vérité de ce que l'on voit.

La Petite *dépose* son corps sur l'estrade. Elle se donne pour matière d'une œuvre où elle voudrait s'incarner, à défaut d'y parvenir autrement, comme si les artistes pouvaient lui insuffler la vie dont elle se sent privée. Mais il s'agit surtout de prendre forme sous le regard de l'autre. Les artistes peignent son portrait à l'intérieur d'un récit qui lui-même achève le tableau en révélant par taches successives la subjectivité de ce personnage que jusque-là, on méconnaissait. Le portrait qu'en font Michel et Alexandrine est semblable à ces tableaux : ils rendent mieux compte de leur propre regard que de leur sujet. Dans le troisième chapitre, la focalisation passe sous le regard de la Petite, mais le portrait continue d'être peint d'un point de vue extérieur. À travers le récit d'un quotidien habité par la solitude et la quête d'amour, par d'ennuyeux après-midi d'été et des balades en hiver, se mêle l'image de la petite en train de prendre forme d'un tableau à l'autre. Dans cette image, elle se cache mieux qu'elle ne se montre. L'image se fait paravent, armure sous laquelle elle se met à l'abri. Baignée du regard des artistes, elle se lie à eux tout en maintenant la distance. Elle subit la solitude autant qu'elle la désire, prise entre le risque de blessure inhérent à la vie et le confort protecteur de son absence au monde. Le sentiment de paix et de sécurité qui l'habite lorsqu'elle est sous les projecteurs est passager puisque l'encerclement est temporaire. La communauté que forment les individus réunis autour du dessin est fragile ; elle se disperse une fois la séance de dessin terminée. Les artistes finissent par quitter l'atelier, tandis que la petite continue de vivre l'immobilité, symboliquement, par son refus de prendre part au mouvement de la vie.

L'immobilité s'oppose au mouvement, qui l'effraie et l'attire. Il s'agit du mouvement de la ville qui va de pair avec le bruit, les voitures, les accidents. Elle ne peut concevoir la confrontation au mouvement autrement que comme une collision, et

perçoit la petite communauté qui l'entoure comme une paroi protectrice. Michel menace d'« entrer en collision » avec elle. S'il l'approchait, il renverserait la situation actuelle où elle rate la rencontre avec l'autre et échappe à toute atteinte. Je voulais que la possibilité d'une union charnelle ou fraternelle entre la petite et Michel, tout en menaçant les barrières par lesquelles tous deux se protègent, apparaisse comme une possibilité de libération. Si Michel est pris dans une mécanique routinière, qui l'enferme dans son bureau, la petite est coincée à l'intérieur de son cercle fait de regards, et dans son immobilité même. Son ambivalence entre absence et présence, entre retrait du monde et collision, la fige complètement. L'immobilité est l'état de qui ne choisit aucune direction, aucun chemin où avancer. La rencontre en chair et en os où chacun est désarmé impliquerait la sortie du piège où chacun est pris.

« Présence », « absence », « mouvement », « immobilité », « solitude », « communauté » sont autant de mots qui façonnent le personnage de la petite et déterminent l'essence de son rapport au monde. Son code existentiel est constitué des mots-thèmes qui supportent l'exploration que je veux mener à travers l'écriture. Il s'agit en fait de nommer l'essentiel pour exclure le superflu. Comme je cherche à explorer une certaine réalité, j'écarte ce qui ne la concerne pas pour préserver l'équilibre de l'ensemble. Il s'agit de choisir les couleurs dominantes grâce auxquelles je construis l'unité de la composition. Le portrait narratif s'apparente au portrait pictural. On se concentre sur un thème, une image, un motif que l'on disperse à travers le récit comme on utilise le même bleu pour peindre un ciel, un drapé ou l'ombre d'un visage. La répétition non seulement fait l'unité du récit, mais en tisse le sens. Ce n'est qu'à la deuxième occurrence d'un motif que l'on commence à soupçonner la présence d'un nœud à défaire, d'une énigme à résoudre. Le portrait est fait de quelques couleurs dominantes, mais aussi de contrastes. La vérité d'une existence vécue dans le retrait et dans l'immobilité ne peut être mieux révélée que

dans son rapport à la vie des autres et au mouvement. Le blanc n'est jamais plus blanc que lorsqu'il est juxtaposé à une tache sombre. Pour faire apparaître la lumière, il faut utiliser de la craie noire.

## REGARD

Puis-je encore décrire les personnages de Michel, d'Alexandrine ou de la petite sous la forme réduite d'un thème littéraire ou d'une situation donnée? Une fois que la subjectivité des personnages a atteint une certaine complexité, les matériaux qui ont participé à leur construction (les éléments du code existentiel) se perdent dans ce qui, maintenant, forme un tout. Une fois que je les ai déposés en eux, ils ont pris un nouveau sens : il ne s'agit plus tant de ce qui me fascine moi-même, que de ce qui les fascine, eux. J'ai établi mon poste d'observation en eux, alors qu'ils devenaient peu à peu l'objet de leur fascination, c'est-à-dire des idées (fautives, entêtantes, aliénantes) qui les obsèdent et qui colorent le regard qu'ils posent sur eux-mêmes et sur les choses. Au fil de l'écriture, « Michel » a acquis une certaine autonomie, et de plus en plus, je me suis intéressée à lui comme à un tiers. J'ai voulu explorer à travers lui ce que c'est que d'être assis longuement sur une chaise, dans un bureau fermé. J'ai voulu comprendre comment on pouvait s'imposer soi-même tant de douleur. J'ai poussé mon personnages au-delà de mes frontières, et l'ai observé se faire mal plus que je ne l'aurais fait à moi-même pour tâcher de répondre aux questions qui m'habitent. Qu'est-ce que serait la vie d'une personne qui s'impose de regarder des images avec autant d'assiduité, de rigueur, de soumission à l'image? Pour répondre à ces questions, je me suis enfermée avec Michel dans son bureau, et j'ai essayé d'entrevoir l'instant présent sous son regard.

La perspective narrative en focalisation interne de *Garçonnières* rend compte d'une vision fragmentée du réel. Cette perspective est déterminée par la situation d'énonciation. On ne peut rencontrer le réel qu'à partir d'un point précis, position qui s'affirme dans le langage. Comme le dit Benveniste, « c'est dans le langage que l'homme se constitue comme sujet ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa

réalité qui est celle de l'être, le concept d'"ego"<sup>15</sup>. » La vérité du réel est conditionnée par le rapport (nécessairement fragmentaire) que l'on a avec les choses, et c'est ce rapport que veut explorer mon récit, à partir d'un « Je », d'un « ici » et d'un « maintenant ». Explorer l'existence humaine, c'est découvrir le rapport qu'entretient l'être avec le monde. Et dans toute description de ce monde vu à travers le regard d'un personnage, ce qui est dépeint, c'est une perspective particulière, c'est le regard lui-même. Ainsi, le bout de tissu, la bouteille de vin, les mauvais tableaux que j'ai placés autour du personnage de la Petite ne sont pas évoqués simplement pour créer un effet de réel. La description des choses vues par le personnage le « décrivent » indirectement. Nommer explicitement ce qu'il ressent (la solitude, la haine, la tendresse) peut donner l'impression d'un décalage par rapport aux limites de la situation d'énonciation, surtout si le personnage a plus ou moins conscience de ce qui l'habite. J'ai plutôt fait en sorte que la solitude de la petite se reflète dans la « sélection » que fait le récit parmi une possibilité infinie d'objets pouvant faire partie de son décor, dans la description des petits détails (sur les choses comme sur les personnes) que saisit le champ de son regard.

La subjectivité de mes personnages, qui se construit au fil du texte, colore toute description, toute réflexion. Leur manière de voir les choses fait le style de chacun des chapitres ; puisque le style, comme nous l'indique l'œuvre de Proust, c'est le regard : « le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun<sup>16</sup>. » Il n'a pas été facile de créer des voix distinctes, puisqu'à travers mes personnages, c'est toujours moi qui vois, c'est toujours moi qui parle. Les subjectivités que je crée agissent comme des dispositifs à travers lesquels je perçois

---

<sup>15</sup> Emile Benveniste, 1976, « De la subjectivité dans le langage dans le langage » dans *Problèmes de linguistique générale*, Pars, Galimard, p. 259

<sup>16</sup> Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, éditions GF Flammarion, 1986, p. 296, 297

les choses, comme sous une nouvelle perspective. Techniquement, pour faire varier les voix, on peut jouer sur le choix du vocabulaire, ou encore le rythme des phrases, l'enchaînement des paragraphes, etc. Dans le premier chapitre, la phrase courte est incisive, sarcastique, crue. Elle se fait martèlement, et traduit une certaine sécheresse du cœur. Dans le troisième chapitre, la phrase courte multiplie les silences. Les points sont des temps d'arrêt. Ils aèrent le texte, font apparaître le vide qui entoure le personnage de la petite tout en s'accordant à son immobilité. La prise de conscience de tous ces paramètres permet l'efficacité d'un travail technique. Mais les mots ne me viennent jamais mieux que lorsque j'arrive à effectuer un pas de côté pour aller au plus près de ce nouveau poste d'observation qu'est le personnage.

Tel que le découvre le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* en réfléchissant sur la pratique picturale d'Elstir, le peintre qu'il admire, il n'y a pas d'objet de prédilection. *La recherche* nous apprend que de simples couteaux déposés sur une table peuvent être beaux et que ce qui fait l'œuvre du peintre comme celle de l'écrivain, c'est son style, c'est-à-dire la façon particulière dont il peint ce qu'il voit depuis un point de vue précis, qui ne peut inclure tous les points de vue à la fois. Il s'agit de peindre à partir de l'inadéquation entre le regard et son objet. Cette réflexion s'appuie aussi sur celle que Proust avait envisagée dans *Jean Santeuil* en parlant d'un paysage de Monet où l'atmosphère est brumeux : « À cet endroit de la toile, peindre ni ce qu'on voit parce qu'on ne voit plus rien, ni ce qu'on ne voit pas puisqu'on ne doit peindre que ce qu'on voit, mais peindre qu'on ne voit pas<sup>17</sup>. » Que cherche le roman dans son exploration de l'existence? Je me permettrais de reprendre la fameuse phrase de Proust en remplaçant le « voir » par le « savoir », regard et désir de connaissance correspondant à un même mouvement : dans le roman, écrire que l'on ne *sait* pas. La représentation ne renvoie pas à la chose représentée, mais au sujet du regard, à son insuffisance. Le manque à voir se fait donc à la fois moteur de la recherche et résultat.

---

<sup>17</sup> Marcel Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 896

Ce qu'il montre, c'est qu'on ne sait pas. La vérité que veut toucher le roman au bout de son exploration existentielle est donc subjective; on cherche quelque chose qui fait sens pour un sujet.

Découvrir quelque chose, c'est apercevoir tout à coup ce qu'on ne savait pas. D'un chapitre à l'autre, un nouvel aspect d'un personnage ou d'une scène est révélé ; et il l'est d'autant mieux qu'il était précédemment occulté, voilé, inaperçu parce que *tu* dans l'écriture. La composition à trois voix en focalisation interne de *Garçonnières* a permis un jeu de brouillage. Chacun des personnages est vu d'une manière différente par les deux autres. Son portrait est donc peint trois fois. Ce qui crée l'intrigue, c'est davantage la superposition des portraits que le déroulement de l'action. On avance à mesure que de nouveaux détails s'ajoutent. Les trois parties se complètent, car chacune termine le portrait des deux autres, en y ajoutant une nouvelle perspective. Michel est désiré par les deux femmes du récit, et ce désir donne une autre dimension à sa solitude ; d'autant plus qu'on ne désire pas la même chose en lui, selon qu'on se situe du point de vue d'Alexandrine ou de la petite. Les nouvelles touches qui s'ajoutent au portrait ne le rendent pas nécessairement plus net : ils l'embrouillent. Les personnages féminins voient Michel comme un homme indifférent, débordé par son travail, alors qu'ils pensent constamment à elles à travers l'image déformante de la pornographie. La petite, quant à elle, est vue comme une petite fille sage, muette, alors que sa voix s'élève dans le dernier chapitre pour révéler un soupçon de hargne. Ce jeu de brouillage est à l'image du fossé qui existe entre les personnages, de la méconnaissance qu'ils ont les uns des autres. Cette méconnaissance crée l'effet d'une sorte de malentendu, dont la résolution constituerait le dénouement de l'intrigue, bien que je n'aie pas souhaité la résoudre complètement. Comme je le montrerai plus tard avec Lacan, la déformation des portraits tient non pas seulement d'un manque d'informations, mais d'un effet de miroirs : celui qui dépeint l'objet de ses désirs est renvoyé à lui-même, à son propre regard. Les portraits sont déformés parce que tout en peignant l'autre, chacun peint son propre portrait, sa propre manière de voir les

choses.

Le récit explore le désir d'union à l'autre qui persiste malgré les murs que chacun dresse autour de lui. Ces murs existent dans la matérialité du récit : les blancs qui séparent les chapitres établissent la distance. Chaque voix s'exprime à l'intérieur d'un espace isolé, et bien qu'elles semblent s'interpeller, par moment, la zone intercalaire reste infranchissable. Si j'avais à faire de *Garçonnières* une peinture, je peindrais un triptyque avec trois personnages chacun dans son panneau. Ils se tiendraient dans une pose statique, et regarderaient fixement devant eux. Cet alignement ordonné devrait donner l'étrange impression d'un trouble, d'un malaise, d'une sorte de passion que maintient justement l'ordre apparent, la séparation des personnages à égale distance et leur fixité. La division du récit en trois parties distinctes m'a permis à la fois d'aller au bout d'une exploration de l'existence à travers chacun des ego expérimentaux pris isolément, à la fois de mettre en relief la distance qui existe entre les êtres, et dont se nourrit le désir.

## SCÈNES

Si le roman est une exploration de l'existence, quel est son champ? J'ai dit que le roman était en quête d'une vérité subjective. En ce sens, les personnages sont en eux-mêmes la substance du récit. Mais à travers eux, c'est-à-dire sous une perspective qui déplace un peu la mienne, je cherche également à saisir l'instant présent. Pour Kundera, la mission du roman est de découvrir la *prose*, c'est-à-dire la face quotidienne, concrète et momentanée de la réalité<sup>18</sup>. Les situations banales, voire insignifiantes, sont pour lui davantage révélatrices de ce qu'est l'existence humaine que les grandes actions dramatiques. Dans *Les testaments trahis*, il réfléchit sur la mystérieuse beauté de la nouvelle *Hills Like White Elephants* d'Hemingway. C'est un dialogue entre un Américain et une jeune fille dans une gare. La jeune fille va subir une opération que la nouvelle ne précise pas : on suppose qu'il s'agit d'un avortement. Le dialogue qui porte sur cette opération reste vague, comme le sont les dialogues dans la vie de tous les jours (imprécis, répétitifs, plus ou moins conséquents). Puisque les deux personnages connaissent déjà les enjeux de leur situation, ils ne les nomment pas. Le dialogue ressemble à une conversation telle qu'elle pourrait se produire dans la réalité. L'intérêt de cette nouvelle pour Kundera réside dans sa capacité à capter l'instant présent, où se trouve pour lui le vrai visage de la vie. La nouvelle d'Hemingway nous fait voir et entendre une scène comme si nous y étions, sans pour autant nous y assigner une place comme spectateur (puisqu'elle ne nous informe pas de ce qui se passe). Elle produit l'effet d'une découverte : nous *surprenons* les deux personnages en train de discuter. Nous y sommes, en quelque sorte, « physiquement », comme si nous étions les spectateurs de ce fragment de réel tel un voyageur distrait qui attend sur le quai le prochain départ.

---

<sup>18</sup> Milan Kundera, *Les testaments trahis*, *op.cit.*, p. 155

Le roman restitue le présent dans des *scènes* : « La scène, même racontée au passé grammatical, c'est, ontologiquement, le présent : nous la voyons et l'entendons ; elle se déroule devant nous, ici et maintenant<sup>19</sup>. » Kundera oppose le caractère « théâtral » de la composition romanesque à l'art du roman qui fait de la scène son champ d'exploration. La composition théâtrale se concentre sur une seule intrigue, sur les mêmes personnages et sur un espace de temps étroit ; chaque élément est subordonné aux articulations de l'intrigue et conduit à son dénouement. La scène, quant à elle, vaut pour elle-même. Elle rompt davantage le récit qu'elle n'assure sa continuité : on s'y attarde, oubliant ce qui la précède et ce qui pourrait la suivre. On n'est plus dans le plaisir d'une anticipation, mais dans celui d'un ralentissement. La scène invite à ce type de lecture que définit Barthes dans *La jouissance du texte*, qui « pèse, colle au texte<sup>20</sup> », qui « broute » davantage qu'elle ne « dévore » le texte.

Flaubert est pour Kundera celui qui fait sortir le roman de sa théâtralité. Ses personnages se rencontrent dans une ambiance quotidienne, laquelle envahit leur histoire intime. Lorsqu'Emma Bovary rejoint son amant dans une église, un guide interrompt leur tête-à-tête par un bavardage futile et interminable. Loin de considérer ce motif antithétique comme un maniérisme artistique, Kundera en parle comme d'une « découverte ontologique » : c'est « la découverte de la coexistence perpétuelle du banal et du dramatique sur laquelle nos vies sont fondées<sup>21</sup>. » La découverte ontologique de la structure du moment présent est pour Kundera la mission du roman comme exploration de l'existence humaine. Il nomme par ailleurs « métaphysique concrète » la discipline intellectuelle propre à l'art du roman, qui pense la vie réelle de l'homme en ce qu'elle a d'insaisissable pour la philosophie, la sociologie ou toute autre science humaine. La métaphysique concrète s'intéresse au caractère imprévisible de la

---

<sup>19</sup> Milan Kundera, *Le rideau*, Paris, Gallimard, « folio », 2005, p. 25

<sup>20</sup> Barthes, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris : éditions du Seuil, p. 22-23

<sup>21</sup> Milan Kundera. *Les testaments trahis*, *op.cit.*, p. 153

vie quotidienne, à ce qui, en échappant à son cours normal ou attendu, apparaît comme un accident.

Cette métaphysique concrète pose une limite à la vraisemblance, en ce que celle-ci correspond justement à ce qui est prévisible. Comment créer un personnage qui soit psychologiquement cohérent sans tomber dans des rapports de cause à effet entre les actions et ce qui y conduit? Les personnages de Michel et d'Alexandrine m'ont posé ce problème : comment parler de ce « dépendant à la pornographie » et de cette « dépendante à la chirurgie plastique » sans répéter ce que nous savons déjà sur la pornographie, la chirurgie plastique et la dépendance? Si la science établit des concepts à partir de cas particuliers, le roman fait le chemin inverse. Il brise les concepts abstraits pour aller vers le particulier : la singularité d'une action, l'étrangeté d'un instant. Il s'agit donc de défaire en morceaux les noms « pornographie », « chirurgie plastique » et « dépendance ». Comme l'écrit Barthes, il faut se méfier des noms avec un grand « n » :

A. me confie qu'il ne supporterait pas que sa mère fût dévergondée — mais qu'il le supporterait de son père ; il ajoute ; c'est bizarre, ça, non? — Il suffirait d'un nom pour faire cesser son étonnement : l'Edipe ! A. est à mes yeux tout près du texte, car celui-ci ne donne pas les noms — ou il lève ceux qui existent ; il ne dit pas (ou dans quelle intention douteuse?) : le marxisme, le brechtisme, le capitalisme, l'idéalisme, le Zen, etc. ; le Nom ne vient pas aux lèvres, il est fragmenté en pratiques, en mots qui ne sont pas des Noms. En se portant aux limites du dire, dans une mathesis du langage qui ne veut pas être confondue avec la science, le texte défait la nomination et c'est cette défection qui l'approche de la jouissance<sup>22</sup>.

J'ai dit plus tôt que la progression de l'intrigue de *Garçonnières* était assurée davantage par le jeu de brouillage et de dévoilement entre les différents portraits que par le déroulement de l'action. Mais au fond, cette progression n'a pas été un souci primordial lors de l'écriture. J'ai travaillé chaque paragraphe comme un tout qui vaut pour lui-même ; je me suis attardée dans l'écriture comme je voudrais que l'on s'attarde à la lecture, à l'écoute de ce qui se passe dans le tissu même du texte, dans

---

<sup>22</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op.cit., p. 72

cette « fragmentation en pratiques ». Le travail de l'écriture me rapproche au plus près de l'expérience comme s'il m'offrait une nouvelle façon de percevoir les choses, y compris ce qui se passe en moi. J'éprouve un malaise à dire que « j'écris sur » tel sujet, parce que le sujet ainsi nommé est un de ces noms avec un grand « n ». Même si à l'aide de codes existentiels j'ai dressé un plan, je sais que les phrases vont s'enchaîner de manière à l'en détourner, car le processus d'écriture est fait d'imprévus. Une phrase en appelle une autre qui dévie et m'entraîne en des lieux inconnus. Telle est la beauté de l'écriture : c'est à travers elle que je fais la découverte de ce qui m'habite à l'état brut. Quelque chose attend la pénétration du langage pour accéder à la conscience et s'actualiser. Que l'expérience concrète soit restituée dans des scènes racontées au présent de l'indicatif, dans une concordance entre temps du récit et temps de l'histoire, ou qu'elle soit exprimée dans une parole qui donne l'impression de surgir à l'instant même, le texte se fait *évènement* en lui-même. Quelque chose advient qui résulte d'une certaine communion avec l'instant de l'écriture.

## FAÇADES

Il y a des choses que l'on ne sait pas voir faute de trouver les mots-fragments pour les dire, et il y a des choses que l'on ne *veut pas* voir. La laideur humaine par exemple, et tout ce qui est sans réponse. Kundera écrit dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* que le « kitsch totalitaire », qui touche autant la réalité que l'art, bannit tout ce qui peut entacher l'image embellissante de l'homme :

Si je dis totalitaire, c'est parce que tout ce qui porte atteinte au kitsch est banni de la vie : toute manifestation d'individualisme (car toute discordance est un crachat jeté au visage de la souriante fraternité), tout scepticisme (car qui commence à douter du moindre détail finit par mettre en doute la vie en tant que telle), l'ironie (parce qu'au royaume du kitsch tout doit être pris au sérieux), mais aussi la mère qui a abandonné sa famille ou l'homme qui préfère les hommes aux femmes et menace ainsi le sacro-saint slogan « croissez et multipliez-vous<sup>23</sup> ».

Kundera emploie aussi les mots « dictature du cœur » pour parler de ce kitsch totalitaire, car le kitsch fait du sentiment et des larmes un culte : c'est « le besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue<sup>24</sup>. » Ce que l'homme kitsch voit dans son reflet, c'est l'humain en lui, ce qui le fait semblable à tous les autres. Ce qu'on qualifie d'« humain » est le plus souvent un geste ou une qualité positive : la générosité, l'altruisme, la compassion, etc. Est pourtant tout aussi humain l'abus, la violence, l'égoïsme, l'idiotie. Le kitsch refuse de voir ce qu'il y a d'insolite ou d'inacceptable en l'homme. Cet aveuglement collectif, écrit Kundera dans *Les testaments trahis*, est une « force ». Sur l'instant présent, elle « jette le voile des lieux communs afin que disparaisse le visage du réel<sup>25</sup>. »

Le kitsch est donc, comme le sont les Noms, un obstacle à l'appréhension du

---

<sup>23</sup> Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, op.cit., p. 363

<sup>24</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, op.cit., p. 157

<sup>25</sup> Milan Kundera, *Les testaments trahis*, op.cit., p. 170-171

réel. C'est un piège dans lequel on peut toujours tomber dans l'écriture en se laissant prendre par les belles images qui peuvent surgir en nous d'une manière spontanée. Ces images ne sont pas porteuses de ce qui nous habite, elles sont là simplement parce que nous les avons assimilées. Le travail de l'écriture brise ces images comme elle défait les Noms pour toucher à une matière première qui parfois est étrange, informe, incompréhensible. Ce qui fait la beauté du roman est ce geste d'acceptation, cette non-violence à l'égard de ce qui est pour ainsi dire « mal taillé » pour la compréhension humaine. Car le mensonge est violent, même s'il est fait de fleurs et de soleil. La révélation à l'homme de sa propre laideur le met certes en désaccord avec lui-même, mais elle a également le pouvoir de l'apaiser, lorsque le désaccord (à la fois étouffé et préservé par l'image embellissante) est accepté.

Mon attitude face à la laideur n'est pas cynique. C'est plutôt celle, pour reprendre les mots de Kundera, d'une « compassion pour un monde dévasté<sup>26</sup> ». Il ne s'agit pas non plus de dénoncer la laideur ni de se révolter contre elle, mais de l'accueillir, de l'énoncer comme on se soulage de ce qu'on a longtemps retenu, de ce qui demeurerait étouffé en nous. Barthes parle de la fragmentation en pratiques (de cette cassure des mots-façades) comme d'une « défection ». Et c'est cette défection, dit-il, qui rapproche le texte de la jouissance<sup>27</sup>. Dans l'action de révéler ce qu'on ne veut pas entendre, il y a peut-être aussi quelque chose de jouissif. *Garçonnières* met en lumière les gestes brutes d'un homme qui se masturbe en regardant des images pornographiques. Le membre rabougri qu'il tient à la main avec déception et douleur, la puanteur et le désordre de son bureau, la violence d'une scène dont il est hanté emplissent l'espace du premier chapitre. Toutes ces images et ces mots crus peuvent choquer. Il ne s'agit pas de jouir de cette laideur, en tant que telle, mais de la dévoiler, comme si le déni nous blessait davantage que la crudité et la violence du langage.

---

<sup>26</sup> Milan Kundera, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 390

<sup>27</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op.cit.*, p. 72

Et puis, le récit de cette souffrance n'est pas dépourvu d'un petit sourire. L'ennemi du kitsch, pour Kundera, c'est aussi le comique<sup>28</sup>. Car le comique est à l'opposé du lyrisme qu'affectionne le kitsch. Avec *Madame Bovary*, comme il le rappelle dans *Le rideau*, Flaubert a connu une « conversion anti-lyrique<sup>29</sup> ». Il a abandonné le romantisme qui habitait son poème en prose *La tentation de Saint-Antoine* pour se plonger dans l'univers quotidien et banal de personnages vulgaires dont il se plaint dans ses correspondances : « Qu'il se plaigne ensuite que ses personnages soient médiocres, écrit Kundera, c'est le tribut à payer pour la passion que sont devenus pour lui l'art du roman et son champ d'exploration qui est la prose de la vie<sup>30</sup> .» La conversion anti-lyrique implique donc un tribut à payer, et c'est celui de faire face à la vie dans toute sa banalité. Mais le romancier est payé de retour par « la douce lueur du comique » qu'il découvre en prenant un pas de recul par rapport à lui-même. Recul dont est incapable le poète lyrique :

La conversion anti-lyrique est une expérience fondamentale dans le curriculum vitae du romancier ; éloigné de lui-même, il se voit soudain à distance, étonné de ne pas être celui pour qui il se prenait. Après cette expérience, il saura qu'aucun homme n'est celui pour qui il se prend, que ce malentendu est général, élémentaire, et qu'il projette sur les gens [...] la douce lueur du comique. (Cette lueur du comique, soudain découverte, est la récompense, discrète et précieuse, de sa conversion<sup>31</sup>.)

La lueur du comique effleure le personnage d'Alexandrine. Ses aventures ratées, pourtant tristes, sont risibles. Pour moi, la sexualité et l'amour, parce qu'ils exigent le sérieux, sont propices à un rire cruel. Ce rire souligne justement l'effondrement du sérieux souhaité. Le réel refuse obstinément de coïncider avec nos rêves d'amour et ne cesse de nous confronter à des situations dont on ne perçoit pas la lueur du comique faute de savoir tourner la déception en dérision. La frontière entre le comique et le tragique est mince, et l'on peut facilement basculer de l'un à l'autre.

---

<sup>28</sup> Milan Kundera, *Les testaments trahis*, op.cit., p. 235

<sup>29</sup> Milan Kundera, *Le rideau*, op.cit., p. 113

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 112

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 113

C'est pourquoi, même s'ils nous font rire, Kundera refuse de qualifier ses romans de « récits humoristiques ». Le comique côtoie le tragique pour révéler toute l'ambiguïté d'une situation, qui se tient en équilibre précaire sur la frontière au-delà de laquelle les choses perdent leur sens : « Le comique ne rend pas une situation plus agréable, supportable, tout au contraire. Découvrir le comique d'une situation, c'est ouvrir un abîme<sup>32</sup> ». L'abîme, dans l'univers kitsch d'Alexandrine, c'est l'échec de l'image, son insuffisance à la recouvrir complètement. À travers cette image transparaît le grotesque, celui d'un corps réduit à ce qu'il est, un simple corps vieillissant qui n'échappera pas, comme tous les autres, à la mort.

---

<sup>32</sup> Entretien radiophonique repris dans Kvetoslav Chvatik, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, Paris, Galimard, « Arcades », 1995, p. 125.

## PIÈGES

Kundera explore l'existence humaine prise dans le piège de l'Histoire contemporaine. L'Histoire n'est pas simplement un arrière-plan où se déroule l'action. Ses récits ne sont ni une illustration d'une époque historique donnée, ni la défense d'une quelconque idéologie, dont Kundera s'efforce plutôt de démonter les mécanismes. L'Histoire est, en elle-même, une « situation existentielle<sup>33</sup> » ; de sorte que le romancier n'accorde pas d'importance aux faits en tant que tels, mais à ce qu'ils peuvent révéler chez l'homme. La situation historique jette la lumière sur certaines possibilités de l'homme :

Le romancier n'est pas le valet des historiens ; si l'Histoire le fascine, c'est qu'elle est comme un projecteur qui tourne autour de l'existence humaine et jette une lumière sur elle, sur les possibilités inattendues qui, dans les temps paisibles, quand l'Histoire est immobile, ne se réalisent pas, restent invisibles et inconnues<sup>34</sup>.

Ce en quoi, chez Kundera, l'Histoire contemporaine est un piège pour l'homme, c'est qu'il s'y voit déterminé de l'extérieur. L'événement qui marque cette transformation du monde, écrit-il dans *L'art du roman*, est la guerre de 14 qui, pour la première fois dans l'Histoire, est appelée « mondiale » :

[L]adjectif « mondial » exprime d'autant plus éloquemment la sensation d'horreur devant le fait que, désormais, rien de ce qui se passe sur la planète ne sera plus affaire locale, que toutes les catastrophes concernent le monde entier et que, par conséquent, nous sommes de plus en plus déterminés de l'extérieur, par les situations auxquelles personne ne peut échapper et qui, de plus en plus, nous font ressembler les uns aux autres<sup>35</sup>.

L'homme devient l'objet des forces qui le dépassent, et c'est ce rapport de forces que questionnent les romans de Kundera. Joyce et Proust ont sondé, dans des

---

<sup>33</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, *op.cit.*, p. 53

<sup>34</sup> Milan Kundera, *Le rideau*, *op.cit.*, p. 85

<sup>35</sup> Milan Kundera, *L'art du roman*, *op.cit.*, p. 40

monologues intérieurs, le petit infini que constitue l'âme humaine : la mémoire, l'instant présent. Chez Kafka, Musil, Broch, explique Kundera, les personnages ne se battent pas non plus contre leurs monstres intérieurs, mais contre une force qui vient de l'extérieur, et qui occupe tout leur temps et toutes leurs pensées<sup>36</sup>. Les romans de Kafka sont plongés dans l'univers bureaucraté où vient d'entrer le vingtième siècle. Pour Kundera, la bureaucratie n'est pas, dans l'œuvre de Kafka, un phénomène social parmi d'autres, mais se définit comme « l'essence du monde<sup>37</sup> ». Cette situation absorbe le personnage principal à tel point qu'elle détermine son comportement au détriment de ses motivations intérieures, dont le roman ne dit rien. Les romans de Kafka posent la question que se pose à son tour Kundera : « quelles sont encore les possibilités de l'homme dans un monde où les déterminations extérieures sont devenues si écrasantes que les mobiles intérieurs ne pèsent plus rien?<sup>38</sup> »

Le « piège qu'est devenu le monde » est, tout comme l'« ego expérimental », une « possibilité<sup>39</sup> ». Le monde de Kafka ne ressemble pas à la réalité même s'il semble préfigurer l'avenir, et ne peut prétendre englober tout ce qu'était la vie à son époque. Le monde kafkaïen est une « possibilité extrême et non réalisée<sup>40</sup> ». À l'instar de Kafka, il y a chez Kundera un lien étroit entre ses personnages et le monde dans lequel ils sont plongés. Ce lien se noue dans leur « code existentiel » où l'on retrouve les éléments d'une situation-piège, comme si quelque chose du monde s'était déposé en eux. Ainsi, comme l'écrit Eva Le Grand, Kundera saisit simultanément le concret de la vie de ses personnages et le code d'une époque. Et c'est à travers cette jonction entre vie privée et vie publique qu'il observe la disparition progressive de la frontière entre ces deux domaines *a priori* contraires<sup>41</sup>.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 64

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 38-39

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 57

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>41</sup> Eva Le Grand, *Kundera ou la mémoire du désir*. Montréal, XYZ, 1995, p.65

La question de la disparition de la frontière entre vie privée et vie publique donne lieu à travers toute son œuvre à une longue méditation sur la « pudeur », qui est pour lui « l'une des notions-clé des Temps modernes, époque individualiste qui, aujourd'hui, imperceptiblement, s'éloigne de nous<sup>42</sup> ». C'est une « réaction épidermique pour défendre sa vie privée ; pour exiger un rideau sur une fenêtre, pour insister afin qu'une lettre adressée à A ne soit pas lue par B<sup>43</sup>. » La pudeur se manifeste dans les petits gestes de ses personnages qui se battent contre les intrusions dans leur vie privée. Dans *Le livre du rive et de l'oubli*, Tamina s'engage dans une vaine entreprise pour retrouver ses correspondances avec son défunt mari. Or, ces lettres sont restées chez sa belle-mère, dans son pays natal, qu'elle a dû fuir en raison de l'oppression. Sauvegarder la mémoire de l'homme qu'elle a aimé comporte le risque de voir ses lettres intimes tomber sous les yeux de sa belle-mère comme de ceux de la police, ce qui lui est insupportable. L'enjeu de l'époque contemporaine est pour Kundera la survie de l'individu, de plus en plus exposé aux regards indiscrets, y compris des caméras. Dans *L'immortalité*, roman qui a pour thème principal l'emprise de l'image, Agnès observe dans une revue des photographies de gens en train d'agoniser et de célébrités en vacances, captés à leur insu par un photographe déguisé en mendiant : « Partout, il y a un œil<sup>44</sup> ». Lorsque Paul, le mari d'Agnès, lui parle de « l'individualisme de notre temps », elle rétorque : « Où est l'individualisme quand la caméra te filme au moment de ton agonie? Il est clair, au contraire, que l'individu ne s'appartient plus, qu'il est entièrement la propriété des autres<sup>45</sup>. » La réflexion sur le règne de l'image est portée par le discours des personnages et par celui que formule Kundera lui-même à partir des situations concrètes qu'il met en scène.

La question de l'image chez Kundera me permet à la fois de montrer comment se construit le piège que j'ai dressé à l'intention de mes personnages et

---

<sup>42</sup> Milan Kundera, *Les testaments trahis*, op.cit., p. 300

<sup>43</sup> *Idem*

<sup>44</sup> Milan Kundera, *L'immortalité*, Paris, Gallimard, 1990, p. 44

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 47

d'introduire un des thèmes de mon récit. Dans *L'immortalité*, il parle d'une « transformation progressive, générale et planétaire de l'idéologie en imagologie<sup>46</sup>. Le terme « imagologie » est un néologisme créé par Kundera pour rassembler des phénomènes aux appellations différentes. Les acteurs en sont autant les agences publicitaires et les conseillers en communication des hommes d'État, que les coiffeurs, les grands couturiers et les stars du *show business*<sup>47</sup>. La montée de l'« imagologie » signe pour le romancier la fin de l'Histoire, car le « changement » a pris une nouvelle valeur. Les changements ne sont plus qu'insignifiants, factices. Ils ne sont que modes passagères, dictées par les « imagologues » :

Les imagologues créent des systèmes d'idéaux et d'anti-idéaux, systèmes qui ne dureront guère et dont chacun sera bientôt remplacé par un autre, mais qui influent sur nos comportements, nos opinions politiques, nos goûts esthétiques, sur la couleur des tapis du salon comme sur le choix des livres, avec autant de force que les anciens systèmes des idéologiques<sup>48</sup>.

Dans un monde où règne l'« imagologie », il devient difficile pour l'homme de définir son identité, car l'être se voit déterminé par l'image à laquelle il est identifié : « L'homme n'est rien d'autre que son image<sup>49</sup> », dit le personnage de Paul, qui vient de se faire congédier par la radio où il travaillait après qu'on ait jugé ennuyeuse et démodée son émission de radio, qui pourtant traitait de questions sérieuses. Quelques commentaires malveillants à propos de son image ont suffi à détruire sa carrière : « C'est une illusion naïve, dit-il, de croire que notre image est une simple apparence, derrière laquelle se cacherait la vraie substance de notre moi, indépendante du regard du monde. Avec un cynisme radical, les imagologues prouvent que le contraire est vrai : notre moi est une simple apparence<sup>50</sup> ».

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 140

<sup>47</sup> *Idem*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 143

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 155

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 156

Il serait sans doute faux de dire que ce rapport à l'image est totalement nouveau, comme si l'homme avait vécu jusque-là en parfait accord avec lui-même, sans connaître la dissociation fondamentale qui existe entre l'être et son image. L'être se projette dans une ligne de fiction, écrit Lacan, à partir du moment où il traverse le stade du miroir. Lorsqu'il aperçoit son reflet dans le miroir, l'enfant encore plongé dans l'insuffisance motrice et la dépendance au sein de sa mère, saisit dans la jubilation l'image de son unité. C'est là qu'il anticipe, dans un jeu d'identification à l'adulte qui lui désigne cette image, la forme idéalisée de ce qu'il serait plus tard : le « je idéal ». Lacan explique dans sa communication sur le stade du miroir comment ce « je idéal » devient ensuite la structure rigide à partir de laquelle le sujet va se constituer :

Ce développement est vécu comme une dialectique temporelle qui décisivement projette en histoire la formation de l'individu : le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation – et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental<sup>51</sup>.

Ce en quoi le « je idéal » est aliénant, c'est qu'il situe l'instance du *moi* du côté de la fiction. Et ce lieu fictif ne coïncide pas avec le devenir du sujet : « [il] ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que *je* sa discordance d'avec sa propre réalité<sup>52</sup>. » Nous sommes aliénés, dit Lacan, du fait de cette identification à une image, parce qu'il y a préexistence d'un regard extérieur, dont nous sommes l'objet. Or, sortir de l'aliénation imaginaire implique que l'on se repère par rapport à ce qui fait l'efficacité de la capture du regard de l'autre. Les autres ne nous voient pas tels que nous nous montrons à eux, d'où la formule de Lacan dans *Le Séminaire XI*:

---

<sup>51</sup> Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » dans *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1966, p. 93-94.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 91

« Jamais tu ne me regardes là d'où je te vois<sup>53</sup>. » Le sujet projette une image de lui-même, en même temps qu'on lui renvoie, de l'extérieur, une autre image. L'aliénation provient donc également de ce que l'image, saisie d'après le stade du miroir, est modelée en fonction du regard de l'autre, qui est en position d'attribuer ou non une valeur à cette image.

La question du regard est éclairée d'une manière particulière aujourd'hui, dans un contexte où, comme le montre Kundera, l'homme n'a jamais été autant confronté à la démultiplication des images. Partout, la publicité nous montre l'image falsifiée de corps parfaits, de consommateurs heureux. L'égoportrait, que les internautes appellent communément « selfie », est une pratique courante. Le geste de retourner sur soi un téléphone cellulaire (muni d'un appareil photo) et d'afficher son plus beau sourire (voire d'organiser toute une mise en scène) se fait sans pudeur. L'égoportrait est publié sur internet, où le sourire et la petite mise en scène font l'objet de centaines, voire de milliers de regards, et la fierté ou la honte qui s'ensuit dépend des différents commentaires suscités par l'image. C'est en raison de cette surexposition de l'intimité, où chacun se soumet au jugement de l'autre, que Serge Tisseron parle d'internet comme d'un « vaste marché d'identités en quête de validation<sup>54</sup> ». Dans les médias sociaux, écrit-il dans *Virtuel, Mon amour*, les participants en quête d'amitié ou d'amour se construisent un moi en se fondant dans le moule du dispositif : ils *sont* ce qu'ils aiment, les livres qu'ils ont lu et la musique qu'ils écoutent ; ils *sont* les photos qu'ils publient dans la case appropriée. Autant de critères qui constituent un avatar, mais pas une personne. Cette façon de se construire une image au moyen de quelques éléments arbitraires détermine l'homme en tant qu'il est soumis au regard de l'autre imaginé, et à la nécessité de s'y représenter. Mais le rapport à l'avatar place l'internaute dans une situation où il se voit choisir judicieusement les morceaux disparates de son identité avec lesquels il élabore une définition de lui-même, geste

<sup>53</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, p. 95

<sup>54</sup> Serge Tisseron, *Virtuel, mon amour, penser, aimer, souffrir à l'ère des nouvelles technologies*, Paris, Albin Michel, 2008, p. 37

dont on tend à ne plus percevoir le ridicule.

Dans mon récit, le personnage d'Alexandrine incarne d'une manière extrême et quasi-grotesque cette entreprise de fabrication du *moi*. J'ai déjà parlé de l'étrangeté de ses fantasmes. C'est ce caractère étrange qui me garde d'en parler comme d'une véritable incarnation d'un problème de société. Il serait réducteur à l'égard de la société comme de mon récit d'établir un lien entre le rapport à l'image que nous connaissons et la démesure de mon personnage, comme s'il y avait de l'un à l'autre un chemin direct. Alexandrine fantasme à l'idée de disparaître sous son image, de n'être plus, et éternellement, que ce qu'elle *choisit* d'être : un joyau. Son image est « enjolivée » en fonction d'un regard extérieur sur lequel elle voudrait exercer une séduction irrésistible. Or, son charme n'est pas infaillible puisque Michel s'en détourne. J'ai travaillé à rendre palpable à la fois la frustration d'Alexandrine face à la réalité, et son aveuglement. Michel se détourne, mais elle préfère croire le contraire : son éloignement n'est à ses yeux qu'une soumission à sa volonté, c'est une tactique pour faire perdurer la passion. Si Alexandrine entrevoit la perte de son pouvoir sur le désir de l'autre, elle s'effondre. Elle est totalement prise dans un mécanisme pervers qui consiste à nier son propre manque pour rester dans la jouissance que lui procure le fait de croire sa beauté irrésistible et immortelle.

À mesure qu'elle progresse dans son projet esthétique, son identité, plutôt que de mieux se définir, se fait incertaine. Dans un monde où la possibilité de transformer son apparence physique est accessible à quiconque en a les moyens, le corps se *forge* au même titre que le caractère, et devient un élément comme un autre de l'identité. Dans son ouvrage *L'adieu des corps*, David le Breton étudie selon un angle anthropologique les aventures du corps dissocié de la personne. Il montre comment le corps n'est plus qu'un matériau modulable à souhait, et comment la technologie répond au vieux rêve d'une humanité qui en serait délivrée. La médecine, en devenant prédictive, c'est-à-dire en essayant de prévenir les éventuelles maladies avant même la

naissance, entre dans l'ère du virtuel : « elle décide du sort d'un enfant qui n'existe pas encore et opère déjà dans l'œuf la sélection de ceux qui valent la peine d'exister. Démarche socialement plus économique que celle qui consiste à changer les mentalités pour les rendre aptes à accueillir la différence<sup>55</sup>. » Plus on accorde d'importance à la perfection corporelle, en se donnant les moyens de l'atteindre à tout prix, moins on accepte les défauts physiques, qui tendent à être perçus comme résultant de la paresse, d'un manque de volonté ou de culture. L'homme a désormais la possibilité d'agir sur ce qui auparavant était le signe du destin, et il n'entretient plus avec son corps qu'un rapport de maîtrise. Ce pouvoir tend à désacraliser son rapport au monde : « plutôt que de faire de son humeur un effet de la résonance en soi du monde, écrit Le Breton, on veut faire du monde une conséquence de son intention propre<sup>56</sup>. » Alexandrine pousse la maîtrise de soi au-delà d'une certaine limite. La « production pharmacologique de soi<sup>57</sup> » dont parle Le Breton accapare tout son temps. Elle ne vit plus que pour elle-même, que pour la mise au monde de ce corps parfait, destiné à être admiré par le plus grand nombre. Elle ne connaît pas cette « résonance en soi du monde ».

L'image est dans mon récit une façade qui s'interpose entre les personnages et les maintient dans l'ignorance les uns des autres. Elle se fait par ailleurs le support du désir. Comme dit Lacan, si l'être est pris dans la capture du regard de l'autre, il sait également jouer du masque. Lacan, en effet, montre que la fonction du « mimétisme », celle que Roger Caillois attribuait à l'efficacité du masque, « donne à voir quelque chose en tant qu'il est distinct de ce qu'on pourrait appeler un lui-même qui est derrière<sup>58</sup> » :

L'être s'y décompose, d'une façon sensationnelle, entre son être et son semblant, entre lui-même et ce tigre de papier qu'il offre à voir. Qu'il s'agisse de la parade, chez le mâle

---

<sup>55</sup> David Le Breton, *L'adieu des corps*, Paris, Métailié, 1999, p. 18

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 61

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 60

<sup>58</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *op., cit.* p. 92

animal le plus souvent, ou qu'il s'agisse du gonflage grimaçant par où il procède dans le jeu de la lutte sous la forme de l'intimidation, l'être donne de lui, ou il reçoit de l'autre, quelque chose qui est masque, double, enveloppe, peau détachée, détachée pour couvrir le bâti d'un bouclier. C'est par cette forme séparée de lui-même que l'être entre en jeu dans ses effets de vie ou de mort, et on peut dire que c'est à l'aide de cette doublure de l'autre, ou de soi-même, que se réalise la conjonction d'où procède le renouvellement des êtres dans la reproduction<sup>59</sup>.

Alexandrine donne à voir cette peau détachée, et Michel n'en est pas dupe. Sa beauté plastique agit comme un trompe-l'œil. Elle montre une partie d'elle-même qui la dissimule à la fois aux yeux de Michel, et c'est pourquoi elle exerce sur lui une sorte de fascination. Bien qu'il en soit réduit à ne rien comprendre, ni de sa femme, ni de ce qui se passe entre elle et lui, il retire de ce trompe-l'œil une certaine satisfaction. Le trompe-l'œil, nous dit Lacan, est satisfaisant à partir du moment où il est reconnu comme tel : « Car il apparaît à ce moment-là comme autre chose que ce qu'il se donnait, ou plutôt il se donne maintenant pour cet autre chose<sup>60</sup>. » Le sujet du regard inscrit quelque chose à la place de ce qui est entrevu comme absence, et ce quelque chose tient lieu de son propre rapport à la jouissance. L'opacité qui règne sur le plan du regard peut fonctionner comme « objet a », c'est-à-dire comme lieu d'inscription de la jouissance : « le rapport du regard à ce qu'on veut voir est un rapport de leurre », écrit Lacan : « Le sujet se présente comme autre qu'il n'est, et ce qu'on lui donne à voir n'est pas ce qu'il veut voir. C'est par là que l'œil peut fonctionner comme objet a, c'est-à-dire au niveau du manque<sup>61</sup>. » La scène où, du seuil de son bureau, Michel observe Alexandrine en train de se mettre belle dans la salle de bain est, pour moi, emblématique de leur relation. Alexandrine se donne entièrement à son regard en s'imaginant le combler, et lui continue de l'observer, dans un va-et-vient infini entre l'image qui lui est présentée et cet au-delà qui est insaisissable.

Chacun donne à voir un masque pour se protéger : la peau se détache, dit

---

<sup>59</sup> Jacques Lacan, *Ibid.*, p. 98

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 103

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 96

Lacan, comme pour « couvrir le bâtît d'un bouclier ». L'être projette une image de lui qui le protège contre ce à quoi, par le regard de l'autre, il ne veut pas être réduit. Même s'il sait jouer du masque, il ne peut exercer un pouvoir absolu sur ce qu'il projette, de sorte qu'on peut toujours le voir tel que, lui, ne veut pas être vu. Donc, si le faux-semblant est le support du désir qui unit secrètement mes personnages, il les maintient également dans cette violence caractéristique où chacun se voit néantisé comme sujet. Le faux-semblant et le non-dit enferment chacun dans la solitude, y compris le personnage de la petite. Plutôt que d'établir un dialogue avec elle, Michel fait en sorte de ne rien apprendre sur sa véritable identité. Ainsi, il fait d'elle ce qu'il veut, une *porn star* « tout juste légale », une de ces raretés que l'on enferme derrière l'écran d'ordinateur pour en jouir.

Si, par ailleurs, sa relation aux femmes qui l'entourent implique une certaine violence, une violence plus sourde agit à l'intérieur du bureau, lorsque la porte est verrouillée et que disparaît l'autre. Dans sa consommation des images pornographiques, Michel n'est en relation avec personne excepté lui-même. L'énergie qu'il y consacre ne bâtit rien, elle est pur gaspillage, dépense improductive. Pour Serge André, la montée de la violence qu'il observe dans les sociétés capitalistes contemporaines va de pair avec l'essor de la pornographie. Dans *No sex, no future*, il montre comment se lient ces deux problèmes actuels en les articulant à la notion freudienne de pulsion, d'après le dualisme classique Eros/Thanatos, et à la notion lacanienne de jouissance. Freud montre dans *Malaise dans la civilisation* qu'il existe une tendance native de l'homme à l'agression. En lui s'opposent deux forces : la pulsion sexuelle qui, pour la définir brièvement, vise à unir les êtres en vue de la survie de l'espèce, et la pulsion de mort, qui agit sur l'organisme élémentaire individuel en le faisant tendre vers l'état de stabilité inorganique où l'excitation atteint un degré minimal de tension<sup>62</sup>. Dans *Le problème économique du masochisme*, il avait montré comment ces deux pulsions agissent de concert. En effet, le

---

<sup>62</sup> Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Éditions Presses universitaires de France, 1981, p. 73

« domptage de la pulsion de mort par la libido<sup>63</sup> », qui se manifeste dans le comportement sadique et masochiste, est une des voies possibles de la pulsion de mort. Cependant, il affirme plus tard dans *Malaise de la civilisation* l'indépendance de la pulsion de mort qui, lorsqu'elle n'est pas reprise au compte de la pulsion érotique, vise une jouissance narcissique :

Mais lorsqu'il (l'instinct de mort) entre en scène sans propos sexuel, même dans l'accès le plus aveugle de la rage destructrice, on ne peut méconnaître que son assouvissement s'accompagne là encore d'un plaisir narcissique extraordinairement prononcé, en tant qu'il montre au Moi ses vœux anciens de toute-puissance réalisés<sup>64</sup>.

Lacan parle par ailleurs de l'existence d'une jouissance au-delà du signifiant sexuel, une jouissance non-phallique, mystérieuse, folle. C'est à partir du principe lacanien, qui pose l'existence d'une jouissance au-delà du phallus, et de la question freudienne de la pulsion de mort en tant qu'elle peut se diriger vers l'extérieur et être désinvestie par la pulsion sexuelle que Serge André propose une version de la jouissance qui trouverait son point d'ancrage dans l'envie de tuer et de détruire ; et il affirme que cette forme de jouissance prend le pas sur la jouissance sexuelle lorsque celle-ci vient à manquer : « partout où il y a déssexualisation, désinvestissement sur la pulsion sexuelle, la pulsion de mort s'empare du terrain abandonné<sup>65</sup> ». La déssexualisation est pour lui un fait observable dans les sociétés capitalistes modernes, qui sont régies par la seule loi du marché et de son impératif du « toujours plus ». Cet impératif ne vaut pas seulement sur les marchés financiers, mais s'impose à chacun dans sa vie quotidienne :

Si l'on parlait, il y a trente ans, de « société de consommation », on peut bien dire aujourd'hui qu'un pas supplémentaire a été franchi. L'incitation à consommer, d'une part, et à être constamment en « pleine forme » d'autre part, a pris l'allure d'un véritable harcèlement. Ce que Lacan appelait *les lathouses* (dans son séminaire *L'envers de la*

<sup>63</sup> Sigmund Freud, « Le problème économique du masochisme » dans *Névrose, psychose et perversion*, traduit par J. Laplanche (et.al.), Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de la psychanalyse », 1973, p. 291

<sup>64</sup> Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, *op.cit.*, p.76

<sup>65</sup> Serge André, *No sex, no future*, Lormont, Éditions Le bord de l'eau, 2011, p. 47-48

*psychanalyse*), c'est-à-dire ce foisonnement d'objets que le capitalisme contemporain propose comme réponses à nos désirs supposés et attisés par la publicité – ces « lathouses » s'adressent de plus en plus directement à notre manque de jouissance. La lathouse paraît promettre l'accès au plus-de-jouir<sup>66</sup>.

Le capitalisme met entre les mains des consommateurs des objets dont ils sont censés jouir, conformément à leur manuel d'instruction. Mais cette jouissance qu'on leur promet au moyen des images publicitaires par lesquelles ils se voient captés leur est volée : « Tout objet promu sur le marché porte en lui une vocation de déchet : au moment où il est jugé « up » sur le marché, il est déjà « down » au niveau de la production. La plus-value que sa vente réalise pour le capitalisme est à l'exacte mesure de la moins-value qu'il inflige au consommateur<sup>67</sup>. » C'est de cette manière, affirme Serge André, que le capitalisme contemporain soutire aux individus leur libido pour en faire profit.

Parallèlement à cet impératif qui commande de jouir des objets de consommation, explique-t-il par ailleurs, le code pénal sur le harcèlement sexuel se fait de plus en plus sévère. La jeune génération est prompte, dit-il, à nommer « harceleur » celui qui, de par la relation naturellement déséquilibrée entre désirant et désiré, tourmente l'objet de ses désirs :

Si l'on prolonge la logique qui a guidé l'extension du concept pénal de harcèlement sexuel, on en arriverait à redéfinir le désir et son rapport à l'interdit de telle sorte que le désir ne serait finalement permis qu'à la condition d'être réciproque et d'être inséré dans le cadre d'une sorte de régime contractuel nécessitant un accord explicite des deux partenaires à chaque étape de son processus. La relation sexuelle deviendrait la conclusion d'un « deal », lui-même désérotisé<sup>68</sup>.

L'auteur montre que, de cette façon, le capitalisme et son langage s'introduisent dans ce que l'homme a de plus intime. Le seul moyen de désamorcer la violence serait de démystifier l'emprise qu'exercent sur lui les images et les objets produits par le capitalisme, mais aussi de restaurer les liens sociaux qui, aujourd'hui, sont affaiblis au

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 14

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 45

profit du lien à l'ordinateur. La société actuelle préfère encourager ce lien à l'ordinateur, qui se révèle fructueux à plusieurs niveaux : il suffit d'observer les chiffres qui démontrent l'ampleur de la consommation de pornographie. La pornographie participe pour Serge André d'un mouvement « de déssexualisation, de destitution du lien social et d'isolement de l'individu<sup>69</sup> ». Elle produit des images crues, de plus en plus violentes, desquelles le consommateur va retirer une jouissance sans qu'il ne se soit investi sur le plan du fantasme. En cela, elle constitue un appauvrissement du fantasme, elle réduit l'exploration par l'individu de son propre rapport au désir et à l'autre, tout en laissant libre cours à la violence, qui s'empare du terrain abandonné par l'Eros.

La page de couverture du livre de Serge André, *No sex, no future*, montre une œuvre sculpturale de Pascale Bernier. On y voit deux squelettes pris dans une structure en métal. L'un est positionné à quatre pattes. Ses bras, ses jambes, son torse sont coincés isolément dans cette structure qui s'apparente à une cage (on aperçoit un cadenas). L'autre se tient derrière, à genou, son bassin tout près des fesses du premier, ou du moins ce qui en reste. Ses bras sont tendus devant lui d'une façon peu naturelle, et sont également encerclés, comme tout son corps, par la structure métallique. L'image du coït est on ne peut plus crue : en effet, quoi de plus desséché, de plus appauvri qu'un squelette ? La caméra du pornographe montre les organes de si près qu'on ne les voit plus. Au-delà de la chair, il y a quelque chose qui renvoie à celui qui regarde, mais il y a aussi un squelette, c'est-à-dire ce qui reste de l'être, après qu'on l'ait ainsi rigoureusement positionné : la structure en métal exige de lui, et ce d'une unique manière, qu'il atteigne la jouissance. De cette sculpture se dégage une impression de fixité, rendue à la fois par la double évocation de la mort et la rigidité du matériau qui les maintient éternellement soudés l'un à l'autre, soudés et désunis à la fois. C'est ainsi que j'imagine Michel rivé à son ordinateur. Le contact de l'être humain avec les dispositifs que sont les objets de consommation, de sa peau avec le

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 50

plastique, le métal ou autre, et la façon dont ces objets résistent à l'entremêlement des fluides, bien qu'on y déverse une partie de soi, évoquent pour moi l'absence de l'autre, la tristesse de sa disparition au profit de l'objet. Michel ne cesse d'essuyer ses fluides sur le clavier d'ordinateur, tandis que des femmes en chair et en os circulent autour de lui. Il leur ferme la porte comme s'il s'agissait de s'enfermer dans une cage en métal, et de devenir squelette.

Cette cage constitue à la fois une entrave à sa liberté, et un repère sécurisant. L'intérieur sombre, étroit, oppressant de son bureau s'oppose à un extérieur immense, celui du ciel où flotte le quinzième étage. Son encerclement à l'intérieur de limites bien définies lui évite de tomber, comme si, en se pointant le nez dehors, on ne pouvait que se faire mal. Il répond à une nécessité intérieure, comme s'il avait besoin de rester sur place, de revenir toujours au même endroit, sur les mêmes blessures. Le personnage de la petite trace également autour d'elle une armure. Ce besoin de s'enfermer dans un lieu bien délimité fait retour dans le dernier chapitre ; seulement, cette fois, les limites sont constituées d'êtres humains. C'est un cercle mouvant, éphémère, fragile, au milieu duquel la petite s'immobilise comme pour se prendre à son propre piège. Un piège somme toute inefficace : elle glisse entre les êtres, finit toujours par se retrouver à l'extérieur du cercle, faute de points d'ancrage entre les membres de sa petite communauté. Rien n'assure sa place parmi les autres. Le rapport de ce personnage au monde est celui d'une orpheline. Elle vit à l'écart, comme un grain de poussière constamment balayé par le vent. Le cercle est un motif récurrent, celui qui trace en tout dernier lieu la figure d'un piège qui est avant tout une tentative pour se raccrocher quelque part, pour s'imbriquer dans le monde.

Je disais que la société préférerait encourager le lien à l'ordinateur plutôt que de favoriser la création de nouveaux ponts entre les individus. La relation avec l'absent se trouve médiatisée par des objets technologiques qui donnent l'illusion d'un contact sans interruption avec l'autre. Le téléphone cellulaire prétend soulager de l'angoisse

de l'abandon et de la solitude alors qu'il ne cesse de la susciter par le silence de l'objet, que l'utilisateur garde à la main comme s'il tenait celle de l'être aimé. L'objet, offrant toujours plus de fonctions, devient lui-même interlocuteur, toujours disponible et attentif. C'est ce qui amène Serge Tisseron à dire que plus le corps de ceux avec qui nous interagissons s'efface, plus nous sommes tentés de lui substituer celui des machines<sup>70</sup>. L'invention du téléphone, par bonheur, a rendu possible la communication avec une personne éloignée. Aujourd'hui, le téléphone éloigne le voisin, à la porte de qui, nous disent les publicités, « il n'est plus nécessaire » d'aller frapper. L'ennui et la solitude causés par l'éloignement de l'autre, en chair et en os, suscitent le désir de le retrouver à travers l'objet technologique. Le téléphone donne l'illusion d'une facilité alors qu'il ne cesse de faire obstacle à l'atteinte d'un contact direct avec soi, avec l'autre et avec son milieu : on prend une photo pour capter la beauté qu'on ne sait pas voir, on discute avec une personne absente alors même qu'on est en présence d'autres personnes, ceux-là que l'on cherchera à rejoindre quand à leur tour ils s'absenteront, s'armant du même objet contre une solitude qu'il génère lui-même. Nous empruntons, pour rejoindre l'autre, des détours labyrinthiques.

Gérard Dubey, dans son livre qui réfléchit sur le lien social à l'ère du virtuel, affirme que la société, poussée par le progrès technologique, tend à se définir comme un réseau d'individus connectés entre eux au moyen de médiations techniques<sup>71</sup>. Or, le sentiment d'appartenance entre les membres d'une communauté implique un territoire, un lieu où ils se rassemblent en chair et en os. Comme le dit David Breton dans *L'adieu des corps*, dans ce monde technicisé à outrance, « le corps n'est plus le centre rayonnant de l'existence, mais un élément négligeable de la présence<sup>72</sup>. » « Être là » virtuellement exclue la présence du corps. Et sans corps, il n'y a pas de véritable engagement. Il suffit de mentionner la rapidité avec laquelle les relations

<sup>70</sup> Serge Tisseron, *Virtuel, mon amour, penser, aimer, souffrir à l'ère des nouvelles technologies*, op.cit., p. 25

<sup>71</sup> Gérard Dubey, *Le lien social à l'ère du virtuel*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 127

<sup>72</sup> David Le Breton, *L'adieu des corps*, op.cit., p. 16

virtuelles se brisent. Le propre de ce type de relation est que l'on puisse s'en dégager à tout instant, sans se justifier. Le virtuel est un monde désincarné à l'extrême, où le corps, qui est continuellement en représentation, a néanmoins quelque chose de gênant. Le système de la machine, où le réel, comme l'écrit Dubey, « est aplati sous la forme d'un ensemble de points calculables et manipulables à l'infini<sup>73</sup> », exclut ce qu'il ne peut calculer, c'est-à-dire la part d'imprévu et de mystère qui fonde le sens sur lequel se bâtit une société.

Dubey écrit par ailleurs que la société, influencée par le mode de pensée de la machine, est de moins en moins capable de penser la mort. La mort reste à jamais impossible à inclure dans le système. Ultimement, c'est la donnée qui manque. Le virtuel implique un clivage entre temps vécu, où l'être vivant fait l'expérience de ses limites (il fraye avec la mort à petite dose), et temps réversible de la simulation, où il est toujours possible de fuir ou de recommencer avec un nouvel avatar. L'avatar, lui, ne s'effondre jamais. Le monde virtuel est une temporalité sans danger et sans fin, où tout est possible, mais rien n'est important. Prendre conscience de la fragilité de l'existence, c'est en reconnaître sa valeur. On ne peut que souffrir d'être continuellement à l'abri, dans le refus du danger qui vient du dehors. La petite flaire un danger au-delà du cercle. Il est dans le flot des voitures, dans le mouvement de la ville. Son corps n'est pas accordé à ce rythme. Pour moi, personne ne l'est. La vitesse du monde moderne est une violence à laquelle on doit s'adapter plutôt que de céder à une autre violence, celle de refuser. La petite est prise entre deux possibilités néfastes, celle de se confronter à la vitesse du monde, aux petites agressions quotidiennes d'un environnement hostile, ou celle de s'enfermer à l'intérieur d'une paroi qui se sera jamais assez solide, et qui finira, un jour ou l'autre, par l'étouffer. Outre le risque d'une collision, la petite est confrontée, comme nous le sommes tous, à la perte de l'amour. Nous ne pouvons fonder notre bonheur sur l'amour de l'autre puisqu'il peut toujours nous être retiré. La petite s'immobilise comme s'il s'agissait de se mettre à

---

<sup>73</sup> Gérard Dubey, *Le lien social à l'ère du virtuel*, op.cit., p. 20

l'abri de la vie qui, changeante, nous met face à l'éventualité de la perte. Il y a peut-être, au-delà de sa paroi protectrice faite de ceux dont elle voudrait s'assurer une présence permanente, la possibilité d'un effondrement, celui de la peur ; d'une ouverture à sa propre fragilité, qui serait à la fois la sortie du piège.

## CONCLUSION

Le piège qu'est devenu le monde... Cette idée pose la question de mon engagement dans l'écriture. J'ai tenté de montrer comment j'avais exploré l'existence de mes personnages, en tant que cette existence est prise dans le piège de l'image et du « toujours plus de jouir » ; j'ai aussi tenté de montrer comment notre relation au virtuel nous faisait perdre le contact avec l'autre, le réel et notre propre corps. Ainsi, *Garçonnières* peut sembler une prise de position contre tous ces phénomènes, comme si le récit avait servi à illustrer une situation et à « livrer un message ». Mais il ne s'agit pas de cela. Au tout début du processus de création de ce mémoire, j'ai pensé travailler précisément sur la question de l'engagement en littérature. Je me suis intéressée entre autres à Paul Chamberland, qui exprime dans ses écrits son « sentiment de la fin » en faisant entendre un « cri ». Ce sentiment émane de l'angoisse provoquée en lui par la menace actuelle de désastres écologiques et par le phénomène de déshumanisation engendré par l'« autisme social » ou le règne du « Me, myself and I ». La valeur de la littérature réside pour lui en la rencontre qui a lieu entre deux subjectivités : en s'exprimant depuis « l'irréductible singularité » qu'il est, l'auteur rend compte d'une expérience à la fois individuelle et collective. Dire tout haut ce que l'on tait provoque chez lui un soulagement : « Ce qui fait écrire, affirme-t-il dans *Une politique de la douleur*, est aussi bien ce mutisme qui fait bloc à la source du dire<sup>74</sup>. » Il ne prend pas position pour une cause précise ni ne s'exprime en tant que spécialiste (les écologistes, les sociologues le font déjà), mais livre un témoignage.

Suivant cette voie, j'ai pensé écrire sur la menace. Une menace qui aurait plané sur une petite maison de campagne. Le personnage principal aurait rêvé de cette maison longtemps après y avoir séjourné avec son amour perdu. L'image qui me

---

<sup>74</sup> Paul Chamberland, *Une politique de la douleur*, Montréal, VLB Éditeurs, 2004, p. 21

venait, et qui insistait, aurait été un jour de tempête, où la maison se serait lentement couverte d'une épaisse couche de neige. Les amants y auraient été enfermés, sans possibilité ni envie de sortir, tandis que le personnage principal aurait été tourmenté par l'absence de son amant, car l'amant serait parti en même temps que l'hiver. Elle se serait souvenu de l'hiver comme d'un passé révolu, la température ayant subi une telle augmentation que janvier et février seraient devenus semblables à d'interminables mois de novembre. J'aurais écrit ces moments de paix, à jamais perdus entre deux amants qui auraient été enveloppés sous la neige, à l'abri du désastre qui emporte lentement l'humanité vers sa fin. J'ai réfléchi à toutes ces possibilités pour enfin comprendre que je n'aurais pas pu écrire sur la menace de la disparition de l'hiver sans m'épuiser. En effet, plusieurs scientifiques dont Hubert Reeves affirment que le phénomène du changement climatique, qui entraîne la fonte des glaciers, la pollution atmosphérique, la perte de terres agricoles, etc., est enclenché de façon irréversible, et qu'il fait boule de neige<sup>75</sup>. Cette question me procure trop d'angoisse pour que je puisse avoir envie d'en parler, surtout parce que je me sens parfaitement impuissante face à une telle menace. Je parviens à garder espoir en posant de petits gestes au quotidien et en participant à des actions militantes, mais que peut la littérature? Écrire un récit qui aurait exprimé en un cri mon sentiment de la fin, ou alors qui aurait versé dans la dénonciation aurait été non seulement ennuyant mais vain ; j'aurais tourné autour d'une angoisse impossible à soulager.

Par ailleurs, il m'aurait été difficile d'allier dans un tel projet le tragique et le comique, la gravité et la légèreté, alliage qui fait pour moi l'intérêt d'une œuvre littéraire. La poétique de Kundera m'a permis de penser la question de l'engagement d'une toute autre manière. Concevoir une situation historique comme un piège où sont pris les personnages d'une façon singulière offre la possibilité d'observer ce qu'est devenu le monde sans le juger. De plus, ce piège qui oriente les pensées et les actions des personnages n'est pas incontournable. La figure du piège n'est pas une façon de

---

<sup>75</sup> Hubert Reeves, *Mal de terre*, Paris, éditions du Seuil, collection « Science ouvert », 2003, 272 p.

penser la fatalité. On peut toujours refuser de s'identifier aux images de corps, aux moments de bonheur parfait qu'on nous montre, on peut toujours consommer avec modération les produits qu'on nous met entre les mains, et rien ne nous empêche concrètement de nouer des liens sociaux véritables ou de vivre sereinement la solitude. Dans cet essai, j'ai voulu approfondir la question du piège chez Kundera en montrant comment le piège se faisait non pas seulement l'effet d'un monde extérieur, mais également d'un mode de pensée subjectif : nous nous emprisonnons parfois dans nos propres filets. Les pièges dans lesquels j'ai fait tomber mes personnages ne sont pas inévitables, d'abord et avant tout parce qu'ils leur appartiennent. Et c'est pour cette raison qu'il m'a été possible de les traiter avec un soupçon d'humour et de légèreté. Leur façon de se tromper eux-mêmes, de causer leur propre souffrance par des peurs, qu'ils nourrissent avec acharnement, est certainement triste et sérieux, mais il y a là quelque chose de drôle. C'est la possibilité même de s'en sortir qui confère à la situation-piège sa touche de légèreté, mais une légèreté qui n'est pas sans conséquences chez le lecteur, lorsqu'il est pris, comme je l'espère, d'un certain rire.

L'expérience à laquelle je veux convier mon lecteur est celle d'un rire teinté d'un léger *malaise*, ou d'un malaise *léger*. Je suppose qu'il rira s'il se reconnaît. Dans cet essai, j'ai dit en citant Kundera que le comique ne rendait pas une situation plus acceptable, mais qu'au contraire, il était source d'ambiguïté. C'est ainsi que je conçois non seulement les situations que j'ai imaginées, mais également le rapport entre le lecteur et les personnages. Je me rappelle avoir ressenti quelques fois, à la lecture des romans de Kundera, un malin plaisir mêlé d'une sorte de dégoût ou de honte à l'égard de personnages comme Jaromil, le poète qui est subjugué par ses propres vers : mon rire s'est d'une certaine manière retourné contre moi. En effet, je ne suis pas, comme tout un chacun, à l'abri de ces petits excès narcissiques... En écrivant, je n'ai pas la prétention de changer le monde, mais je serais heureuse de savoir qu'un lecteur a reconnu quelque chose chez l'un ou l'autre de mes personnages et qu'il a par le fait-

même porté un regard sur lui-même. Ainsi, l'exploration de l'existence que je mène à travers mes personnages se prolongerait-elle en la personne du lecteur. Peut-être alors sera-t-il tenté de procéder à de petits ajustements dans sa façon de penser ou d'agir, mais là n'est pas mon objectif. La littérature se contente d'observer sans juger en vue de découvrir toute la complexité de l'être humain, son mystère et sa beauté.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages critiques et théoriques

André, Serge, *No sex, no future*, Lormont, Le bord de l'eau, 2011, 55 p.

Agamben, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Payot & Rivages, 2006, 50 p.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 105 p.

Benveniste, Emile, « De la subjectivité dans le langage dans le langage » dans *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Galimard, 1976, p. 258 à 276.

Boyer-Weinmann, Martine, *Lire Milan Kundera*, Paris, Armand Colin, 2009, 190 p.

Biron, Normand, « Entretien avec Milan Kundera », *Liberté*, vol. 21, n° 1, (121) 1979, p. 19- 33.

Boisen, Jorn, *Nihilisme et sens dans L'insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, Copenhagen, Museum Tusulanum press, Université de Copenhague, 2005, 186 p.

Chamberland, Paul, *Une politique de la douleur*, Montréal, VLB Éditeurs, 2004, 276p.

Chvatik, Kvetoslav, *Le monde romanesque de Milan Kundera*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholory, Paris, Gallimard, 1995, 259 p.

De Bord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, 167 p.

Dubey, Gérard, *Le lien social à l'ère du virtuel*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 258 p.

Freud, Sigmund, « Le problème économique du masochisme » dans *Névrose, psychose et perversion*, traduit par J. Laplanche (et.al.), Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de la psychanalyse », 1973, p. 287 à 297.

\_\_\_\_\_, *Malaise dans la civilisation*, Paris, Presses universitaires de

France, 1971, 107 p.

Kundera, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, 193 p.

\_\_\_\_\_, *Le rideau*, Paris, Gallimard, 2005, 196 p.

\_\_\_\_\_, *Les testaments trahis*. Paris, Gallimard, 1993, 324 p.

Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1973, 253 p.

\_\_\_\_\_, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » dans *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1966, p. 89 à 100.

Le Breton, David, *L'adieu des corps*. Paris, Paris Métailié, 1999, 278 p.

Le Grand, Eva, *Kundera ou la mémoire du désir*. Montréal, XYZ, 1995, 237p.

Reeves, Hubert, *Mal de terre*, Paris, éditions du Seuil, collection « Science ouvert », 2003, 272 p.

Tisseron, Serge, *Virtuel, mon amour : Penser, aimer, souffrir, à l'ère des nouvelles technologies*, Paris, Albin Michel, 2008, 226 p.

\_\_\_\_\_, *L'intimité surexposée*, Paris, Paris Ramsay, 2001, 179 p.

### Œuvres de fiction

Kundera, Milan, *La plaisanterie*, Paris, Gallimard, 1985, 461 p.

\_\_\_\_\_, *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, 1987, 473 p.

\_\_\_\_\_, *Le livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard. 1985, 365 p.

\_\_\_\_\_, *L'immortalité*, Paris, Gallimard, 1993, 535 p.

\_\_\_\_\_, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1987, 393 p.

Proust, Marcel, *Jean Santeuil*, précédé de *Les plaisirs et les jours*, Paris, Gallimard, 1971, p.896

\_\_\_\_\_, *Le temps retrouvé*, Paris, éditions GF Flammarion, 1986, 535 p.