

DU CORPS ABJECT À UNE MÉTAPHYSIQUE DE L'OBSCÈNE : L'ŒUVRE DE HARRY CREWS

Il y a, dans la création d'une œuvre d'art ou de pensée, du travail d'accouchement, d'expulsion, de défécation, de vomissement.
Didier ANZIEU, *Le Corps de l'œuvre*¹.

Pénétrer pour la première fois l'univers d'un roman d'Harry Crews est toujours une expérience douloureuse, dérangement insolite. Sombrement inspirée et tristement drôle, son œuvre s'inscrit dans une écriture post-faulknérienne de la dégénérescence et de la brutalité dans le Sud des États-Unis et s'intéresse à l'obscénité de l'existence et de la société contemporaine américaine avec ses valeurs erronées et absurdes. Ses satires amères naissent d'un dégoût, d'un écœurement et sa dénonciation passe par une esthétique de l'abject, une représentation du « bas » corporel à travers laquelle se révèle sa vision désespérée de la condition humaine.

Harry Crews est né dans le comté de Bacon en Géorgie en 1935. Il commence sa carrière littéraire à la fin des années soixante et révolutionne la fiction sudiste car, pour la première fois, un auteur donne un point de

vue interne à la représentation des « pauvres Blancs » du Sud. Du même coup, il est considéré aujourd'hui comme une influence majeure pour toute une nouvelle génération d'écrivains, de Larry Brown à Dorothy Allison, et a trouvé sa place aux côtés de grands noms comme ceux de Flannery O'Connor ou de Carson McCullers.

Son œuvre de fiction s'avère, quant à elle, réellement impressionnante, comptant une quinzaine de romans², de nombreux essais, des nouvelles et des récits autobiographiques dont le remarquable *A Childhood: the Biography of a Place (Des Mules et des Hommes, 1978)*, dans lequel il relate ses six premières années qui furent marquées par la maladie et la douleur, deux éléments omniprésents dans ses récits.

Aliénation du corps, aliénation de l'être

Le corps obscène et le corps abject sont au centre de l'œuvre. Les personnages de Crews sont piégés dans leur enveloppe charnelle et ne s'expriment qu'à travers leurs corps (mains, biceps, peau...) et leurs fluides corporels (sang, vomi, urine, sueur, excrément...). Leur aliénation naît avant tout du fait qu'ils n'arrivent pas à contrôler ces corps et qu'ils aimeraient atteindre un état de transcendance, mais dans l'univers de Crews l'infirmité universelle n'est autre que l'espoir. Les hommes sont incapables de maîtriser les parties de leurs corps, les organes s'autonomisent, les verges parlent (*Celebration*). L'homme est réduit à une machine qui absorbe, digère, recrache, et le roman *Car* en est la parabole parfaite. Dans ce récit, le héros Herman Mack décide de manger une voiture en

1. Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 44.

2. Parmi les plus connus on peut citer *Le Chanteur de Gospel*, *Car*, *La Malédiction du gitan*, *La Foire aux serpents* ou *Body*. Il est également important de noter que beaucoup n'ont pas encore été traduits : *Naked in Garden Hills*, *This Thing Don't Lead to Heaven*, *Karate Is a Thing of the Spirit*, *All We Need of Hell*, *Scar Lover*, *The Mulching of America* et *Celebration*.

pièces détachées pour témoigner de sa foi et de son amour profond pour la voiture, ce symbole du pouvoir, de la mobilité et de toutes les valeurs américaines. Il abandonne son pari quand il s'aperçoit que sa vie ne se résume plus qu'à manger et déféquer, sa bouche pour prendre, son anus pour rendre, mais évidemment c'est la culture américaine qu'il avale et recrache dans ces rituels douloureux.

Comme tous les protagonistes crewsiens, Herman ne pourra mener sa quête à terme. Son corps ne supportant plus la douleur, il devra laisser tomber ses aspirations. Herman veut atteindre la perfection à travers la discipline, la douleur, la privation, tout comme Marvin Molar (*La Malédiction du gitan*), Duffy Deeter (*All we need of Hell*), Eugène Talmadge Biggs (*Le Roi du KO*) ou Shereel Dupont (*Body*). Tel un pénitent chrétien, il affirme sa dévotion en se livrant à des actes de punition publique. D'ailleurs, Crews avoue que le thème essentiel de son œuvre est la croyance. Mister, le frère jumeau d'Herman, remplacera ce dernier uniquement pour l'argent et sera non pas victime d'une hémorragie anale mais d'une hémorragie buccale. Néanmoins, le sang attire et la foule se délecte de ces exhibitions obscènes. De fait, les étrons d'Herman, passés dans une machine qui leur donne la forme de Ford Maverick miniatures, se vendent à prix d'or.

En parlant d'Herman Mack, Larry Vonalt évoque l'image du serpent mangeant sa queue, le « uroboros »³. En avalant la voiture, Herman voulait prouver la domination de l'humain sur la machine car, même s'il vénère la voiture, il ne peut supporter d'être dominé par elle : « je refuse de voir ma vie mesurée en voitures »⁴. C'est en laissant tomber son pari qu'il pourra, d'une certaine manière, affirmer la supériorité de l'humain sur la mécanique.

Dans cette œuvre, Crews se révolte



Roland Topor, *Le Diable et l'enfer*, 1981. © ADAGP, Paris 2002.

contre l'obsession américaine pour la consommation, la technologie et le voyeurisme morbide. L'imaginaire excrémental, quant à lui, acquiert une valeur métaphorique et devient, selon les termes de Joshua D. Esty, « un signe anti transcendantal de l'échec présent »⁵. Il n'est donc pas étonnant qu'Herman échoue en étant en proie à une hémorragie anale.

La situation d'Herman n'est pas sans rappeler l'enfer sur terre tel que le dessinateur et écrivain satirique Roland Topor le représente dans *Le Diable et l'enfer* (1981). Cette œuvre

terrifiante montre un homme seul au sommet d'une montagne de matières fécales. Ce sommet, c'est lui-même qui le produit, ou du moins apparemment. L'origine du sommet, quant à elle, est inexplicable. On a du mal à imaginer comment le corps a pu arriver si haut. Bien portant, il subit et accepte. Il avale (ou vomit si l'on prend en compte les lois de la gravité) et éjecte. La montagne d'excréments a ici remplacé le rôle de la voiture dans *Car*. De plus, le fait que le dessin ne présente que cette montagne, sans ligne d'horizon par exemple, donne

3. Larry Vonalt, « The Other End of Love : Harry Crews's *Car* », *A Grit's Triumph : Essays on the Works of Harry Crews*, éd. David K. Jeffrey, Port Washington, New York : Associated Faculty Press, 1983, p. 138.

4. Harry Crews, *Car*, trad. Maurice Rambaud, Paris, Gallimard, 1996, p. 73.

5. Ma traduction : « an antitranscendental sign of the present's failure ». Joshua D. Esty, « Excremental Postcolonialism », *Contemporary Literature* vol. 40 n°1, printemps 1999, p. 41.

une dimension allégorique à l'œuvre. Nous sommes dans une esthétique de l'abject et de l'absurde où le dégoût vient de l'intérieur (excréments), et l'homme solitaire se rapproche, tout comme Herman Mack, de la figure de l'« uroboros », symbole traditionnel d'éternité, qui est ici associé à l'aliénation humaine.

L'obscénité de l'humain

Chez Crews, l'homme est dominé par son corps biologique. Le corps limite notre liberté mais les êtres ne se définissent qu'à travers lui : ils vivent pour le culte du corps (les culturistes, athlètes et boxeurs) ou vivent de leurs corps (les phénomènes de foire qui s'exhibent, les filles qui s'offrent). Avoir un corps devient une malédiction, pour preuve le personnage de Marvin Molar, le narrateur sourd-muet de *La Malédiction du gitan*, né avec des jambes minuscules qu'il attache à son arrière-train avec des lanières en nylon. Il marche sur les mains et pour finir sa tête ressemble à un cube.

Crews décrit des corps vieillissants, des corps prothétiques, des protubérances hideuses, des corps infirmes, déformés par une tumeur, un abcès. Les métaphores de démembrement et l'imagerie excrémentielle deviennent littérales, et la condition des personnages est bien mise en relief par une phrase-*leitmotiv* qui apparaît dans la plupart des romans : « fais un vœu dans une main et chie dans l'autre, regarde laquelle se remplit le plus vite ». Les verbes ne sont jamais identiques mais l'idée est claire : souhaiter, vouloir, espérer, désirer quelque chose dans une main et déféquer dans l'autre. Quelque chose de non palpable doit faire face à une matière bien réelle. Plus les personnages essaient d'échapper à leur condition, plus ils se noient dans

l'abject et l'immonde, tel Stump dans *Celebration* :

*Il mangeait, buvait, chiait, pissait et dormait. Et c'était à peu près tout. Il fut un temps, et ce n'était pas il y a très longtemps, où il pensait que c'était ce qu'il voulait, tout ce qu'il voulait. Mais comme un bon nombre d'autres choses qu'il avait pensées, il avait tort pour ça aussi*⁶.

Dès qu'ils font le point sur leur existence, les êtres sont pris de coliques, de nausées, de diarrhées. L'esprit tente d'échapper au corps et le corps tente d'échapper à lui-même. La lutte perpétuelle entre les aspirations et la limite que le corps impose amène à un dégoût de soi qui fait vomir les personnages qui produisent à nouveau quelque chose d'infect, comme un cercle vicieux. Les organes entrent en révolution, mais la raison est toujours psychique, dans la lignée des écrits de Georg Groddeck. Le corps est moralisé et apparaît comme une collectivité complexe. La séparation entre âme et corps ne semble pas exister. Groddeck écrit : « Aussi laid que cela puisse paraître, la première forme d'expression pour les pensées est l'évacuation intestinale »⁷. Quand Tump Walker dit dans *All we need of Hell* : « mon estomac a sa propre manière de penser »⁸, c'est à toute la métaphysique crewsienne qu'il fait référence, c'est-à-dire au sentiment d'être prisonnier d'un corps qui n'en fait qu'à sa tête, et en même temps ce n'est qu'en infligeant la violence au corps, comme dans , que le spirituel auquel les personnages aspirent semble accessible.

Cette lutte sans fin entre les espérances et l'incarcération corporelle conduit à un sentiment de répulsion et aussi de colère. Dans *All we need of Hell*, Duffy Deeter pense : « La répulsion semblait être nécessaire à l'amour »⁹. Pendant les relations

sexuelles, ce même personnage ne peut s'empêcher de voir des images de mort et de camps de concentration (*La Foire aux serpents*, *All we need of Hell*). La sexualité devient indissociable d'une violence obscène. Le grand amour est lui-même réduit à un schéma absurde : fellation-sodomie-fellation (*La Foire aux serpents*).

L'obscénité de la représentation charnelle des êtres chez Crews passe aussi par une focalisation du regard sur les difformités, les cicatrices, les détails abjects. Tel un photographe, Crews possède un talent particulier pour figer un instant. Tel un peintre, il sait trouver le détail signifiant. À travers le cri, le vomi, la défécation, c'est la fuite que le corps cherche. Comme le souligne Bakhtine dans son étude du carnaval à l'âge médiéval, les orifices, et en particulier la bouche grande ouverte, soulignent le caractère inachevé du corps. Chez Crews, les gros plans incessants sur l'intérieur de la cavité buccale servent à mettre en évidence le sentiment d'incomplétude des personnages. Par exemple, dans *Le Faucon va mourir*, l'étouffement familial est retranscrit dans le détail grotesque et un imaginaire de l'abject, du sale :

*Comme toujours, la bouche de sa mère le terrifia. Elle s'était approchée, se penchait vers lui du haut de la pente et son visage faisait écran au ciel. Immédiatement, il sentit son cœur glouglouter et gargouiller comme un égout dans sa poitrine, se remplir de capotes, de pelures d'orange, de sperme, de membrane fœtale jusqu'à ce qu'il ne puisse presque plus respirer*¹⁰.

L'obscénité de ce passage naît de l'association de la figure maternelle avec des « capotes » ou du « sperme », suggérant inceste et sexualité, ainsi qu'avec des déchets (« pelures

6. Ma traduction. « He ate, he drank, shit, pissed, and slept. And that was about it. There was a time – and it wasn't very long ago – when he thought that was what he wanted, thought that was all he wanted. But like a great many other things he had thought, he was wrong about that too ». Harry Crews, *Celebration*, New York: Simon & Schuster, 1998, p. 184.

7. Georg GRODDECK, *La maladie, l'art et le symbole*, trad. Roger Lewinter, titres originaux : *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst. Psychoanalytische Schriften zur Psychosomatik*, Paris, Gallimard, 1969, p. 119-120.

8. Ma traduction. « My stomach's got a mind of its own ». Harry Crews, *All we need of Hell*, New York, Harper & Row, 1987, p. 125.

9. Ma traduction. « Revulsion seemed to be a necessary part of love ». Harry Crews, *All we need of Hell*, Op. cit., p. 42.

10. Harry Crews, *Le faucon va mourir*, trad. Francis Kerline, titre original : *The Hawk is dying*, Paris, Gallimard, 2000, p. 156.

d'orange »). Nous entrons là en territoire tabou et l'homme devient un ramassis de saleté et un festin pas très appétissant. Son apparence, quant à elle, n'est pas loin de celle de la machine. Fauteuils roulants, jambes artificielles et autres appareils orthopédiques abondent, et au lieu de corriger les défauts, ils les accentuent. Dans *Celebration*, par exemple, les bouches s'ouvrent pour dévoiler de fausses dents, substituts qui envahissent littéralement le roman, et Crews nous met face à des hommes prothétiques dont les implants dentaires n'en font qu'à leur tête :

Je suppose que j'ai faim. Et je sais que je devrais manger, mais je sais pas pourquoi, j'ai pas le cœur à ça.

Laisse ton cœur en dehors de ça. Mets-y tes dents. Tu plonges tes dents dans cette bonne merde chinetique, et tu seras un autre homme.

Je sais pas quelles dents plongeront là-dedans, mais ce ne seront pas les miennes. Ces fils de pute branlants que j'ai dans la bouche sortent d'un magasin¹¹.

Ici, le personnage de Johnson Meechum voit ses prothèses dentaires comme autres, ne lui appartenant pas. En revanche, le sens de l'existence et la construction de la personnalité peuvent passer par ces « prothèses », comme pour Herman qui croit devenir « quelqu'un » en mangeant et devenant une machine ou comme pour Charity, dans *Le Roi du KO*, qui ne peut envisager une relation sans l'enregistrer sur un dictaphone. L'humain s'associe au non humain, le mou côtoie le dur et le corps se voit doté d'objets métalliques. Le corps est abîmé, fendu, taillé, ouvert. La mutilation du corps des personnages est aussi celle de monstres tels que la société moderne les fabrique : la guerre avec ses tortures, les pertes d'organes (le shérif Buddy Matlow et

sa jambe de bois, héritage de la guerre du Vietnam, dans *La Foire aux serpents*), les opérations médicales (M^{me} Leemer et son ablation des deux seins dans *Scar Lover*) et les accidents de travail et de voiture.

Les héros crewsiens portent tous un même fardeau, celui de vouloir donner un sens à leur vie minable et « merdique », une vie qu'ils ressentent comme obscène, intolérable. La sur-enchère fécale des romans est donc utilisée pour exprimer la dualité tragique des êtres, leur réalité animale et leur statut d'enveloppe charnelle destinée à mourir. De Beatriz Dagan Mackey, dans *La Foire aux serpents*, qui s'écrase les excréments dans les cheveux, jusqu'à Hickum Looney, dans *The Mulching of America*, souvent pris de nausées et de diarrhées, ils sont tous engagés dans des combats sans merci avec leurs estomacs, leurs vessies et leurs organes internes.

L'affront de l'obscène : un principe d'existence

Crews joue de l'excès car pour lui « la fiction côtoie toujours les extrêmes »¹². Ses œuvres dérangent par leur caractère limite et obscène. Elles dévoilent l'aliénation d'êtres dont les espérances sont sclérosées par une réalité sociale et individuelle que la démesure excrémentielle représente on ne peut mieux. La vie apparaît comme un cul-de-sac illustré par ce combat constant des hommes avec l'abject et l'obscène. Chaque roman décrit cette lutte, ce déchirement, l'amertume d'obsessions qui peuvent mener à des actes de violence meurtrière (*Le Chanteur de Gospel*, *La Malédiction du gitan*, *La Foire aux serpents*).

Dans *La Foire aux serpents*, la violence de Joe Lon Mackey, sûrement un des personnages les plus marquants de Crews, est le résultat de ce sentiment de frustration. Joe Lon traverse une crise d'identité. Sa femme ne lui inspire

que de la répulsion, ses deux bambins aussi. Sa carrière dans le football appartient au passé, son ancienne petite amie Berenice, qui l'attire toujours, l'a laissé tomber pour partir suivre des cours à l'Université et fréquente à présent des intellectuels. Il en est réduit à s'occuper de l'installation des toilettes pour le rendez-vous annuel de la foire aux serpents à Mystic, petit bled de l'état de Géorgie. Il poursuit la trajectoire de son père en consommant du whisky immodérément, et se livre à des compétitions et jeux violents avec d'autres « durs » comme Willard Miller et Duffy Deeter, qui sont comme des doubles rappelant incessamment à Joe Lon la situation d'échec à laquelle il est arrivé.

Le désespoir de Joe Lon face à ce qu'il pense être une existence « obscène » va le conduire à tuer Victor, prêcheur adepte du « snake handling »¹³, Berenice, son ex-copine, Luther Peacock, l'assistant du shérif, et un anonyme de la foule. On peut voir une dimension symbolique dans ces meurtres, la première victime représentant la religion, la seconde l'amour, la troisième la justice et la quatrième l'humanité. En commettant ces actes, Joe Lon sent que pour la première fois il a pris le contrôle de la situation et de sa vie en laissant s'échapper la colère et la frustration qui le rongent. Il a enfin l'impression d'exister.

Ces moments où la chair et le sang ont un pouvoir révélateur sont appelés par Crews des « blood moments ». Dans cette optique, le critique Tim Edwards écrit à propos de la violence chez Crews : « La physicalité de l'homme est glorifiée et, ce faisant, elle confirme son existence même ; cela lui révèle donc une vérité centrale sur l'humanité et sur sa culture »¹⁴.

Joe Lon, tout comme Marvin Molar dans *La Malédiction du gitan*, a recours à la violence pour exprimer son désarroi face à une existence qu'il ne maîtrise pas, à un corps qui n'obéit pas et qui le pousse à rendre

11. Ma traduction. « I guess I'm hungry. And I know I ought to eat, but somehow I don't have my heart in it ». « Forget your heart being in it. Put your teeth in it. You get your teeth sunk into some of this good Chink shit, and you'll be a new man ». « I don't know whose teeth'll be sunk in it, but they won't be mine. These loose son of a bitches I've got in my mouth came out of a store ». Harry Crews, *Celebration*, Op. cit., p. 97.

12. Ma traduction. « Fiction always deals with extremes ». Erik Bledsoe (éd.), *Getting Naked with Harry Crews : Interviews*. Gainesville : University Press of Florida, 1999, p. 242.

13. Secte sudiste basée sur la manipulation des serpents.

14. Ma traduction : « it celebrates man's physicality and by so doing asserts life itself ; it thus reveals to him a central truth about mankind and about his culture ». Tim Edwards, « " Everything is eating everything else " : the Naturalistic Impulse in Harry Crews's *A Feast of Snakes* » *Southern Quarterly* vol. 37 n°1, automne 1998, p. 52.

ou crier à n'importe quel moment. Ce que les personnages de Crews ne peuvent exprimer avec des mots, ils l'expriment avec le sang qui représente une réalité matérielle, corporelle, et de ce fait symbolise une forme de réalité. En effet, pour échapper à l'abject et à l'obscène, les êtres se doivent de reproduire à leur tour des actes abjects. Le roman *Scar Lover* montre, quant à lui, que ce n'est que par l'acceptation de notre condition en tant que créatures insignifiantes limitées au corps que le dépassement de ce stade semble possible. Ainsi se développe l'univers d'Harry Crews, tel un cercle vicieux où l'espoir n'a pas lieu d'être, tel un combat terrifiant avec l'obscène qui ne mène qu'à une réalité : l'obscénité de l'existence.

Maxime Lachaud

Extrait de *This Thing Don't Lead to Heaven* (1970) :

Jeremy ne lui faisait pas confiance. Elle était arrivée au Club il y a seulement six mois, et il y avait passé sept longues années. Oui, sept, il pensait. Et c'était comme s'il y avait passé sa vie entière. Cela devenait de plus en plus difficile pour lui de se souvenir de l'époque avant qu'il arrive ici. Il ne lui avait jamais demandé son âge auparavant, elle non plus. Et c'était inhabituel car la question « quel âge avez-vous ? » était omniprésente au Club du Troisième Âge d'Axel. On l'entendait résonner dans les couloirs, flotter dans les chambres individuelles, rôder autour des tables, sur les jeux de palets, sous les chênes, derrière la maison pendant les longues soirées tranquilles quand les Membres se réunissaient autour des palets qui se tamponnaient dans la lumière déclinante. Mais Jeremy n'avait jamais posé la question à Molly ou ne lui avait jamais permis de la lui poser car son tempérament gai et joyeux le déprimait.

Elle se drapait en lui comme dans une armure. Sa bouche semblait figée dans un sourire imperturbable. Mais encore plus déprimant que sa bonne humeur, il y avait les bandages qu'elle portait sur sa jambe droite, des bandages Ace, achetés au drugstore, qu'elle avait teints en des couleurs vives et variées. Les bandages commençaient en dessous du genou et remontaient la jambe jusque sous sa

robe. Il ne savait jusqu'où. Les couleurs éclatantes lui paraissaient particulièrement repoussantes, voire même obscènes, dans l'atmosphère terne et couleure poussiéreuse du Club du Troisième Âge d'Axel.

Celui qu'elle portait ce matin, il ne pouvait s'empêcher d'y prêter attention, était d'un rouge à y perdre la vue. Il n'en avait jamais vu d'aussi vif auparavant. Elle avait dû trouver une nouvelle teinte.

« Belle journée, » dit Molly. « Une belle journée radieuse. »

Mary fit un son avec sa gorge et repoussa son bol de bouillie. Utopia le balaya et alla brusquement à la cuisine. La partie mouillée de la table scintillait entre eux.

« Une belle journée radieuse, » dit Molly, qui pensait que Jeremy ne l'avait peut-être pas entendue.

« Je vous avais entendue, » dit Jeremy, qui savait exactement ce qu'elle pensait. « J'entends aussi bien que je l'ai toujours fait. Je ne porte pas d'audio-telephone. » Il tourna la tête avec précaution pour qu'elle puisse voir ses oreilles, voir qu'il n'avait de bouton dans aucune des deux.

Tandis qu'il tournait sa tête, un tintamarre de cloches en provenance de Cumseh remonta la colline. Ils se détournèrent l'un de l'autre pour regarder vers l'endroit d'où le son de cloches provenait. Il s'agissait des cloches de l'église de M. Hiram Peters, qui n'avaient en fait rien à voir avec des cloches mais qui se rapprochaient plutôt d'un cylindre de métal rond qui jouait dans une machine et qui était ensuite amplifié à partir du clocher de l'Église du Christ Universel. Ils commençaient exactement à huit heures trente le dimanche matin.

« Mary ne le fera pas aujourd'hui, » dit Jeremy.

« Ils avaient dit qu'elle ne le ferait pas dimanche dernier, » dit Molly. « Regardez le bon côté des choses. »

Tous les dimanches après midi, s'il faisait beau, Axel prenait les Membres et leur faisait descendre la colline jusqu'à un endroit où des bancs en bois formaient un demi-cercle pour qu'ils puissent entendre M. Peters prononcer ce qu'ils appelaient un discours d'Élévation Morale car M. Peters n'aimait pas le mot sermon. Tous les Membres qui pouvaient marcher allaient écouter son discours. Si un Membre s'effondrait et ne pouvait plus marcher, il allait au Pavillon, une structure basse en brique construite derrière le Club. Personne ne sortait jamais du Pavillon.

« J'ai perdu une dent ce matin, » dit Jeremy, tout à coup submergé par sa

perte et, aussitôt qu'il l'eut dit, il se sentit honteux d'avoir pu avouer une telle chose à une étrangère. Il aurait dû attendre que Molly soit partie et le dire à Mary, qui avait été sa confidente écervelée pendant des mois.

Molly étendit ses mains sur la table et regarda discrètement par la fenêtre. Elle ressentait sa honte. Elle n'avait pas eu de dent dans sa propre tête depuis vingt ans.

« Je suis désolée, » dit-elle.

« C'est stupide, » il dit, s'efforçant de rester calme. « C'est stupide d'être désolée. »

Puis à sa propre horreur et incrédulité, il sortit la dent de sa poche et la posa sur la table devant lui. Ils la regardèrent tout deux comme s'il avait exhibé une pépite d'or.

« Ce matin ? » elle chuchota, s'étirant en avant sur ses coudes.

« Il n'y a pas une heure, » dit Jeremy.

Avec le bout de son doigt, il la poussa de cinq centimètres vers elle à travers l'éclat de la table. Il voulait qu'elle touche la dent, qu'elle la prenne dans sa main. Sa main bougea, toucha la dent et se referma sur elle. Pour Jeremy ce fut un pur moment de vulnérabilité.

« J'ai deux calculs du rein que je garde dans un pot dans ma chambre, » dit-elle.

La lumière transforma ses monocles en miroirs éblouissants. Elle ne pouvait voir ses yeux mais sentait son regard se fondre dans le sien aussi chaud qu'une poignée de main.

« J'ai vu vos fleurs de ma fenêtre ce matin, » finit-il par dire.

« J'essaye de maintenir quelque chose de vivant, » dit-elle.

« Je vous donne rendez-vous aux fleurs à midi, » dit Jeremy.

Ils parlaient d'un ton monocorde et calme, la dent, sans éclat, absorbait la lumière entre eux.

« Nous ne pouvons pas, » dit-elle.

« Vous savez que nous ne pouvons pas, Axel. L'Élévation Morale de M. Peters. »

Jeremy sourit, lui montrant ses neuf dents restantes. Quelque chose se libérait dans son esprit, dans son cœur. Il se sentait libre, léger comme l'air. « Demoiselle, » dit-il, « j'ai... » Il ne pouvait se souvenir s'il lui avait dit qu'il avait soixante-seize ans ou soixante dix-sept, alors il lui dit la vérité. « J'ai quatre-vingts ans et j'en ai rien à foutre d'Axel. »

« J'ai soixante-et-onze ans moi-même, » dit-elle.

Ils éclatèrent de rire tous deux et Mary dit qu'à présent c'était assez fort, elle pouvait les entendre.