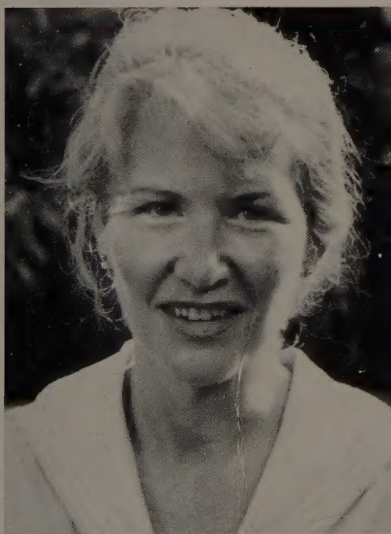


# Annie Dillard

## En vivant, en écrivant



bibliothèques

**10**  

---

**18**







# EN VIVANT, EN ÉCRIVANT

Extrait de  
dans la collection 1018

1018

PÉTRINAGE À TINKER CREEK, n° 2073  
ANNIE DILLARD

Traduit de l'américain  
par Joyce Marchais

1018

1018

12, avenue d'Italie — Paris XIII<sup>e</sup>

*Du même auteur  
dans la collection 10/18*

PÈLERINAGE À TINKER CREEK, n° 2673

10/18

12, avenue d'Italie — Paris XIII

# EN VIVANT, EN ÉCRIVANT

PAR

ANNIE DILLARD

Traduit de l'américain  
par Brice MATTHIEUSSENT

**10 18**

« Bibliothèques 10/18 »  
dirigé par Jean-Claude Zylberstein

CHRISTIAN BOURGOIS ÉDITEUR

Si vous désirez être régulièrement tenu au courant  
de nos publications, écrivez-nous :

Éditions 10/18

c/o 01 Consultants (titre n° 2897)

35, rue du Sergent Bauchat

75012 Paris

Titre original :  
*The Writing Life*

© Annie Dillard, 1989  
© Christian Bourgois Éditeur, 1996  
pour la traduction française  
ISBN 2-264-02599-9

Chapitre premier

*Pour Bob*

« Personne ne se doute que les jours sont des dieux. »

EMERSON



## Chapitre premier

« Ne te hâte ni ne traîne. »  
GOETHE



En écrivant, tu déploies une ligne de mots. Cette ligne de mots est un pic de mineur, un ciseau de sculpteur, une sonde de chirurgien. Tu manies ton outil et il fraie un chemin que tu suis. Tu te trouves bientôt profondément engagé en territoire inconnu. S'agit-il d'une impasse, ou bien as-tu localisé le vrai sujet ? Tu le sauras demain, ou dans un an.

Tu marches vaillamment sur le chemin et le suis dans la crainte. Tu vas où il te mène. Au bout de ce chemin, tu découvres un canyon en cul-de-sac. Tu tapes des rapports frénétiques, tu multiplies les communiqués.

Entre tes mains et en un clin d'œil, l'acte d'écrire, jusque-là expression de tes idées, s'est mué en outil épistémologique. Ce lieu nouveau t'intéresse parce que rien n'y est clair. Te voilà aux aguets. En toute humilité, tu disposes soigneusement les mots sur le papier, sans négliger aucune approche. Maintenant, tes premières lignes parais-

sent faibles et bâclées. Le processus n'est rien ; efface tes traces. Le chemin n'est pas l'œuvre. J'espère que l'herbe a repoussé sur tes pas ; j'espère que les oiseaux ont picoré les miettes ; j'espère que tu jetteras tout ça sans te retourner.

La ligne de mots est un marteau. Tu t'en sers pour explorer les murs de ta maison. Tu les tapotes, doucement, partout. Après les nombreuses années passées à étudier ces choses, tu sais à quel bruit prêter l'oreille. Certains murs sont porteurs ; il faut qu'ils restent en place, sinon tout l'édifice s'écroulera. D'autres murs peuvent disparaître sans dommages ; tu sais entendre la différence. Malheureusement, c'est souvent un mur porteur qui doit disparaître. On n'y peut rien. Il n'y a qu'une solution, qui te consterne, mais c'est comme ça. Flanque-le par terre. Gare.

Le courage interdit formellement l'espoir téméraire que ce soit là si bel ouvrage que l'œuvre, ou le monde, ne puisse s'en passer. Le courage, épuisé, se fonde sur la réalité brute : cette écriture affaiblit l'œuvre. Il faut démolir l'œuvre et repartir de zéro. Tu peux sauver quelques phrases, comme des briques. Il serait miraculeux que tu puisses sauver quelques paragraphes, malgré leur excellence intrinsèque ou les efforts qu'ils t'ont coûtés. Choisis entre perdre un an à te ronger les sangs là-dessus ou t'en débarrasser dès maintenant. (Es-tu une femme ou une souris ?)

La partie à jeter par-dessus bord est non seulement la mieux écrite ; curieusement, c'est aussi

celle qui aurait dû constituer le cœur de l'ouvrage. C'est le passage-clef, primordial, celui auquel tous les autres devaient s'accrocher, celui-là même qui t'a donné le courage de commencer. Henry James en savait quelque chose et il en parla mieux que personne. Dans sa préface aux *Dépouilles de Poynton*, il plaint l'écrivain en deux phrases comiques qui s'achèvent sur un hurlement : « Quelle est l'œuvre dans laquelle, en proie aux pires difficultés, il n'a pas renoncé au meilleur de ce qu'il voulait conserver ? Dans laquelle, avant de commettre l'irréparable, il ne se demande pas ce qu'est devenue cette douce et précieuse chose qui justifiait pareille extrémité ? »

Ainsi un écrivain écrit-il de nombreux livres. Dans chacun d'eux il compte inclure plusieurs points cruciaux et saisissants, dont il sacrifie l'essentiel à mesure que la forme du livre durcit. « La jeunesse assemble ses matériaux pour construire un pont jusqu'à la lune, note tristement Thoreau, ou peut-être un palais ou un temple terrestre ; l'âge mûr se résoud enfin à les utiliser pour bâtir une cabane. » L'écrivain retourne à ces matériaux, à ces sujets qui le passionnent, comme à une entreprise inachevée, car ils sont l'œuvre de sa vie.

C'est le début d'un travail que l'écrivain jette au rebut.

Un tableau efface ses traces. Les peintres travaillent à partir d'un fond. La dernière version

d'une toile recouvre les versions antérieures et les oblitère. A l'inverse, les écrivains travaillent de gauche à droite. Les chapitres jetables se situent à gauche. La dernière version d'une œuvre littéraire débute quelque part au milieu de son élaboration et durcit vers la fin. La version antérieure reste obstinément à gauche ; le début de l'œuvre accueille donc son lecteur en le fourvoyant. Dans ces pages et ces chapitres rédigés en premier, tout lecteur trouvera d'audacieux sauts dans le vide, il discernera les allègres linéaments de thèmes avortés, il entendra une tonalité ensuite abandonnée, il découvrira des impasses, il suivra des fausses pistes et il s'accoutumera laborieusement à un décor désormais caduc.

Plusieurs illusions entament la résolution de l'écrivain décidé à jeter son travail à la poubelle. S'il a trop souvent relu ses pages, elles auront acquis l'aura de la nécessité, le sceau de l'inévitable, tel un poème appris par cœur ; elles se montreront parfaitement à la hauteur de leurs rythmes familiers. Il les gardera. Et il les gardera peut-être si elles possèdent quelques qualités, par exemple de la puissance en dehors de tout contexte, bien qu'il leur manque la vertu cardinale : la pertinence et l'unité avec l'élan du livre. Parfois, par gratitude, l'écrivain conserve les premiers chapitres rédigés ; car il ne peut les contempler ni les relire sans ressentir de nouveau le soulagement béni qui l'étreignit lorsque ces mots apparurent pour la première fois — le soulage-

ment d'écrire simplement quelque chose. Après tout, ce début servit à le guider vers son but ; le lecteur en a sûrement besoin, lui aussi, comme d'un point de départ. Mais non.

Chaque année le photographe en herbe soumettait une pile de ses meilleurs tirages à un vieux photographe célèbre dont il attendait ensuite le verdict. Chaque année le vieillard examinait ces tirages, puis les classait consciencieusement en deux piles, les bons et les mauvais. Chaque année le vieillard plaçait certaine photo de paysage dans la pile des mauvais tirages. Il finit par se tourner vers le jeune homme pour lui dire :

« Vous me soumettez ce paysage chaque année, et chaque année je le pose sur la pile des mauvaises photos. Pourquoi l'aimez-vous tant ? »

Le jeune photographe répondit :

« Parce que, pour prendre cette photo, il m'a fallu gravir une montagne. »

Un chauffeur de taxi me chantait ses chansons préférées, à New York. Nous en avons chanté quelques-unes ensemble. Il avait arrêté le compteur ; nous roulions dans le centre-ville, en chantant. Arriva une longue chanson, qu'il chanta deux fois ; c'était la seule mauvaise du lot.

« Vous l'avez déjà chantée, lui dis-je. Chantons autre chose. »

Il me répondit :

« Vous ne vous doutez pas du temps que j'ai mis à la composer. »

Combien de livres lisons-nous, dont l'auteur

n'a pas eu le courage de couper le cordon ombilical ? Combien de cadeaux ouvrons-nous, où l'écrivain a négligé de retirer l'étiquette du prix ? Est-il nécessaire, est-il courtois que nous apprenions ce que cela a coûté personnellement à l'auteur ?

Tu écris tout cela, que tu découvres à la fin de la ligne de mots. La ligne de mots est une fibre optique, aussi souple qu'un câble ; elle éclaire le chemin juste devant son extrémité fragile. Elle est ta sonde, délicate comme un ver.

Peu de spectacles sont aussi absurdes que celui de la chenille géomètre menant son existence stupide. Ces chenilles sont les larves de plusieurs papillons, diurnes ou nocturnes. L'arpenteuse du chou, par exemple, en fait partie. J'en vois souvent, de ces chenilles géomètres : c'est une bestiole maigrichonne et vert vif, mince et pâle comme une veine, longue de trois centimètres à peine et apparemment tout à fait inapte à survivre en ce monde. Elle passe de mornes journées en proie à une panique constante.

Toutes les chenilles géomètres que j'ai vues semblaient perdues parmi de longs brins d'herbe. Cette malheureuse chenille s'accroche à son brin d'herbe et agite la tête de droite et de gauche comme pour se lamenter. Quoi ! Déjà fini ? Ses

deux pattes arrière trapues agrippent la tige d'herbe ; ses trois paires de pattes avant repliées brassent l'air en quête d'un appui, dirait-on. Quoi ! Déjà fini ? Quoi ? Partout dans le vaste monde elle cherche la suite de son brin d'herbe, qui se trouve juste sous son nez. Par le plus grand des hasards, elle touche alors l'herbe. Ses pattes avant s'y accrochent ; ses trois centimètres tout verts se soulèvent et se bombent, puis elle ramène ses pattes arrière juste derrière ses pattes avant. Son corps devient une anse, une boucle. Il lui suffirait maintenant de faire glisser ses pattes avant le long du brin d'herbe. Au lieu de quoi elle s'affole. Elle lance sa tête et ses pattes avant en tout sens, elle projette le haut de son corps dans le vide et panique de nouveau. Quoi ! Déjà fini ? La fin du monde ? Et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'elle réussisse à atteindre l'extrémité du brin d'herbe. Son poids minuscule risque alors d'incliner le brin vers l'un de ses voisins. Ses prières terrifiées, apocalyptiques, font osciller l'extrémité du brin d'herbe qui heurte bientôt quelque chose. J'ai maintes fois constaté ce manège. Cette écervelée aveugle et frénétique passe ainsi d'un brin d'herbe à l'autre, qu'elle se met à gravir pendant plusieurs heures dans un état frisant l'hystérie. Chaque pas accompli l'amène aux confins de l'univers. Et maintenant — Quoi ! Déjà fini ? La fin du monde ? Ah, voici à quoi m'accrocher. Quoi ! Déjà fini ? Argh !

« Pourquoi ne sautes-tu pas ? lui dis-je, dégoûtée. Tu mettrais fin à tes malheurs. »

J'admire ces Hassidim du XVIII<sup>e</sup> siècle qui comprenaient le risque de la prière. Chaque matin le rabbin Uri de Strelisk quittait sa famille avec désespoir parce qu'il allait prier. Il disait à ses proches ce qu'il fallait faire de ses manuscrits au cas où ses prières le tueraient. De même, un égorgeur rituel prenait congé chaque matin de sa femme et de ses enfants en pleurant comme s'il devait ne jamais les revoir. Son ami lui demanda un jour pourquoi. Parce que, répondit-il, j'invoque le Seigneur pour commencer. Ensuite je prie : « Aie pitié de nous. » Qui sait ce que le Seigneur tout-puissant peut me faire juste après que je L'ai invoqué et juste avant que j'implore Sa pitié ?

Quand tu es en panne dans un livre ; quand sa rédaction est bien avancée, que tu connais la suite et cependant ne peux pas continuer ; quand chaque matin depuis une semaine ou un mois tu entres dans sa chambre et lui tournes le dos ; alors tes ennuis peuvent tenir à deux causes. Soit la structure globale s'est divisée, si bien qu'une fissure de la taille d'un cheveu traverse de part en part le récit ou sa logique, une fissure qui fendra bientôt l'ensemble en son milieu ; soit tu vas

commettre une erreur fatale. Tes anciens projets ne conviennent plus. Si tu poursuis dans cette voie, le livre va exploser ou s'effondrer, mais tu ne le sais pas encore, pas vraiment.

A Bridgeport, Connecticut, un matin d'avril 1987, les six étages de dalles de béton d'un immeuble en construction s'écroulèrent, faisant vingt-huit morts. Juste avant la catastrophe, une femme accoudée à sa fenêtre de l'autre côté de la rue dit à un passant :

« Cet immeuble vient de se mettre à trembler. »

Selon le *Courant*, un journal de Hartford, l'autre lui rétorqua :

« Madame, vous avez la berlue. »

Tu remarques seulement ceci : ton ouvrier — celui que tu préfères, ton manoeuvre précieux et expérimenté, ton chouchou — freine des quatre fers pour aller au boulot. Ne bronchera pas, même pour vous, patron. Il a suffisamment de métier pour savoir quand ça sent le roussi ; repère le moindre frémissement à travers la semelle de ses bottes. Balivernes, protestes-tu ; ce chantier est parfaitement sûr. Mais ton ouvrier s'entête néanmoins dans son refus. Veut même pas regarder le site. Vient d'apprendre qu'il souffre du cœur. Préfère autant mourir de faim. Désolé.

Que fais-tu ? Comprends d'abord que tu ne peux pas rester là les bras croisés. Mets à plat la structure dont tu disposes, radiographie-la pour trouver cette fissure de la taille d'un cheveu, localise-la, puis réfléchis-y pendant une semaine ou

un an ; résous le problème insoluble. Ou bien sou mets la tranche suivante des travaux, celle qui chiffonne ton ouvrier, à des tests draconiens. S'y dissimule une prémiss e erronée qui t'a échappé. Un élément crucial y est faux ou compromet l'ensemble. Lorsque tu l'as trouvé et si tu es capable d'accepter cette découverte, cela implique bien sûr de tout recommencer. Voilà pourquoi tant d'écrivains expérimentés exhortent les jeunes gens à apprendre un métier utile.

Chaque matin, tu montes plusieurs volées de marches, tu entres dans ton bureau, ouvres les baies vitrées et fais glisser ton bureau et ta chaise au-dehors, entre ciel et terre. Le bureau et la chaise lèvitent à une dizaine de mètres du sol, entre les cimes des érables. Le mobilier est en place ; tu retournes à l'intérieur chercher ta Thermos de café. Puis, en grimaçant, tu ressors par les baies vitrées, tu t'assois sur ta chaise et tu regardes au-dessus du bureau. D'ici, en hiver, la vue est dégagée jusqu'à la rivière. Tu te sers une tasse de café.

Des oiseaux volent sous ta chaise. Au printemps, lorsque les feuilles des érables s'ouvrent, ta vue s'arrête dans la cime des arbres, au ras du bureau ; les fauvettes jaunes sifflent et murmurent parmi les branches supérieures, et attrapent les mouches. Mets-toi au travail. Ton travail consiste à faire tourner sans relâche la roue qui actionne

les engrenages qui entraînent la courroie du moteur à croyance qui vous fait léviter, ton bureau et toi.

Assembler un livre est intéressant et enthousiasmant. C'est suffisamment difficile et compliqué pour requérir toute ton intelligence. C'est la vie à son plus haut degré de liberté. Ta liberté d'écrivain n'est pas la liberté d'exprimer des opinions outrées ou abruptes ; tu n'as pas droit aux divagations. C'est la vie à son plus haut degré de liberté si tu as la chance de pouvoir essayer, car tu choisis tes matériaux, tu inventes ton projet et tu te donnes ton propre rythme. En démocratie, tu peux même écrire et publier tout ce que tu veux sur n'importe quel gouvernement ou institution, même si ce que tu écris est manifestement faux.

La contrepartie de cette liberté, c'est bien sûr que ton travail est tellement dépourvu de sens, tellement destiné à toi et à toi seul, et tellement futile aux yeux du monde, que personne d'autre que toi ne se demandera si tu le fais bien ou même si tu le fais tout court. Tu es libre de rendre chaque jour plusieurs milliers de décisions de justice circonstanciées. Ta liberté est un sous-produit de la trivialité de tes journées. Un vendeur de chaussures — qui travaille pour autrui, qui doit obéir à deux ou trois patrons, qui doit accomplir ses tâches selon leurs directives et doit se remettre entre leurs mains, dans leur lieu, selon leurs

horaires — est néanmoins un travailleur utile. Mieux, si le vendeur de chaussures ne se présente pas à son travail un matin, quelqu'un le remarquera et regrettera son absence. Mais ton manuscrit, que tu entoures de tant de soins, ne répond à nul besoin, à aucun souhait ; il t'ignore superbement. Et personne n'a besoin de ton manuscrit ; tout le monde a davantage besoin de chaussures. Il y a déjà tant de manuscrits — dignes d'éloges, très édifiants et émouvants, intelligents et puissants. Si tu croyais que *le Paradis perdu* était excellent, l'achèterais-tu ? Franchement, pourquoi ne pas te tirer une balle dans la tête plutôt que de terminer un énième excellent manuscrit qui encombrera le monde ?

Pour trouver un arbre à miel, capture d'abord une abeille. Capture une abeille aux pattes lourdes de pollen, car elle est alors prête à rentrer chez elle. Il est assez simple de capturer une abeille sur une fleur : tiens une tasse ou un verre au-dessus de l'abeille et, lorsqu'elle s'envole, referme le récipient avec un morceau de carton. Emporte cette abeille jusqu'à un endroit proche et dégagé — si possible élevé — libère-la et regarde où elle va. Suis-la des yeux le plus longtemps possible et rejoins rapidement l'endroit où elle a disparu. Là, attends de voir une autre abeille ; capture-la, libère-la et regarde. Toute cette succession d'abeilles te guidera vers l'arbre à miel, jusqu'à ce que tu

voies la dernière abeille entrer dans l'arbre. Thoreau décrit ce processus dans son journal. Ainsi un livre guide-t-il son auteur.

Tu te demandes peut-être comment faire le premier pas, comment capturer la première abeille. Quel appât utiliser.

Tu n'as pas le choix. Par un mauvais hiver, dans l'Arctique, il n'y a pas si longtemps, une femme Algonquin et son bébé restèrent seuls après que tous leurs compagnons furent morts de faim dans leur camp d'hiver. Ernest Thompson Seton rapporte cette histoire. Cette femme s'éloigna à pied du camp où tous les autres étaient morts et elle trouva une cachette au bord d'un lac. La cachette contenait un petit hameçon. Elle n'eut pas de mal à y accrocher une ligne, mais elle n'avait pas d'appât, et aucun espoir d'en trouver un. Le bébé criait. Elle prit un couteau et découpa un morceau de chair sur sa propre cuisse. Elle pêcha ainsi avec sa propre chair pour appât et attrapa une perche ; elle en nourrit son enfant et se nourrit. Elle mit bien sûr de côté les viscères du poisson pour son prochain appât. Elle vécut seule au bord du lac, se nourrissant de poissons, jusqu'au printemps, quand elle repartit à pied et rencontra des gens. L'informateur de Seton avait vu la cicatrice sur la cuisse de cette femme.

On met des années à écrire un livre — entre deux et dix ans. Une durée moindre est si rare

qu'elle en perd toute signification statistique. Un écrivain américain a écrit une douzaine de livres majeurs en soixante ans. Il écrivit l'un de ces livres, un roman parfait, en trois mois. Aujourd'hui encore, il en parle avec une espèce de terreur, en chuchotant presque. Qui aurait envie d'offenser l'esprit qui offre de tels livres ?

Faulkner écrivit *Tandis que j'agonise* en six semaines ; il déclara l'avoir bouclé pendant les loisirs que lui laissait un emploi manuel de douze heures par jour. Il existe d'autres exemples sur d'autres continents et dans d'autres siècles, tout comme des albinos, des assassins, des saints, des obèses et des nains apparaissent de temps à autre parmi de vastes populations. Sur les quatre milliards et demi d'êtres humains qui peuplent la Terre, vingt personnes peut-être sont capables d'écrire un livre en un an. Certains soulèvent des voitures, aussi. D'autres font des courses de traîneaux à chiens qui durent une semaine, descendent les chutes du Niagara dans un tonneau ou passent en avion sous l'Arc de Triomphe. Certaines femmes enfantent sans douleur. Il y a des gens qui mangent des voitures. Nous ne sommes pas obligés de considérer les cas extrêmes comme la norme.

Ecrire un livre, à plein temps, prend entre deux et dix ans. Le long poème, selon John Berryman, prend entre cinq et dix ans. Thomas Mann était

un prodige de la production littéraire. En travaillant à plein temps, il écrivait une page par jour. Ce qui fait trois cent soixante-cinq pages par an, car il travaillait tous les jours — un livre de bonne taille chaque année. A ce rythme d'une page par jour, il était l'un des écrivains les plus prolifiques qui aient jamais vécu. Flaubert écrivait régulièrement, avec les difficultés ordinaires et terribles, mais sans plus. Pendant vingt-cinq ans il acheva un gros livre tous les cinq ou sept ans. A mon avis, les écrivains à plein temps finissent en moyenne un livre tous les cinq ans : soixante-treize pages utilisables par an, ou un cinquième de page utilisable par jour. Les années passées par les biographes et autres essayistes à amasser et à organiser leurs matériaux valent celles passées par les romanciers et les auteurs de nouvelles à fabriquer des mondes cohérents qui répondent à des vérités immatérielles. De nombreux jours voient l'écrivain rédiger trois ou quatre pages, et d'aussi nombreux jours le voient conclure qu'il doit les jeter à la poubelle.

Octavio Paz cite l'exemple de « Saint-Pol-Roux qui, lorsqu'il dormait, accrochait à sa porte l'écrêteau " Le poète travaille " ».

L'idée selon laquelle on écrirait mieux pendant une saison de l'année que les autres, Samuel Johnson la porte au compte de " l'imagination au service du luxe ". Un autre luxe de l'imagination

oisive est le sentiment personnel de l'écrivain sur son travail. Il n'y a aucun rapport proportionnel, ni inverse, entre l'avis de l'écrivain sur une œuvre en cours et la qualité réelle de cette dernière. La conviction que cette œuvre est splendide, et la conviction inverse qu'elle est abominable sont toutes deux des moustiques à chasser, à ignorer ou à tuer, mais pas à encourager.

La raison de peaufiner une œuvre en prose à mesure qu'elle avance — d'assurer l'assise de chaque phrase avant de construire dessus —, c'est que l'écriture originale façonne une forme. Elle se déroule vers le vide. Elle grandit d'une cellule à l'autre, du tronc vers la branche, la brindille puis la feuille ; tout mot circonspect peut suggérer une direction, souffler le fil d'une métaphore ou d'un événement qui engendreront tout le reste, ou presque. Peaufiner l'œuvre centimètre par centimètre, écrire du premier mot vers le dernier, manifeste le courage et la peur induits par cette méthode. Cet effort, comme la recherche de précision et d'honnêteté entreprise par le crayon de Giacometti, anime l'œuvre et l'entraîne vers sa fin la plus vraie. Et puis, une pile de bon travail derrière lui, même modeste, encourage l'espoir de l'écrivain ; sa fierté resplendit et le pousse de l'avant. Charlie Butts, un écrivain de Washington, prise tellement cet élan et redoute tant l'embarras qu'il écrit sa fiction dans une tempête de sa

propre invention. Il sort de chez lui pour faire des courses qui lui changeront les idées, puis il franchit sa porte en trombe et, sans enlever son manteau, il s'installe devant sa machine à écrire et il retape à toute vitesse l'ensemble de l'histoire qu'il a écrite jusque-là. Et dans la foulée, il ajoute une ou deux phrases avant de remarquer qu'il est en train d'écrire et de reprendre ses esprits. Alors il sort de nouveau de chez lui et répète ce processus ; il franchit sa porte en trombe et retape toute l'histoire, en espérant arracher une phrase supplémentaire, un peu comme certains moteurs de voiture continuent de tourner après qu'on a coupé le contact, ou comme Wile E. Coyote, de la Warner Bros., qui continue de parcourir quelques mètres en courant dans le vide, au-delà du rebord de la falaise, avant de remarquer ce qu'il fait.

La raison de ne pas peaufiner une œuvre en prose à mesure qu'elle avance, c'est qu'en même temps une œuvre originale façonne une forme dont elle découvre seulement la vraie nature à mesure qu'elle avance ; moyennant quoi les premiers essais sont inutiles, aussi lustrés soient-ils. Seulement lorsque le rôle d'un paragraphe dans le contexte de l'œuvre globale est clair, l'écrivain lucide peut s'atteler à ses détails complexes pour serrer les boulons de l'œuvre.

Les écrivains de fiction qui lancent les bras au ciel avec désespoir parce que leurs personnages "ont pris les commandes" — de sacrées crapules : que doit faire un dieu ? — parlent, je

crois, de ces mystères structuraux qui s'emparent de toute œuvre sérieuse, qu'y figurent ou pas des membres de la cinquième colonne qui sèment la pagaille de l'intérieur. Parfois, une partie entière d'un livre se lève tout simplement et s'en va. L'écrivain ne peut pas la forcer à reprendre sa place. Elle s'éloigne et meurt. C'est comme l'étonnant — et très commun — échinoderme appelé étoile de mer. Une étoile de mer est un échinoderme doté de nombreux bras. De temps à autre, une étoile de mer se démembre, sans que personne ne sache pourquoi. Un bras s'ampute de lui-même et s'éloigne. Le docteur S.P. Monks décrit ainsi une espèce, qui vit sur les rivages rocheux du Pacifique :

« J'ai tendance à penser que la *Phataria* (...) se démembre toujours, quelle que soit la raison qui l'y pousse. Ces amputations spontanées se produisent quand leurs conditions de vie sont modifiées, parfois quelques heures après qu'on les eut placées dans un bocal... Indépendamment du stimulus, l'animal peut s'amputer de lui-même et il le fait... La méthode ordinaire est la suivante : la partie principale de l'étoile de mer reste fixe et passive, les pieds demeurent accrochés à côté du bras qui s'en va et qui s'éloigne lentement à angle droit du corps en changeant de position, en se tordant et en effectuant tout le travail nécessaire à la rupture. »

Le biologiste marin Ed Ricketts ajoute ce commentaire :

« Il semblerait qu'un animal qui se démembre volontairement soit pour nous l'exemple type d'une chose ou d'une autre. »

Le mot écrit est faible. Beaucoup de gens lui préfèrent la vie. La vie fait courir le sang dans les veines et elle sent bon. L'écriture n'est que l'écriture, la littérature n'est que... Elle séduit seulement les sens les plus subtils — la vision de l'imagination, l'ouïe de l'imagination — ainsi que le sens moral et l'intellect. Cette écriture que tu crées, qui t'excite tellement, qui te berce et te transporte tant, comme si tu dansais près de l'orchestre, est à peine audible pour autrui. L'oreille du lecteur doit se déshabituer de la vie tonitruante pour saisir les sons subtils et imaginaires du mot écrit. Un lecteur ordinaire prenant un livre n'entend encore rien ; il mettra une demi-heure à discerner les modulations de l'écriture, ses aigus et ses graves, ses *forte* et ses *piano*.

Une expérience entomologique intrigante prouve qu'un papillon mâle ignorera un papillon femelle vivant de sa propre espèce au profit d'un papillon peint en carton, à condition que ce dernier soit de bonne taille. A condition que le papillon en carton soit plus grand que lui, plus grand que tout papillon femelle vivant. Il saute sur le morceau de carton. Inlassablement, il saute

sur le morceau de carton. Tout près, le papillon femelle, bien réel et vivant, bat vainement des ailes.

Le cinéma et la télévision stimulent les sens, eux aussi, et fortement. Un beau visage haut de trois mètres et son sourire large d'un mètre sont irrésistibles. Regarde les longues jambes de cet homme, aussi hautes qu'un mur, qui arrivent droit sur toi. La musique enfle. L'écran mobile et lumineux t'emplit le cerveau. Tu n'aimes pas, au cinéma, les poursuites en voiture ? Vois si tu peux t'en détourner. Essaie de ne pas regarder. Même en sachant que tu es manipulé, tu es aussi impuissant que le papillon mâle attiré par le carton peint.

C'est le cinéma. C'est son territoire. Le mot imprimé ne peut pas rivaliser avec le cinéma sur le territoire de ce dernier, et il ne doit pas le faire. Tu peux décrire de beaux visages, des poursuites en voiture ou des vallées pleines d'Indiens à cheval jusqu'à épuisement de ton vocabulaire, mais tu n'approcheras jamais le spectacle du cinéma. Les romans rédigés avec un projet d'adaptation cinématographique derrière la tête dégagent une odeur ténue, mais parfaitement identifiable et désastreuse. Je ne saurais dire ce qui, dans le texte, pousse le lecteur à soupçonner des motifs douteux chez l'écrivain ; je ne saurais spécifier quelles phrases, dans plusieurs livres, m'ont fait poursuivre ma lecture avec un dégoût croissant, avant de finir par fermer le livre parce que je sentais

qu'il y avait anguille sous roche. De tels livres semblent bancals en tant que livres ; on dirait qu'ils meurent d'envie de tomber le masque et de bondir sur les écrans.

Pourquoi préférerait-on lire un livre plutôt que de regarder des géants évoluer sur un écran ? Parce qu'un livre est parfois de la littérature. C'est une chose subtile — une pauvre chose, mais qui nous appartient. A mon avis, plus un livre est littéraire — plus il est purement verbal, ciselé phrase par phrase, plus il est imaginatif, pensé et profond —, plus il a de chances d'être lu. Après tout, les gens qui lisent sont les amateurs de littérature, quoi que ce terme veuille dire. Ils aiment, ou exigent, ce que seuls les livres possèdent. S'ils veulent voir un film ce soir, ils en trouveront un. S'ils n'aiment pas lire, ils ne liront pas. Les gens qui lisent ne sont pas trop paresseux pour allumer la télévision ; ils préfèrent les livres. Je ne peux pas imaginer projet plus navrant que de se bagarrer pendant des années pour écrire un livre qui essaie de plaire à des gens qui, avant tout, ne lisent pas.

Tu gravis une longue échelle jusqu'à ce que tu puisses voir au-dessus du toit, ou au-dessus des nuages. Tu écris un livre. Tu regardes tes pieds chaussés escalader, l'un après l'autre, les barreaux bien ronds ; tu ne te hâtes ni ne traînes. Tes pieds sentent l'équilibre de l'échelle inclinée ; les longs muscles de tes cuisses discernent ses oscillations.

Tu montes régulièrement, tu travailles dans l'obscurité. Quand tu arrives tout en haut, il n'y a plus rien à gravir. Le soleil frappe ton visage. L'espace lumineux te surprend ; tu avais oublié qu'il y avait une fin. Tu te retournes vers les deux pieds de l'échelle dans l'herbe lointaine, stupéfait.

La ligne de mots palpe ton propre cœur. Elle envahit les artères, elle entre dans le cœur avec la ruée du souffle ; elle étreint le rebord mobile d'épaisses valvules ; elle tâte ce muscle obscur aussi fort que des chevaux, cherchant une chose, qu'elle ignore. Une image étrange s'incruste dans le muscle comme un ver enkysté — une pellicule de sentiment, une chanson oubliée, une scène dans une chambre assombrie, un coin du terrain boisé, une affreuse salle à manger, tel trottoir exaltant ; ces fragments sont lourds de sens. La ligne de mots les pèle, les dissèque entièrement. Les tissus mis à nu s'enflammeront-ils ? As-tu envie d'exposer ces scènes en pleine lumière ? Tu les localiseras peut-être avant de les laisser en paix, ou bien tu fouiras l'endroit sans pitié jusqu'à ce que la plaie saigne sur ton doigt, puis tu écriras avec ce sang. Si la blessure n'est pas mortelle, si elle ne s'aggrave pas pour faire obstacle à autre chose, tu pourras utiliser son pouvoir pendant de nombreuses années, jusqu'à ce que le cœur la résorbe.

La ligne de mots tâtonne à la recherche des fissures du firmament.

La ligne de mots progresse au-delà de Jupiter ce matin. Voyageant à la vitesse de cent cinquante kilomètres à la seconde, elle ne fait aucun bruit. La grosse planète jaune et ses lunes blanches tournoient. La ligne de mots file au-delà de Jupiter et de son orbite pesante et vertigineuse ; elle ne regarde ni à droite ni à gauche. Elle quittera bientôt le système solaire, décidée, concentrée, fendant le ciel comme une âme. Tu es à Houston, Texas, tu regardes le moniteur. Tu as vu une simulation : la ligne de mots attendait immobile, silencieuse, tendue par le désir. La grosse planète jaune a pivoté vers elle comme une balle lancée en l'air et elle est passée près d'elle, en dessous. Jupiter était si grosse qu'en bas de l'écran elle semblait aplatie. La sonde a poursuivi sa route incurvée ; sa trajectoire affolante l'a fait passer entre des soleils blancs aussi petits que des points ; ces étoiles se sont éloignées à gauche et à droite, comme les lumières sur les parois d'un tunnel.

Maintenant, tu regardes des symboles se déplacer sur ton moniteur ; tu observes les signaux renvoyés par la sonde, transmis dans ta propre langue, des nombres. Plus tard, tu découvriras peut-être ce qu'ils signifient — ce qu'ils pourront t'apprendre sur l'espace à la limite du système solaire, ou sur tes instruments. Mais pour l'instant, tu es en vol. Pour l'instant, ton boulot c'est de retenir ton souffle.



## Chapitre deux

« Et si l'homme pouvait voir la Beauté en soi, pure, immaculée, débarrassée de tout caractère mortel et de toutes ses pollutions, taches et vanités, immuable, divine,... l'homme devenant, dans cette communion, l'ami de Dieu, lui-même immortel... ; serait-ce là une vie à négliger ? »

PLATON



J'écris ceci dans le plus récent de mes nombreux bureaux : une cabane en pin à Cape Cod. Les planches de pin sont inachevées à l'intérieur du bureau ; au-dehors, les pins sont des arbres achevés. Je vois les pins par mes deux fenêtres. Des sittelles tracent des spirales autour de leurs longs troncs rugueux. Parfois, en juin, une colonie de fauvettes mêlées vole à travers les pins pour se nourrir ; ces fauvettes font un tel raffut que je sors de ma cabane. Elles se laissent aller entre les branches raides des pins et je les suis entre les troncs dans l'herbe mince et longue.

Ce bureau, vendu comme une cabane à outils préfabriquée, fait trois mètres sur trois et demi. Tel un cockpit d'avion, il est bourré d'un mur à l'autre avec du matériel de haute technologie. Il lui manque seulement un altimètre ; je ne sais jamais très bien où je suis. Il y a un ordinateur, une imprimante et une photocopieuse. Mon fauteuil sans dossier, un prie-dieu sur lequel je

m'agenouille, se glisse sous le bureau ; je lui donne un petit coup de pied quand je m'en vais. Il y a un climatiseur, un radiateur et une bouilloire électrique. Il y a une étagère « basse technologie », un rayon couvert d'os de mouettes et de baleines, et un lit. Sous le lit, je range de la peinture — un petit pot de jaune pour les retouches sur le bord des fenêtres, et cinq ou six tubes de peinture à l'huile. Ce bureau est assez spacieux pour une personne. Pour une personne censée écrire des livres. Un cercueil offre un espace suffisant pour lire, une cabane à outils conçue pour les tondeuses et les bûches offre un espace suffisant pour écrire.

Chaque matin, je quitte la maison et m'y rends à pied. Ce bureau et ses pins, ainsi que les vieilles résidences d'été toutes proches et la nouvelle ferme située juste au nord, s'élèvent sur une ancienne dune de sable qui surplombe un marais salant sillonné de ruisseaux. Du sommet ensoleillé de la dune, j'aperçois les ostréiculteurs qui travaillent sur leurs bancs recouverts à marée haute, et puis les voiliers qui sillonnent la baie. Après m'être réchauffée sur la crête de la dune, je retourne sous les pins, j'entre dans le bureau, je claque la porte si fort que le loquet s'enclenche — et je ne vois plus rien. La tache verte située devant mes yeux renvoie tout le reste dans l'ombre. Allongée sur le lit, je joue avec un os d'oiseau jusqu'à ce que je puisse le voir.

Il faut éviter les lieux de travail séduisants. On

a besoin d'une pièce sans vue, pour que l'imagination puisse s'allier au souvenir dans l'obscurité. Quand j'ai meublé cette cabane, il y a sept ans, j'ai poussé le long bureau contre un mur nu de façon à ne rien voir par aucune fenêtre. Une fois, il y a quinze ans, j'ai écrit dans une cellule en béton située au-dessus d'un parking. Elle donnait sur un toit de goudron et de gravier. Cette cabane en pin située sous les arbres est loin d'être aussi idéale que ma cellule en béton, mais elle fera l'affaire.

Selon un proverbe d'Afrique Occidentale, « le début de la sagesse consiste à se trouver un toit ».

Ce fut pendant les soirs d'été de Roanoke, en Virginie, que j'écrivis la seconde moitié d'un livre, *Pèlerinage à Tinker Creek*. (J'en écrivis la première moitié au printemps, chez moi.) Je remarquai alors avec tristesse que je considérerais peut-être rétrospectivement cette époque comme idyllique. Je fis le vœu de m'en rappeler les difficultés. Mais aujourd'hui je les ai oubliées et je considère rétrospectivement cette époque comme idyllique.

Je dormais jusqu'à midi, tout comme mon mari, qui écrivait aussi. J'écrivais pendant l'après-midi et, de nouveau, après notre dîner pris de bonne heure et une marche. Pendant tous ces mois, je vécus de ce dîner, de café, de Coca, de lait chocolaté et de cigarettes Vantage. Je tra-

vaillais jusqu'à minuit, une heure ou deux heures du matin. Lorsque je rentrais à la maison au milieu de la nuit, j'étais fatiguée ; j'avais envie qu'un géant tolérant, un être aussi vaste que la maison, me prenne dans ses bras et me berce. En fait, une rêverie épuisée, presque une hallucination, où je me voyais bercée et apaisée, s'emparait parfois de moi et m'interrompait alors même que je parlais ou que je lisais.

J'avais une pièce — un cabinet de lecture individuel — dans la bibliothèque de l'Université de Hollins, au premier étage. C'était cette pièce qui donnait sur un toit de goudron et de gravier. Une fenêtre, près de moi à gauche, donnait sur ce toit, sur un parking, sur une partie lointaine de la rivière Carvin, sur un pan compliqué du ciel de Virginie et sur le sommet d'une colline lointaine où six vaches paissaient autour de fondations en ruine sous des cèdres rouges.

De ma table, je gardais un œil au-dehors. Des gens intrigants, des gens que je connaissais, arrivaient en voiture dans le parking, puis descendaient de leur véhicule. Les vaches se déplaçaient en haut de la colline. (J'ai dessiné ces vaches, car leur conformation m'intéressait ; elles pendaient de leur squelette selon la courbe dite de chaînette, comme des tentes pour deux.) Sur le toit plat situé juste en dessous de la fenêtre, des moineaux picoraient le gravier. L'un de ces moineaux avait une patte en moins ; à un autre manquaient des doigts. En me levant et en pivotant, j'apercevais

un petit affluent qui longeait un champ. Dans cette rivière et malgré la distance, j'apercevais des rats musqués et des tortues serpentine. Quand je voyais une tortue serpentine, je descendais l'escalier quatre à quatre et je sortais de la bibliothèque en courant pour l'observer ou l'agacer.

Un après-midi, j'ai dessiné au stylo cette fenêtre et le paysage qu'elle encadrait. J'ai dessiné le cadre en aluminium de cette fenêtre et ses garnitures d'acier ; j'ai ajouté les nuages ainsi que la colline lointaine avec ses fondations en ruine et ses vaches errantes. J'ai tracé le parking et sa rangée de lampadaires élevés ; j'ai dessiné les voitures et, au premier plan, le toit couvert de gravier.

En allongeant le cou, je pouvais voir en contrebas l'herbe d'un terrain de jeux. Un après-midi, je jetai un coup d'œil à ce terrain et je vis qu'on y jouait au soft-ball. Comme il se trouvait que j'avais mon gant dans mon bureau, je me dis que, par générosité, j'allais me joindre à la partie. Sur le terrain, j'appris qu'il y avait un stage musical de deux semaines dans le campus. Les petits garçons qui jouaient au soft-ball étaient des musiciens virtuoses. Tous ne se débrouillaient pas bien avec la balle, mais leurs dialogues valaient leur pesant d'or.

« A toi, MacDonald, se moquèrent-ils quand un gamin prit la batte, mais ton pizzicato ne te servira à rien. »

C'était un tout petit peu mieux que pas de soft-ball du tout, si bien que je jouais avec eux tous les jours, à la deuxième base, terrifiée à l'idée de bousiller les doigts d'un virtuose en lançant la balle vers la première base ou sur le marbre.

Un jour, je créai une obscurité définitive. J'abaissai les stores vénitiens et en fis pivoter les lattes. Puis, à la lumière de la lampe, je fixai mon dessin avec du ruban adhésif sur le store fermé. Là, sur ce dessin, figurait la vue de la fenêtre : les vaches, le parking, le sommet de la colline et le ciel. Si je désirais une impression du monde, je n'avais qu'à regarder mon dessin stylisé. Eussé-je possédé ce talent, j'aurais peint, directement sur les lattes du store baissé, avec des couleurs d'une fidélité méticuleuse, une vue en trompe-l'œil de tout ce que ce store cachait. A la place, je l'écrivis.

Le 4 juillet, mon mari et nos amis prirent leurs voitures pour aller en ville, à Roanoke, voir le feu d'artifice. Je ne les ai pas accompagnés ; je voulais continuer de travailler. Je travaillais dur, même si bien sûr je n'avais pas sur le moment l'impression de travailler assez dur — je mettais plusieurs semaines pour finir un chapitre. Je me reprochais quotidiennement d'écrire trop lentement. Même quand certains passages semblaient venir facilement, comme si je les recopiais à partir d'un volume que des anges souriants tenaient ouvert devant moi, le manuscrit trahissait les signes habi-

tuels du combat : taches de sang, marques de dents, lacérations et brûlures.

Ce soir-là, comme presque tous les soirs, j'entrai dans la bibliothèque au crépuscule. Le bâtiment était fermé à clef et obscur. Je possédais une clef. Chaque soir, je franchissais la porte, je montais l'escalier, j'avais à tâtons, dans l'obscurité, entre les hautes étagères, je trouvais la porte de mon bureau, que j'ouvrais avec ma clef, et j'allumais la lumière. Je me rappelais combien d'étagères ma main devait rencontrer dans l'obscurité avant que je ne longe la dernière vers mon bureau. Même lorsque je sortais seulement pour aller chercher un verre d'eau, je touchais de la main et comptais de nouveau les étagères pour retrouver ma pièce. Une fois, en plein jour, je regardai un livre rangé à l'angle d'une étagère, un livre que ma main touchait sans doute chaque soir. Ce livre s'intitulait *The World I Live In* (*le Monde où je vis*), par Helen Keller. Je le lus aussitôt : sa prose forte et originale me surprit.

Quand j'allumai la lumière de ma cellule, tout était en place : la pièce nue aux murs de béton jaune ; le grand store vénitien tout aplati et mon dessin fixé dessus ; deux ou trois citations sur des bostols scotchés au mur ; et sur une table éloignée quelques livres qui changeaient sans cesse, mon gant de soft-ball et un sachet jaune de cacahuètes enrobées de chocolat. Il y avait le long bureau blond et sa chaise et, sur ce bureau, une

douzaine de stylos de couleurs différentes, quelques grands bostols soigneusement classés en piles bisautées et mes calepins jaunes remplis de notes brouillonnes. Dès que je voyais ce bureau, je me souvenais de ma tâche : le chapitre, ses problèmes, ses tournures, ses enjeux.

Ce soir-là, je me concentrais sur le chapitre. L'horizon de ma conscience se limitait au cercle réduit de lumière jaune dans mon bureau — la seule lampe allumée dans l'énorme bibliothèque obscure. J'étais penchée au-dessus de mon ouvrage. J'écrivais à la main. Je griffonnais follement dans les marges de mon calepin. Je tripotais les bostols. Je relisais une phrase peut-être une centaine de fois et, quand je la gardais, je la modifiais six ou sept fois, souvent de manière substantielle.

Un hanneton cogna bientôt à la vitre. Je me démenais à l'intérieur d'une phrase. Je l'entendis sans doute une bonne douzaine de fois avant de prendre conscience de sa présence — avant de remarquer que j'entendais ce hanneton frapper depuis une demi-heure. Il cognait avec un bruit creux. On confond parfois cet insecte lourd et maladroit avec le scarabée. C'était sans doute ma lumière qui l'avait attiré, du moins le peu de lumière qui filtrait entre les lattes du store. Je n'aime pas les hannetons. Remets-toi au travail. Toc, toc, toc ; enfin, pour savoir quel monstre de gros hanneton brun pouvait bien voler jusqu'au premier étage et toquer avec tant d'insistance à

ma fenêtre comme s'il voulait entrer — enfin, machinalement, j'écartai les stores vénitiens et regardai dehors.

Et voilà le feu d'artifice, au loin. C'était le 4 juillet. J'avais oublié. Il y avait de belles gerbes rouges et des jaunes, des bleues, des vertes et des blanches ; elles s'épanouissaient très haut dans le ciel noir, à des kilomètres de là. Ce feu d'artifice semblait aussi lointain que les étoiles, mais j'entendais néanmoins le crépitement retardé de ses explosions. Ce bruit, ces détonations si étouffées et désynchronisées, accompagnaient au hasard les gerbes colorées, silencieuses et lointaines, qui s'élargissaient avant de retomber en pluie. C'était le 4 juillet et j'avais tout oublié de l'espace immense et du temps historique. J'entrouvris les stores comme des paupières et aussitôt tout cela vint m'exploser au visage — ah oui, le monde.

Je m'intéresse aux emplois du temps. Même lorsque nous lisons de la physique, nous nous informons de la moindre particule. Que vais-je donc faire ce matin ? Nous vivons notre vie, bien sûr, comme nous passons nos journées. Ce que nous faisons de cette heure, et de cette autre, est ce que nous faisons tout court. Un emploi du temps protège du chaos et du caprice. C'est un filet pour attraper les jours. C'est un échafaudage sur lequel l'ouvrier peut se camper et travailler à deux mains sur des pans temporels. Un emploi

du temps est un simulacre d'ordre et de raison — une imposture réfléchie puis concrétisée ; c'est un havre de paix dans le naufrage du temps ; c'est un canot de sauvetage à bord duquel tu te retrouves, des dizaines d'années plus tard, toujours en vie. Chaque journée est identique à la précédente, si bien que tu te rappelles ensuite leur succession comme une forme floue et puissante.

L'emploi du temps quotidien le plus séduisant que je connaisse est celui d'un aristocrate danois de la fin du siècle dernier. Il se levait à quatre heures et partait à pied chasser la grouse noire, la grouse des bois, la bécasse et la bécassine. A onze heures, il retrouvait ses amis, qui avaient eux aussi passé toute la matinée seuls à chasser. Ils se donnaient rendez-vous au bord d'« un de ces torrents babilleurs », écrivit-il. Il résume ainsi la suite de son emploi de temps : « Je prends un bain rapide, je me détends avec un schnapps et un sandwich, je m'allonge, fume, fais la sieste ou me repose simplement, puis je m'assois et bavarde jusqu'à trois heures. Ensuite, je chasse encore jusqu'au coucher du soleil, je me rebaigne, je mets un habit et une cravate blanche pour sacrifier aux apparences, je mange un énorme dîner, je fume un cigare et je dors comme une bûche jusqu'à ce que le soleil vienne de nouveau rougir l'orient du ciel. Voilà ma vie... Pourrait-elle être plus parfaite ? »

Les bonnes journées ne manquent pas. Ce sont les bonnes vies qui sont rares. Une vie

composée de bonnes journées vécues à travers les sens ne suffit pas. Une vie consacrée aux sensations est une vie de gourmandise ; elle exige toujours plus. La vie de l'esprit exige toujours moins ; le temps est ample et doux son passage. Qui qualifierait de bonne une journée passée à lire ? Mais une vie passée à lire — voilà une bonne vie. Une journée qui ressemble comme deux gouttes d'eau à toutes les autres journées des dix ou vingt dernières années ne fait pas l'effet d'être une bonne journée. Mais qui dirait de Pasteur ou de Thomas Mann qu'ils n'ont pas eu une bonne vie ?

Wallace Stevens, alors quadragénaire et habitant Hartford, dans le Connecticut, suivait une routine très productive. Il se levait à six heures, il lisait pendant deux heures, puis marchait pendant une heure — cinq kilomètres — pour se rendre à son travail. Il dictait des poèmes à sa secrétaire. Il ne déjeunait pas ; à midi, il marchait de nouveau pendant une heure, souvent pour se rendre dans une galerie d'art. Puis il rentrait chez lui : une autre heure de marche. Après le dîner il se retirait dans son bureau ; il se couchait à neuf heures. Le dimanche, il se promenait dans le parc. Je ne sais pas ce qu'il faisait le samedi. Peut-être échangeait-il quelques mots avec sa femme, qui posa pour la pièce de dix cents *Liberty*. (Mieux vaut lire ces gens, ou mener leur existence, plutôt que d'être leur épouse. A l'époque où l'aristocrate danois Wilhelm Dinesen chassait

les oiseaux toute la journée, buvait du schnapps, faisait la sieste et se mettait sur son trente et un pour dîner, sa femme et lui avaient trois enfants de moins de trois ans. La cadette était Karen, la future Karen Blixen.)

Comme Stevens, Ossip Mandelstam écrivait ses poèmes en marchant. Tout comme Dante. Nietzsche, comme Emerson, faisait deux longues marches par jour. « Quand mon énergie créatrice s'écoulait le plus librement, mon activité musculaire était toujours la plus grande... On aurait souvent pu me voir danser ; je marchais dans les collines pendant sept ou huit heures d'affilée et sans la moindre fatigue ; je dormais bien, riaais beaucoup — j'étais parfaitement vigoureux et patient. » A l'inverse, A.E. Housman, de manière presque prévisible, soutenait : « J'ai rarement écrit de la poésie lorsque je n'étais pas en mauvaise santé. » Cela aussi fait sens, car lorsqu'on écrit un livre, on se sent parfois trop bien pour son propre bien.

Jack London prétendait écrire vingt heures par jour. Avant de se mettre à écrire, il se procura la liste des cours et tous les programmes de l'Université de Californie ; il passa un an à lire les manuels de philosophie et de littérature. Pendant les années suivantes, dès qu'il avait un livre en chantier, il mettait son réveil pour ne jamais dormir plus de quatre heures. Mais souvent la sonnerie ne le réveillait pas ; moyennant quoi, selon ses dires, il bricola son réveil pour qu'il déclenche la

chute d'un poids sur sa tête. Je ne peux pas dire que je le croie, même si un roman comme *le Loup des mers* prouve indiscutablement qu'un poids quelconque lui tombait sans doute sur la tête avec une certaine fréquence — on se demande d'ailleurs pourquoi quelqu'un s'en vanterait. London soutenait que tout écrivain a besoin d'une technique, d'expérience et d'une position philosophique. Cette position n'a sans doute pas besoin d'être d'une cohérence absolue ; London, par exemple, n'était nullement gêné par son étrange amalgame de Karl Marx et de Herbert Spencer (Marks & Spencer).

Le fait qu'en Virginie je travaillais de nuit influa sur mon livre. Ce fut un livre de nature plein de couchers de soleil, mais qui manquait radicalement d'aubes et même de matins.

Je lisais, entre autres choses, des ouvrages sur le hassidisme. Si tu restes éveillé pendant cent nuits, tu auras la vision d'Elijah — la même révélation, avec tremblement de terre et tout le saint-frusquin. Ça ne me tentait guère, même si j'avais l'impression d'en être à deux doigts. Je préférerais ceci : « Le rabbin Shmelke de Nickolsburg, disait-on, n'entendait jamais vraiment son maître, le Maggid de Mezritch, achever une pensée, parce que dès que ce dernier disait "et le Seigneur parla", Shmelke se mettait aussitôt à crier avec émerveillement "Le Seigneur parla, le Seigneur

parla ! » et il continuait de hurler ainsi jusqu'à ce qu'on le traîne hors de la pièce. »

Le premier étage de la bibliothèque, où je travaillais tous les soirs, abritait la salle des livres rares. C'était une grande pièce bien meublée, au sol couvert de moquette. Sur une petite table on avait posé, comme en guise de décoration, un jeu d'échecs en bois.

Un soir que je butais sur un problème d'écriture insoluble, j'allai faire un tour dans la bibliothèque obscure pour me changer les idées. J'allumai la lumière dans la salle des livres rares et j'examinai quelques ouvrages. Avisant le jeu d'échecs, je déplaçai le pion du roi blanc. Puis j'éteignis la lumière et retournai dans ma cellule.

Quelques soirs plus tard, je jetai un autre coup d'œil dans la salle des livres rares et j'y entrai, car on avait déplacé le pion de la reine noire. Je sortis mon cavalier.

Chaque jour, mon adversaire invisible déplaçait une pièce. Je jouais à mon tour. Je ne vis jamais personne nulle part à proximité de la salle des livres rares. L'université était fermée ; il n'y avait presque personne sur le campus. Au milieu de la nuit, j'entendais les gardiens faire leur ronde bruyante dans l'obscurité inférieure. Ces gardiens ne montaient jamais à l'étage. Il n'y avait personne là-haut, sauf moi.

Lorsque cette partie d'échecs fut vieille de dix jours, j'entrai dans la salle des livres rares et découvris les pièces noires pointées vers moi sur la

moquette. Elles semblaient défiler en rangs par deux. Je les remis à leur place sur l'échiquier et jouai mon coup. Le lendemain, toutes les pièces étaient en désordre sur l'échiquier. Je les remis de nouveau en place. Le lendemain, les noirs avaient joué, très brillamment.

Tard une nuit, alors que la partie durait depuis un certain temps déjà, que la bibliothèque était sombre et fermée à clef depuis le début de l'été, et que je m'étais habituée à cette atmosphère bizarre, je quittai ma cellule pour traverser les ténèbres et boire un verre d'eau. Je remarquai par terre, entre deux étagères, une étrange tache de lumière. Longeant ces étagères, je vis la lumière continuer dans le couloir. Je retins mon souffle. Cette lumière venait de la salle des livres rares ; la porte était ouverte.

J'approchai à pas de loup et je regardai discrètement à l'intérieur. Là, tout près de la table à l'échiquier, se tenait un bébé. Il avait des boucles blondes et portait seulement une couche.

Je restai immobile, réfléchissant que depuis deux semaines je faisais une partie d'échecs d'un bon niveau avec un bébé tout nu. Au bout d'un moment, je distinguai des voix ; m'approchant encore de la salle, j'y jetai un coup d'œil. Il y avait là le jeune directeur de la bibliothèque et sa femme, assis sur des chaises. Je résolus alors le restant de l'énigme. Le bibliothécaire passait prendre quelque chose. Il avait bien sûr une clef. Le couple était accompagné du bébé. Ce bébé, qui

savait à peine marcher, quittait les chaises pour s'approcher de la table. Le bébé s'accrochait à cette table, sans prêter la moindre attention à la position des pièces. Je saluai la petite famille et jouai avec le bébé jusqu'à leur départ.

Je n'appris jamais vraiment qui ou quoi jouait aux échecs avec moi. La partie se poursuivit jusqu'à ce que mon adversaire dément bouscule si violemment l'échiquier qu'elle fut terminée.

Pendant cette période, je laissai mourir toutes les plantes de la maison. Je les remarquai seulement lorsque le livre fut achevé ; les plantes, toutes noires, gisaient dans leurs pots devant la baie vitrée. Car je ne les avais pas simplement laissées mourir, j'avais oublié de les installer à l'ombre. Pendant cette période, je dis à tous mes amis qui vivaient en dehors de la ville qu'ils ne pouvaient pas me rendre visite durant quelque temps.

« Je crois comprendre que vous êtes mariée, me dit un homme lors d'un déjeuner assez formel, arrangé par mon éditeur à New York. Comment trouvez-vous le temps d'écrire un livre ?

— Pardon ?

— Eh bien, poursuivit-il, vous avez forcément un jardin, par exemple. Vous êtes obligée de recevoir. »

Je l'ai trouvé stupide, ce septuagénaire qui n'avait aucune idée de ce qu'il fallait faire. Mais

aujourd'hui, je suis choquée par le fanatisme de mes vingt-cinq ans. Comme je craignais alors de l'être.



## Chapitre trois

« Un autre jour, un autre dollar ;  
quatorze heures sur les raquettes et  
je mangerais bien une tourte. »

EXTRAIT DU JOURNAL  
D'UN TRAPPEUR DU MAINE



Une fois, pour finir un livre que j'écrivais et ne pas vivre néanmoins dans la même pièce que lui, je sollicitai une cabane pour en faire mon bureau. Je finis là mon livre, j'écrivis quelques autres textes et j'appris à couper du bois. Tout cela se passait sur une île lointaine et à peine peuplée du détroit de Haro, où je m'installai quand je quittai la Virginie. Cette île se trouvait dans la partie nord du détroit de Puget, dans l'Etat de Washington, à quelques encablures des îles canadiennes.

Ma cabane se réduisait à une seule petite pièce bâtie au bord de l'eau. Les murs étaient faits de planches rognées, et non isolés ; en janvier, février et mars, il faisait froid. Il y avait deux petits lits de fer dans cette pièce, deux placards, quelques étagères au-dessus d'un modeste plan de travail, un poêle à bois et une table installée sous une fenêtre, où j'écrivais. Cette fenêtre donnait sur un banc de sable couvert de mousses épaisses et multicolores ; quelques petits sapins poussaient à la

limite du banc de sable et de la plage de galets ; et puis il y avait l'eau : le détroit de Puget et tout le ciel qui le dominait et toutes les autres îles sauvages au loin sous le ciel. C'était somptueux. Mais on s'y fait. Je me fiche de l'endroit où je travaille. Je ne remarque rien. La porte, en s'ouvrant violemment, me faisait sursauter. Je remarquai pourtant le froid.

J'essayai de réchauffer la cabane avec le poêle à bois et un radiateur au fioul, mais je n'avais jamais chaud. Je travaillais revêtue d'une casquette de laine, de longs collants en laine, de chandails, d'une veste matelassée et d'une écharpe. J'étais trop paresseuse pour installer une soupape dans la cheminée du poêle à bois ; je remettais sans cesse cette opération à une journée plus chaude. Thoreau dit que son feu de bois le réchauffait deux fois — parce qu'il se donnait la peine de couper son bois. Le mien me glaçait deux fois, pour la même raison. Quand j'eus appris à couper le bois, d'une manière que je relaterai bientôt —, quand j'eus appris à couper le bois, je sortais dans le vent brutal du nord-est et je coupais juste assez d'aulne pour qu'il me dure tant que je travaillerais, et cette activité physique ne suffisait pas à me réchauffer. Puis je rentrais faire du feu dans le poêle, dont toute la chaleur s'échappait par la cheminée.

D'abord, dans le bon vieux temps, je ne savais pas couper le bois. Je posais un rondin d'aulne sur le billot et je le fatiguais, au prix d'un énorme

effort, pour le débiter en minuscules éclisses qui volaient sur tout le banc de sable et s'y perdaient. Plutôt que de couper du bois, on aurait dit que je taillais des silex. Après quelques coups de hache, mon rondin d'aulne était toujours là, serein et impavide, sa base intacte, son sommet une épine. Alors, j'essayai pour de bon de retourner cette saleté et de l'installer en équilibre sur sa tête minuscule en tâchant de lui couper les pieds avant qu'il ne bascule. Dieu tout-puissant !

Ces simagrées me réchauffaient. J'ôtai ma veste matelassée, ma casquette de laine et mon écharpe. Hélas, ces premiers jours de débitage, qui me réchauffaient pour de bon, ne durèrent pas. Je perdis le coup de main.

Je l'ignorais à l'époque, mais pendant ces premières semaines où j'attaquais mon bois chaque matin, j'attirais une foule de curieux — ou du moins ce qui sur cette île passait pour une foule. Au bruit de ma hache, Doe et Bob — de vrais insulaires, d'authentiques autochtones coupeurs de bois — interrompaient leurs activités pour se retrouver, à mon insu, de l'autre côté du banc de sable, sous les sapins. Ils me regardaient (oh, l'oisiveté) essayer de couper du bois. C'était sans doute pour l'essentiel une scène de comédie muette. Plus tard, lorsqu'ils eurent avoué et que je les eus invectivés, Bob dit innocemment que la seule remarque qu'il se fût jamais permise avait été :

« J'adore regarder Annie fendre du bois. »

Une nuit, au beau milieu de tout cela, je rêvai que par un décret du destin j'apprenais enfin à couper du bois. Tu vises, disait le rêve — bien sûr ! — le billot. C'est la vérité. Tu vises le billot, pas le bois ; alors tu fends le bois, au lieu de le débiter en copeaux. Tu ne peux pas faire ton boulot proprement si tu ne considères pas le bois comme le moyen transparent soumis à une fin, en visant au-delà de lui. Mais alors, hélas, tu fends aisément ton bois de la journée en quelques minutes, par un froid de canard, sans te réchauffer le moins du monde ; alors, tu compromets radicalement ta seule chance d'avoir chaud.

Ce truc pour fendre le bois fut la seule chose utile que j'aie jamais apprise en rêve, et mon attitude envers les décrets du destin ne fut pas entièrement reconnaissante. La comédie insulaire fut terminée ; tout le monde dut se remettre au travail ; et je ne me réchauffai jamais vraiment.

On a beaucoup écrit sur la vie de l'esprit. Je trouve cette expression particulièrement bizarre. L'esprit d'un écrivain accomplit certes quelque chose avant de mourir, et son propriétaire avec lui, mais il serait sans doute osé de le qualifier de vivant.

On ne s'étonnera pas que la vie d'un écrivain — telle qu'elle est — soit d'une fadeur qui frise l'isolation sensorielle. Beaucoup d'écrivains accomplissent fort peu de choses hormis rester assis dans de

petites pièces en évoquant le monde réel. Voilà pourquoi tant de livres décrivent l'enfance de l'auteur. L'enfance d'un écrivain a peut-être été l'occasion de sa seule expérience de première main. Les écrivains lisent des biographies littéraires et s'entourent d'autres écrivains, pour se convaincre obstinément de cette notion ridicule : une occupation raisonnable et digne de durer pendant tout notre séjour sur cette planète consiste à passer ce temps assis dans une petite pièce, en compagnie de bouts de papier.

A l'intérieur de cette petite pièce, l'écrivain se soucie gravement de choses que personne n'a rêvées jusque-là. Il se retrouve en train d'inventer des techniques entièrement nouvelles au service de son art.

Une fois, par exemple, j'avais un bureau parmi les salles du département d'anglais d'une université, qui était bien sûr déserte pendant la nuit et le week-end. Là, j'ai commencé d'écrire un livre formidablement abstrait de théorie littéraire et esthétique. Les aimables secrétaires m'avaient donné la clef du foyer des professeurs pour que je puisse faire chauffer de l'eau et me préparer un café à n'importe quelle heure. Ce foyer se trouvait au-delà d'un coude du couloir ; de mon bureau, je n'entendais pas ce qui s'y passait. Il y avait un évier, un réchaud à un seul feu et une bouilloire. La première nuit où je m'en servis, j'oubliai complètement l'eau que j'avais mise à chauffer et je brûlai la bouilloire. Elle dégageait une odeur

infecte et j'avouai ma négligence dès le lendemain. Les secrétaires me rétorquèrent qu'elles allaient me donner une deuxième chance.

C'était une bouilloire intéressante. La vie est tellement intéressante. C'était une bouilloire à sifflet, mais comme les secrétaires ne voulaient pas l'entendre siffler, elles avaient coincé dans le bec le couvercle circulaire et perforé d'un vieux percolateur. Ce couvercle en aluminium devenait brûlant à cause de toute la vapeur dégagée, si bien que quelqu'un avait mis au point une méthode pour le retirer avec une pince à linge en bois. C'était peut-être cette même personne qui, dans ce but, avait apporté la pince à linge au bureau. Bientôt, les gens laissèrent simplement la pince à linge serrée sur le couvercle du percolateur en aluminium, lequel dépassait hors du bec de la bouilloire. Telle était la situation à mon arrivée.

Après avoir brûlé la bouilloire, il me fallut découvrir une méthode pour me rappeler que j'avais de l'eau sur le feu du foyer de la faculté : je me mis la pince à linge au doigt. Il se trouve que c'était une pince au ressort puissant, moyennant quoi je devais la changer de place toutes les vingt secondes. Cet acte, ainsi que la douleur, me maintenaient dans le monde réel jusqu'à ce que l'eau bouille pour de bon. Telle était mon idée, et elle se révéla efficace. Voilà donc comment j'ai écrit pendant toutes ces nuits, comment j'ai écrit un livre sur l'art si noble et vénérable : en déplaçant une pince à linge le long de mon petit doigt de

plus en plus rouge. Pourquoi certains individus désirent-ils être écrivains ? Je ne le saurai jamais, à moins que ce ne soit parce que leur existence manque d'un ancrage concret.

On ne saurait exagérer les aspects concrets de la vie de l'écrivain. Si tu aimes la métaphysique, passe ton chemin. Avec quel plaisir je me rappelle avoir pensé, jadis, que pour écrire on a besoin de papier, d'un crayon et de ses genoux. Et quelle horreur fut la mienne en découvrant que, pour écrire ne serait-ce qu'un sonnet, on a besoin d'un entrepôt. Tu peux facilement te retrouver si dérouté en écrivant un chapitre de trente pages qu'afin de préparer le plan du deuxième jet, tu aies besoin de louer une salle. J'ai souvent " écrit " avec l'aide mécanique d'une table de conférence longue de sept mètres. Tu disposes tes feuilles le long du bord de la table et tu arpentés ton travail. Tu longes les rangées ; tu arraches quelques mauvaises herbes, tu déplaces quelques plants, tu creuses à certains endroits, penchée au-dessus des rangées, les mains pleines comme un jardinier. Deux ou trois heures plus tard, tu as fait une marche excessivement lugubre de quinze kilomètres. Tu rentres chez toi et prends un bain de pieds.

Rien de plus concret, aussi, que les efforts de l'écrivain pour contrôler sa propre énergie afin de

pouvoir travailler. Il doit être suffisamment excité pour s'atteler à la tâche en cours, mais pas excité au point de ne plus tenir en place. Il doit avoir une foi suffisante pour mettre en train et renouveler le travail, mais pas une foi si grande qu'il s'imagine bien écrire lorsque ce n'est pas le cas.

Car, pour écrire un premier jet, l'écrivain doit se mettre dans un état intérieur particulier que l'existence ordinaire n'induit pas. Si tu étais un guerrier zoulou frappant ton bouclier avec ta lance pendant quelques heures en compagnie de cent autres guerriers zoulous, alors tu serais peut-être à même de te préparer à écrire. Si tu étais une vierge aztèque sachant des mois à l'avance qu'un certain matin les prêtres allaient te précipiter dans un volcan brûlant, et si tu passais tous ces mois en purifications rituelles et à boire des liquides douteux, tu serais peut-être, le moment venu, prête à écrire. Mais comment, si tu n'es ni un guerrier zoulou ni une vierge aztèque, comment te préparer, toute seule, à entrer dans un état extraordinaire par une matinée ordinaire ?

Comment lancer ta toupie ? Où trouver un bord — un bord dangereux ? Où le chemin de ce bord et la force de le gravir ?

Une fois, j'ai écrit un livre difficile et chéri entre tous, le récit véridique de trois journées consécutives passées sur une île de la côte nord-ouest. J'ai commencé ce livre sur une île et je l'ai

presque entièrement écrit sur une autre île ; j'ai mis longtemps. J'ai écrit l'essentiel comme de la poésie. Ses deux sujets étaient les rapports entre l'éternité et le temps, et le problème de la souffrance des innocents. La prose — quand j'eus décidé de le faire imprimer comme de la prose — en était si intense et ciselée ; l'univers qu'elle décrivait était tellement chargé de sens que la seule pensée d'écrire un ou deux mots de plus me fatiguait. Comment pouvais-je ajouter chaque jour une phrase ou un paragraphe à cette œuvre que moi-même je comprenais à peine ? Le ton en était sauvage et exalté. Chaque fois que je regardais la partie de la pièce qu'elle occupait, j'avais envie de dormir. Je ne pouvais tout simplement pas ramasser ma pelle et descendre à la mine. Je ne pouvais pas ajouter un seul mot avant d'être prête ; sinon, ce mot aurait affaibli ou crevé l'œuvre.

Sur un bateau, près d'une côte, j'ai un jour vu une phalène au corps massif et pantelant. Cette phalène était posée à côté de moi sur le bastingage du bateau, face à la mer. C'était un sphinx, une grosse phalène diurne aux ailes minuscules ; on prend souvent les sphinx pour des colibris. Afin de pouvoir simplement voler, ils doivent saturer d'oxygène leurs muscles du vol. L'état de repos ne leur suffit pas. Posé près de moi sur le bastingage, le sphinx poussait ses moteurs avant de décoller, tel un avion à réaction en bout de piste. Je voyais son corps brun vibrer, ses ailes

rouges et noires trembler. Je l'ai quitté le temps d'aller chercher du papier à dessin dans ma cabine. A mon retour, il vrombissait toujours.

Peut-être l'ai-je effrayé. Après avoir tremblé si violemment qu'il semblait sur le point d'exploser, le sphinx a pris son envol. Ses ailes se brouillaient, comme celles du colibri. Il parcourut quelques mètres au-dessus de l'eau avant de perdre progressivement de l'altitude. Il descendait. Ses ailes s'activèrent de plus belle ; il reprit de l'altitude et en perdit, il en reprit et en perdit encore, mais toujours il en perdait davantage qu'il n'en gagnait, jusqu'à ce que son corps pesant traîne dans l'eau et il se noya sous mes yeux sans une éclaboussure.

Pendant quelques-uns des longs mois vides que je consacrais à un livre, j'habitais la pièce unique d'une cabane en rondins, sur une plage déserte. Je n'avais pas encore emprunté la cabane glacée, située un peu plus loin sur la plage, pour en faire mon bureau ; je ne savais pas encore combien il était stupide de prévoir ainsi toutes ces journées de confinement solitaire, des journées où ma seule activité consistait à faire quatre ou cinq pas entre le lit et le bureau. Mon mari écrivait son livre dans une autre cabane ; il travaillait beaucoup plus que je ne le pouvais. Quand mon mari s'en allait après le petit déjeuner, je regardais la pièce unique de cette cabane, puis je regardais l'eau et la bande de sable. Rien ne changeait, sinon les marées. La plage déserte était tantôt large, tantôt étroite. Je voyais tout de mon lit,

même par les nuits les plus obscures. Le lit faisait face à la plage et à l'eau, tout comme le bureau ; tout comme la table et tout comme l'évier. La maison tout entière était un bastingage de navire. Je me mettais au travail. Ce livre me passionnait davantage que tout autre. Ma tâche consistait à transformer la passion intellectuelle en énergie physique et en une espèce de maîtrise narrative, à partir d'un départ arrêté.

« Faites entrer les lions ! » m'écriais-je.

Mais il n'y avait pas de lions. Je passais mes journées en compagnie d'une seule chienne et d'un seul chat dont chaque geste soulignait que c'était là une journée pendant laquelle les créatures intelligentes avaient l'intention de dormir. Il fallait me lancer comme un moteur.

Pour me lancer, je m'installais sur un cric et je poussais mon régime. Je me serrais comme un boulon. Je me glissais dans un étau et tournais la vis jusqu'à ce que la pression augmente. Je buvais du café en doses titrées. C'était une affaire délicate, qui exigeait toute la justesse d'appréciation d'un as de l'anesthésie. Il y avait une minuscule fenêtre dans laquelle le café était efficace ; en deçà, il se révélait inutile ; au-delà, fatal.

Je m'aiguais. Je marchais jusqu'à l'eau. Je jouais de l'odieuse flûte, faisais la vaisselle, buvais du café, montais sur un rondin de la plage, observais un oiseau. C'était la première partie ; elle pre-

nait parfois toute la matinée, ou un mois entier. Seul le café comptait et je le savais. C'était du café colombien que je faisais bouillir : moulu grossièrement, jeté dans l'eau froide portée à ébullition et remuée. Puis je fumais une ou deux cigarettes et je relisais ce que j'avais écrit la veille. Ce que j'avais écrit la veille a besoin d'être ralenti. J'insère des mots dans une phrase, je hasarde une nouvelle phrase. Je remarque aussitôt que j'écris — chose qui, comme le fit remarquer le romancier Frederick Buechner, exige une pause, sinon une fête digne de ce nom.

Pendant les pauses, je lisais d'habitude des poèmes de Conrad Aiken à voix haute. C'était un son pur, affranchi de tout sens. Si jamais, par accident, je saisisais le sens d'un poème, je ne pouvais plus jamais l'utiliser. Je lisais souvent les poèmes de Senlin et *Sea Holly*. Certains jours, je lisais l'index des premiers vers de n'importe quelle anthologie de poésie. Les parallèles semblaient puissants et suggestifs. Ils pourraient me faire démarrer, peut-être.

Ce matin, comme tant d'autres matins, je n'avais pas assez de carburant pour décoller. J'ai regardé encore les pages de mon calepin. Il faut entamer une nouvelle partie du livre et trouver un endroit où l'insérer. J'ai écrit quatre ou cinq phrases au petit bonheur, fumé encore pour stimuler le cerveau ou arrêter le cœur, — ce qui arrivera en premier —, puis j'ai réchauffé une quatrième tasse de café. Quand l'eau a bouilli une

première fois, le café descend au fond de la cafetière. Lorsque tu le réchauffes, ça s'appelle du café "refrit". Je me suis déjà sentie comme la bouilloire vide sur le gaz brûlant, comme cette mince bouilloire d'où toute l'eau s'était évaporée. J'avais l'impression que le haut de mon estomac était à vif ou brûlé — était-ce cela le goût du gaz moutarde ? J'ai bu ma quatrième grande tasse de café sans la regarder, pas plus qu'on ne regarde la seringue que tient le médecin.

Maintenant, hélas, j'étais remontée plus qu'à bloc. Je ne pouvais plus jouer de la flûte ; j'aurais eu besoin d'un bugle. J'aurais fracassé un piano. Que pouvais-je faire dans cette cabane ? Il n'y avait pas de bois à couper. Il y avait bien une réparation à effectuer avec une scie à métaux, mais j'ai renoncé à cette tâche : trop délicate. Pourquoi pas adopter un bébé, concocter un curriculum, aller faire de la voile ?

La chienne a ouvert un œil, elle l'a tourné vers moi, puis il s'est révolté avant que ses paupières ne se referment. On ne devrait pas nourrir d'animal moraliste. S'ils sont tellement malins, où sont donc leurs livres ? Je mourais de faim, mais il était hors de question de manger. La nausée tempérait peut-être cette énergie, mais manger la tue-rait.

Je me suis relue. Me relisant, j'ai dessiné sur toute la page. Rien d'inhabituel à cela. Mes dessins s'épaississaient, s'assombrissaient ; je les gavais dans le papier. Ils traversaient la feuille et

s'incrustaient dans le bureau. Où aller ensuite ? Je savais où aller. C'était dans mes cordes. Si seulement je pouvais me concentrer. Je devais laisser tomber. J'étais trop jeune pour passer ma vie assise à un bureau. Beaucoup de gens formidables vivaient là-bas, des gens dont la conscience leur permettait de s'endormir paisiblement même s'ils n'avaient pas écrit une seule phrase correcte de la journée, ou de leur vie.

Dansons. Je ne pouvais plus tirer sur la mèche ; elle était trop petite. Je sortis sur la plage à l'aveuglette et retombai contre la porte, malade, morte, mourante. Je me chauffai un bol de soupe que je bus, aveuglée par le café et la nicotine, en pleine amnésie. Je retournai devant les feuilles de papier et mis un paragraphe entre parenthèses ; cela signifiait que demain je bifferais les quelques phrases écrites aujourd'hui. Trop de journées comme celle-ci, pensai-je, trop de journées comme celle-ci.

Plutôt que d'écrire un livre, je le veille, comme un ami à l'agonie. Durant les heures de visite, j'entre dans sa chambre avec terreur et je compatis à ses nombreux désordres. Je lui tiens la main en espérant que son état va s'améliorer.

Ce tendre rapport peut changer en un clin d'œil. Si tu sautes une ou deux visites, le travail en cours se retourne contre toi.

Un travail en cours devient vite féroce. En une nuit, il retourne à l'état sauvage. A peine domesti-

qué, c'est un mustang auquel tu as un jour passé la longe, mais que maintenant tu ne peux plus attraper. C'est un lion que tu mets en cage dans ton bureau. A mesure que le travail avance, il devient plus difficile à contrôler ; c'est un lion dont la force croît. Tu dois lui rendre visite tous les jours pour réaffirmer ta maîtrise sur lui. Si tu sautes une journée, tu redoutes, à juste titre, d'ouvrir la porte de sa chambre. Tu entres dans sa chambre avec un air bravache, en brandissant une chaise vers cette chose et en criant : « Arrière ! »

Vivant ainsi — avec ta chaise de dompteur de lion, ta hache, ta table de conférence et ta pince à linge — tu éveilleras sans doute chez ton semblable non pas la curiosité mais une profonde indifférence. Selon mon expérience, la société ne déteste ni ne craint l'écrivain, et elle ne l'adule pas davantage. Mon expérience, absolument banale, m'apprend que la société place l'écrivain si loin hors de son giron qu'elle ne le considère tout bonnement pas.

Chaque fois qu'une rencontre entre un écrivain de bonne volonté et une personne ordinaire de bonne volonté aboutit à une discussion portant sur l'écriture, chaque individu découvre, atterré, que la bonne volonté ne sert strictement à rien. La conversation s'embourbe. De ces rencontres cuisantes, j'ai toujours appris bien plus que je n'en avais l'intention.

Une fois, par exemple, une conversation avec un voisin m'a appris que j'avais jusque-là vécu pour ainsi dire dans le paragraphe d'un imbécile.

Ce voisin, membre d'équipage d'un ferryboat, comptait parmi les braves gens, les gens sains de ce monde. C'était le shérif local. Il était aussi technicien médical des urgences, pompier volontaire, mari et père, ainsi qu'inégalable dispensateur de boutades à la fenêtre de toutes les voitures qui montaient sur le ferry ou qui en descendaient. Puisse sa tribu croître et se multiplier.

Par un jour pluvieux, cet habitant du monde réel me raccompagna chez moi en voiture. Je l'invitai à entrer une minute, et alors l'enfer se déchaîna.

Il m'interrogea poliment sur mon travail d'écrivain. Alors, sans me douter une seconde que j'allais faire dégringoler mon propre univers autour de mes oreilles bourdonnantes, je lui répondis bêtement que je détestais écrire. Je lui dis que je préférerais faire n'importe quoi d'autre. Stupéfait, il me rétorqua :

« C'est comme le gars qui travaille toute la journée à l'usine et qui déteste ça. »

Je fus à mon tour stupéfiée, car tel était bien le cas. C'était *exactement* ça. Mais alors pourquoi faisais-je ça ? Je n'y avais jamais réfléchi. Comment avais-je pu laisser une horreur pareille s'emparer de moi ? Pourquoi ne bossais-je pas sur un ferryboat, comme les gens sains d'esprit ?

A lui comme à moi je dissimulai de mon

mieux ma stupéfaction et je dis qu'en fait j'évitais d'écrire et que l'essentiel de mon travail consistait à traîner, et que ce matin par exemple je m'étais cassé la tête pour essayer d'expliquer Whitehead à mon journal. Pourquoi, voulut-il savoir, faisais-je une chose pareille ? De nouveau, les mots me manquèrent ; impossible d'imaginer pourquoi diable je faisais une chose pareille. Pourquoi faisais-je cela ?

Néanmoins, rassemblant mes esprits et mes arguments, je lui rétorquai que l'idée était d'apprendre certaines choses ; qu'on apprenait une chose, qu'on en apprenait naturellement une autre, puis encore une autre... Tandis que je parlais, il acquiesçait très précisément comme on acquiesce aux divagations d'un fou.

« ...Et puis, conclus-je brillamment, on meurt ! »

Là-dessus, nous avons échangé un énorme sourire complice. Acquiesçant et souriant toujours en un accord parfait, nous avons mis fin à la visite et je l'ai raccompagné jusqu'à la porte.

Une semaine plus tard, je reçus une visite si instructive que, lorsqu'elle fut terminée et que j'en eus entièrement assimilé la leçon, j'envisageai de ne plus jamais ouvrir ma porte à personne. C'était une visite d'enfants.

Pendant la semaine qui suivit la visite du marin, je me demandai quand ma vie avait mal tourné. Je vivais trop retirée du monde. Mon tra-

vail était trop obscur, trop symbolique, trop intellectuel. Je ne m'adressais pas aux gens. J'avais récemment publié un essai narratif complexe sur une phalène qui volait dans la flamme d'une bougie, que personne n'avait compris sinon un critique de Yale, mais *lui* l'avait compris parfaitement. J'avais moi-même une formation de critique. J'étais donc une critique écrivant pour d'autres critiques : était-ce là ce que j'avais désiré ?

Un jour que je remuais toutes ces pensées, j'essayai vainement de travailler. Après huit heures d'observation impuissante de mes gribouillis absurdes et maniéristes qui envahissaient les marges et remplissaient les pages que j'étais supposée écrire, je renonçai. Je décidai de me haïr, de faire du pop-corn et de lire. Je venais de m'enfoncer dans le canapé, le bol de pop-corn posé à côté de moi, quand j'entendis des pas au-dehors. C'étaient deux petits garçons du voisinage, Brad et Brian, âgés de sept et six ans.

« Ça sent bon ici », dit Brian.

Nous avons donc vidé le bol de popcorn en bavardant, allongés par terre. Ils ont joué de l'harmonica ; ils ont joué de la flûte ; ils ont joué de l'ukulélé.

Puis Brian s'est levé et s'est approché de mon bureau, sur lequel il y avait un dessin au crayon d'une bougie allumée.

« Est-ce la bougie dans laquelle la phalène a volé ? » a demandé Brian.

Je l'ai regardé : Quoi ?

Il a dit, et je le cite exactement :

« Est-ce la bougie dans laquelle la phalène a volé, son abdomen s'est retrouvé collé, et sa tête a pris feu ? »

Quoi ? fis-je. Quoi ? Ces petits gamins en blue-jean étaient en cours préparatoire. Ils ne m'arrivaient même pas à la taille. Brad, allongé par terre, a pris la parole :

« J'ai bien aimé cette histoire. »

Pourquoi, si j'étais vraiment sincère, m'a-t-il paru réconfortant de me répéter : « Bah, c'est le plus âgé des deux » ?

Ensuite, avant de partir, Brian s'assura que j'avais bien compris que, si jamais je croyais partager la moindre communauté de langage avec un quelconque interlocuteur, je me trompais. Brian dit (sur un ton que je crus admiratif) :

« Tu as vraiment *écrit* cette histoire ? » Comme je voulais répondre, il poursuivit : « Ou alors tu l'as tapée à la machine ? »

Voici une version assez succincte de ce qui se passe dans la petite pièce entre l'écrivain et le travail proprement dit. Il se passe la même chose entre un peintre et la toile.

D'abord, tu façannes la vision de ce que sera l'œuvre d'art envisagée. Cette vision, j'y insiste, n'a rien de merveilleux : c'est la structure intellectuelle et la surface esthétique de l'œuvre. C'est une parcelle d'esprit, un objet intellectuel

agréable. C'est une vision de l'œuvre, et non pas du monde. C'est une chose brillante, une belle chose floue. Sa structure est à la fois lumineuse et translucide ; tu peux voir le monde à travers elle. Une fois que tu as reçu la charge initiale de cet objet imaginaire, tu y ajoutes aussitôt plusieurs aspects et tu le fais incuber tout doucement à mesure qu'il croît pour devenir lui-même.

De nombreux aspects de l'œuvre sont toujours incertains, bien sûr ; tu le sais. Tu sais qu'en allant de l'avant tu changeras certaines choses et en apprendras d'autres, que la forme se développera entre tes mains, qu'elle acquerra des éclairages nouveaux, plus subtils. Mais ce changement ne modifiera pas la vision initiale ni ses structures profondes ; il l'enrichira seulement. Tu le sais, et tu as raison.

Mais tu aurais tort de penser que, par l'acte d'écrire ou par celui de peindre, tu remplirais la vision. Tu ne peux pas remplir la vision. Tu ne peux même pas mettre en lumière cette vision. Tu aurais tort de penser que tu pourrais de quelque manière prendre cette vision et la domestiquer pour la mettre en page. La page est jalouse et tyrannique ; la page est constituée de temps et de matière ; la page gagne toujours. Pour être exact, la vision n'est pas tant détruite qu'elle n'est, au moment où tu as fini, oubliée. Elle a été remplacée par cet enfant substitutif, par ce bâtard, par cette œuvre opaque, obscure, balourde et ruineuse.

Voici ce qui se passe. La vision est, *sub specie aeternitatis*, un ensemble de relations mentales, une série cohérente de possibilités formelles. Mais dans les chambres concrètes du temps, c'est une ou deux pages de calepin couvertes de mots et de questions ; c'est un diagramme bâclé, quelques titres de livres notés dans une marge, un gri-bouillis ambigu, un coin de page replié dans un livre de bibliothèque. Ce sont des mémos adressés par le cerveau pensant à l'espoir idiot.

Malgré tout, faisant fi de la nature provisoire et pathétique de ces pauvres indices, et gardant la vision présente à l'esprit — la tenant sous les yeux comme le saint Graal —, tu commences à tracer les premiers signes timides sur la toile, sur la page. Tu entames le travail proprement dit. Maintenant tu es au charbon pour de bon. Maintenant cette chose n'est plus une vision : c'est du papier.

Les mots mènent à d'autres mots et tu suis l'allée du jardin. Tu adaptes valeurs et nuances colorées non pas au monde, non pas à la vision, mais au restant de la toile. Les matériaux sont têtus et inflexibles ; chaque effort est un coup d'envoi. Tu peux voler — tu voles plus haut que tu ne le croyais possible — mais tu ne peux jamais t'arracher à la page. Après chaque passage suit un autre passage, d'autres phrases, d'autres choses de tous ordres sur l'assommant terre-à-terre. Le temps et les matériaux traquent l'œuvre ; la vision recule toujours plus loin vers les royaumes ténébreux.

Ainsi, tu continues le travail et tu le finis. A

l'heure qu'il est, tu as sans doute été obligé de rejeter la partie la plus essentielle de la vision. Mais ce n'est plus désormais qu'un sujet de nostalgie : car sous tes yeux, voici, qui te brise le cœur, cette bagarre et ce frêle produit fini, entièrement opaque. Tu ne peux rien voir à travers. Il n'est que lui, une série de passages bien connus, un peu de peinture colorée. Son rapport à la vision qui l'a animé est le rapport entre toute énergie et toute œuvre, entre toute chose immuable et toute chose temporelle.

L'œuvre n'est certainement pas la vision elle-même. Ce n'est pas la vision remplie, comme on remplit les cases d'un livre de coloriage. Ce n'est pas la vision reproduite dans le temps ; ce serait impossible. C'est bien plutôt un simulacre et un remplacement. C'est un golem. Tu essaies — tu essaies à chaque fois — de reproduire la vision, de laisser ta lumière éblouir les hommes. Mais tu ne peux que présenter ton boisseau et la cacher derrière.

Qui m'apprendra à écrire ? désirait savoir un lecteur.

La page, la page, cette blancheur éternelle, la blancheur de l'éternité que tu couvres lentement, affirmant le griffonnage du temps comme un droit, et ton audace comme une nécessité ; la page, que tu couvres opiniâtement, que tu détruis, mais en affirmant ta liberté et ton pou-

voir d'agir, comprenant que tu détruis tout ce que tu touches, mais le touchant néanmoins, parce que agir vaut mieux qu'être là dans l'opacité pure et simple ; la page, que tu couvres lentement de l'entrelacs tortueux de tes viscères ; la page dans la pureté de ses possibilités ; la page de ta mort, à laquelle tu opposes toutes les excellences défectueuses que peut réunir ta force vitale : cette page t'apprendra à écrire.

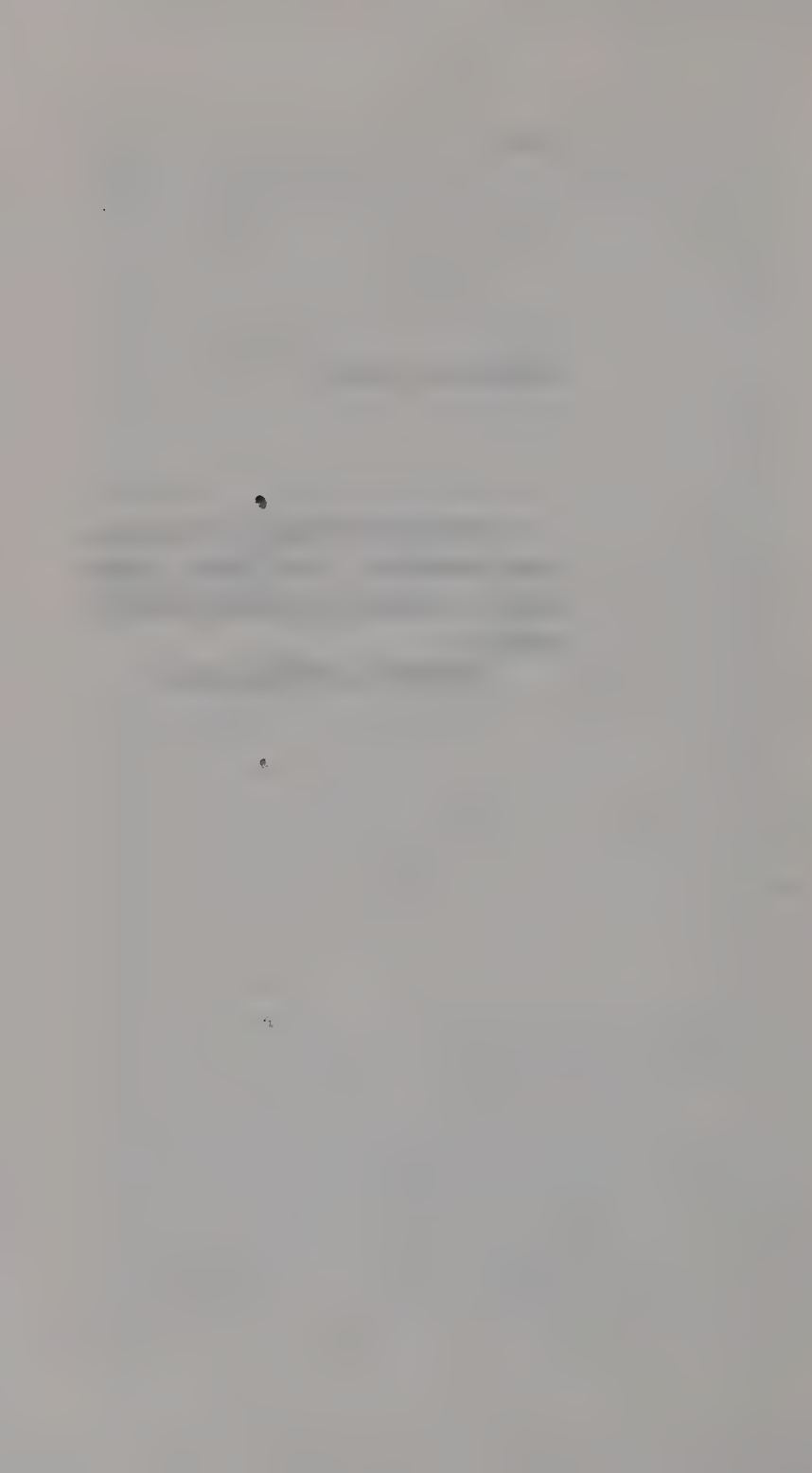
Il y a une autre manière de dire cela. Vise le billot. Si tu vises le rondin, tu n'obtiendras rien. Vise au-delà du rondin, vise à travers le rondin ; vise le billot.



## Chapitre quatre

« Etre enfoui dans la lave et ne pas broncher, c'est ainsi qu'un homme montre de quelle étoffe il est fait. »

BECKETT, *Malone meurt.*



Quelle est cette vie d'écriture ? Une fois, j'habitais seule une maison et j'avais installé un bureau au rez-de-chaussée. Une machine à écrire portable verte, de marque Smith-Corona, était posée sur la table contre le mur. Je commis l'erreur de quitter la pièce.

J'étais à l'étage lorsque je perçus la première secousse. Le plancher remua sous mes pieds — qu'était-ce ? —, les cadres des tableaux s'agitèrent sur le mur. La maison tremblait et faisait du bruit. Il y eut une accalmie ; je surpris mon visage dans le miroir de la commode, inexpressif. Quand le plancher se remit à osciller, je descendis au rez-de-chaussée en me disant que je ferais aussi bien d'y aller tant que l'escalier tenait bon.

Je vis aussitôt que la machine à écrire était entrée en éruption. La vieille Smith-Corona verte posée sur la table crachait le feu et les cendres. Des gerbes d'étincelles jaillissaient de sa caldeira

— le trou sombre d'où sortent les touches. De la fumée et des escarbilles s'en déversaient, les explosions se mêlaient aux crépitements, d'épaisses volutes noires s'élevaient, un feu profond et rugissant illuminait l'ensemble. Elle crachait des étincelles.

J'abaissai les rideaux. Lorsque je me penchai au-dessus de la machine à écrire, des escarbilles firent des trous circulaires dans ma chemise et les flammes roussirent une manche. Je tirai le tapis à l'écart des étincelles. Dans la cuisine j'emplis un seau d'eau et je retournai vers la machine à écrire en éruption. Cette machine ne semblait pas exploser en mille morceaux, non, elle était seulement en éruption. Sur mon visage et sur mes mains je sentais la chaleur sortant de la caldeira. Les flammes jaunes rugissaient violemment. Quant à la machine à écrire proprement dite, elle émettait grondements et grincements ; la table tanguait. Rien ne semblait nécessiter mon seau d'eau. La surface de la table était fichue, bien sûr, mais pas enflammée. Au bout d'une vingtaine de minutes, l'éruption s'arrêta.

Cette nuit-là, j'entendis d'autres grondements — faibles, sans cesse plus espacés. Le lendemain, je nettoyai la machine à écrire, la table, le plancher, le mur et le plafond. Je mis à la poubelle ma chemise brûlée. Le surlendemain, je nettoyai de nouveau la machine à écrire — il y avait toujours une fine pellicule de noir de fumée le long de la

caldeira — et puis tout fut terminé. Je n'ai eu aucun problème avec elle depuis lors. Bien sûr, je sais maintenant que ça peut arriver.



## Chapitre cinq

« On ne saurait être trop scrupuleux, trop sincère, trop soumis devant la nature... mais on devrait être plus ou moins maître de son modèle. »

CÉZANNE



Les gens partagent à peu près les mêmes préférences. Un écrivain cherchant un sujet ne s'intéresse pas à ce qu'il aime le plus, mais à ce qu'il est le seul à aimer. D'étranges crises s'emparent de nous. Frank Conroy aime ses figures de yo-yo, Emily Dickinson sa lumière rasante ; Richard Selzer aime le péritoine luisant, Faulkner le fond de culotte sale d'une fillette, visible quand elle monte dans un poirier. « Tout étudiant des fougères, ai-je lu, établira sa liste personnelle des plantes qui, pour une raison ou une autre, l'émeuvent. »

Pourquoi ne trouves-tu jamais aucun écrit sur cette pensée particulière dont tu parles, sur ta fascination pour une chose que personne d'autre ne comprend ? Parce que c'est à toi de jouer. Voici une chose que tu trouves intéressante, pour une raison difficile à expliquer. C'est difficile à expliquer parce que tu ne l'as jamais lu sur aucune page ; voilà par où commencer. Tu as été créé en

ce monde pour donner voix à cela, à ton propre étonnement. « La partie la plus exigeante d'une vie vécue en artiste est la stricte discipline par laquelle il se contraint à travailler obstinément au plus près du nerf de sa sensibilité la plus intime. » Anne Truitt, la sculpteur, dit cela. Thoreau le dit d'une autre manière : connais ton os personnel. « Poursuis, reste avec, encercle encore et toujours ta vie... Connaiss ton os personnel : ronge-le, enfouis-le, déterre-le et ronge-le encore. »

Ecris comme si tu étais en train de mourir. En même temps, dis-toi que tu écris pour un public uniquement composé de malades au stade terminal. Après tout, c'est le cas. Que commencerais-tu à écrire si tu savais que tu allais mourir bientôt ? Que pourrais-tu dire à un mourant pour ne pas le faire enrager par ta trivialité ?

Ecris sur l'hiver en été. Décris la Norvège comme le fit Ibsen, à partir d'un bureau en Italie ; décris Dublin comme le fit James Joyce, à partir d'un bureau à Paris. Willa Cather écrivit ses romans de la prairie à New York ; Mark Twain écrivit *Huckleberry Finn* à Hartford, dans le Connecticut. Récemment, des chercheurs ont découvert que Walt Whitman quittait rarement sa chambre.

L'écrivain étudie la littérature, pas le monde. Il vit dans le monde ; il ne peut pas le rater. S'il a un jour acheté un hamburger ou pris l'avion, il

épargne à ses lecteurs le compte-rendu de son expérience. Il fait attention à ce qu'il lit, car c'est ce qu'il écrira. Il fait attention à ce qu'il apprend, car c'est ce qu'il saura.

L'écrivain connaît son domaine — ce qui a été fait, ce qui peut être fait, les limites — comme un joueur de tennis connaît le court. Et tel ce champion, lui aussi joue les lignes. C'est là que réside tout le plaisir. Il touche la ligne. Dans l'écriture, il peut repousser les frontières. Au-delà de cette limite, ici, le lecteur doit reculer. La raison se dérobe, la poésie se rompt ; une espèce de folie, ou de torsion, se produit. Alors, à force de courage et d'attention, peut-il l'agrandir ? Peut-il jouer des coudes contre les limites ? Et enclore cette puissance sauvage ?

Le corpus de la littérature, avec ses limites et ses rebords, existe en dehors de certaines personnes et à l'intérieur d'autres personnes. Seulement quand l'écrivain a laissé la littérature le façonner, peut-il espérer façonner la littérature ? Dans la classe ouvrière française, lorsqu'un apprenti était blessé ou qu'il se fatiguait, les ouvriers expérimentés disaient :

« C'est le métier qui lui entre dans le corps. »

L'art aussi doit entrer dans le corps. Un peintre ne peut pas utiliser la peinture comme de la colle ou des vis pour assujettir le monde. Les tubes de peinture ressemblent à des doigts ; ils travaillent bien seulement si, à l'intérieur du peintre, les chemins nerveux sont largement dégagés jusqu'au

cerveau. Cellule par cellule, molécule par molécule, atome par atome, une partie du cerveau change physiquement de forme pour accueillir et s'ajuster à la peinture.

On s'adapte, disait Paul Klee, au contenu de la boîte de peinture. S'adapter au contenu de la boîte de peinture, disait-il, importe davantage que la nature et son étude. Autrement dit, le peintre n'ajuste pas ses peintures au monde. Il n'ajuste certainement pas le monde à sa propre personne. Il s'ajuste lui-même à la peinture. Le soi est le serviteur qui transporte la boîte de peinture et l'héritage de son contenu. Klee décrivait très justement cette conception comme « une découverte inédite tout à fait révolutionnaire ».

Un écrivain bien connu fut un jour abordé par un étudiant, qui lui demanda tout de go :

« Pensez-vous que je sois un écrivain ? »

— Eh bien, répondit l'écrivain, je ne sais pas... Aimez-vous les phrases ? »

L'écrivain constata alors la stupéfaction de l'étudiant. Les phrases ? Si j'aime les phrases ? J'ai vingt ans et est-ce que j'aime les phrases ? Eût-il aimé les phrases, il aurait bien sûr pu commencer, tel un joyeux peintre de ma connaissance. Je lui demandai un jour comment il était devenu peintre. Voici ce qu'il me répondit :

« J'aimais l'odeur de la peinture. »

Hemingway étudia, comme des modèles, les romans de Knut Hamsun et d'Ivan Tourgueniev. Il se trouve qu'Isaac Bashevis Singer choisit également Hamsun et Tourgueniev comme modèles. Ralph Ellison étudia Hemingway et Gertrude Stein. Thoreau aimait Homère ; Eudora Welty aimait Tchekhov. Faulkner avoua sa dette envers Sherwood Anderson et Joyce ; E.M. Forster sa dette envers Jane Austen et Proust. A l'inverse, si vous demandez à un poète de vingt et un ans quels poètes il aime, il répondra peut-être sans rougir :

« Aucun. »

A cause de sa jeunesse, il n'a pas encore compris que les poètes aiment la poésie et que les romanciers aiment les romans ; quant à lui, il n'aime que le rôle du poète, sa propre image en chapeau. Rembrandt et Shakespeare, Tolstoï et Gauguin possédaient, je pense, un cœur puissant à défaut d'une volonté de fer. Ils aimaient toute la palette des matériaux qu'ils utilisaient. Les possibilités d'une œuvre les excitaient ; la complexité de leur champ enflammait leur imagination. Cet intérêt suggéra les tâches ; ces tâches suggérèrent des emplois du temps. Ils apprirent leur champ, puis ils l'aimèrent. Ils travaillaient, respectueusement, à leur amour et grâce à leur savoir, et ils produisirent des ensembles d'œuvres complexes qui sont toujours d'actualité. Alors, et seulement alors, le monde leur tira une espèce de coup de chapeau ;

ce gage d'admiration, quand ils étaient encore vivants, ils l'ignorèrent de leur mieux, afin de poursuivre leur tâche.

Il est plus sensé d'écrire un seul gros livre — roman ou récit — que de nombreux essais ou nouvelles. Dans un long projet ambitieux, tu peux ajuster ou engranger tout ce que tu possèdes et apprends. Un projet qui s'étend sur cinq ans accumulera les inventions et les richesses de toutes ces années. Bon nombre des lectures de ces années-là alimenteront l'œuvre en cours. Par ailleurs, écrire des phrases est difficile, quel que soit le sujet. Il n'est pas moins ardu d'écrire des phrases dans un livre de recettes, que des phrases dans *Moby Dick*. Alors autant écrire *Moby Dick*. De même, puisque toute œuvre originale requiert une forme unique, il est plus prudent de se colleter avec le produit d'une seule forme — celle d'une œuvre longue — que de se colleter avec les nombreuses formes d'un recueil. N'importe quel chapitre d'une longue narration est bien sûr lui aussi problématique, et l'écrivain subit ses épreuves quand la structure s'effondre et s'agglutine tour à tour — mais au moins ce travail n'est pas entièrement un saut dans l'inconnu. Le chapitre en question possède déjà un contexte : un ton, un décor, des personnages. Le chantier se dresse déjà au-dessus du sol. Il faut certes maintenir l'attention du lecteur, mais après les premiers

chapitres tu n'as plus besoin de le porter à bout de bras tout en accomplissant une série de présentations compliquées.

En écrivant chacun de ses livres, l'écrivain doit résoudre deux problèmes : d'abord, est-ce faisable ? Ensuite, puis-je le faire ? Tout livre abrite une impossibilité intrinsèque, que l'écrivain découvre dès que son excitation initiale faiblit. Le problème est structurel ; il est insoluble ; voilà pourquoi personne ne pourra jamais écrire ce livre. Les nouvelles, les essais et les poèmes complexes posent aussi ce problème : le défaut structurel rédhibitoire que l'écrivain aimerait n'avoir jamais remarqué. Mais il l'écrit malgré tout. Il trouve certains moyens de minimiser la difficulté ; il renforce d'autres qualités ; il bâtit tout son récit en porte-à-faux au-dessus du vide, et ça tient. Et si c'est faisable, alors il peut le faire, et seulement lui. Car aucun des matériaux de ce livre ne suggère à un autre que lui ces possibilités de sens et de sentiments.

Pourquoi lisons-nous, sinon dans l'espoir d'une beauté mise à nu, d'une vie plus dense et d'un coup de sonde dans son mystère le plus profond ? L'écrivain peut-il isoler et rendre plus vivace tout ce qui dans l'expérience engage le plus profondément notre intellect et notre cœur ? L'écrivain

peut-il renouveler notre espoir de formes littéraires ? Pourquoi lisons-nous, sinon dans l'espoir que l'écrivain rendra nos journées plus vastes et plus intenses, qu'il nous illuminera, nous inspirera sagesse et courage, nous offrira la possibilité d'une plénitude de sens, et qu'il présentera à nos esprits les mystères les plus profonds, pour nous faire sentir de nouveau leur majesté et leur pouvoir ? Que connaissons-nous de plus élevé que ce pouvoir qui, de temps à autre, s'empare de notre vie et nous révèle à nos propres yeux éblouis comme des créatures déposées ici-bas dans l'émerveillement ? Pourquoi la mort nous prend-elle ainsi par surprise, et pourquoi l'amour ? Encore et toujours, nous avons besoin d'éveil. Nous devrions nous rassembler en longues rangées, à demi vêtus, tels les membres d'une tribu, et nous agiter des calebasses au visage, pour nous réveiller ; à la place, nous regardons la télévision et ratons le spectacle.

Et si nous lisons pour toutes ces raisons, pourquoi quelqu'un voudrait-il lire des livres bourrés de slogans publicitaires et de noms de marque ? Pourquoi quelqu'un écrirait-il de tels livres ? L'intrusion de la publicité a dévasté et écrasé, comme la dernière glaciation, le paysage humain. Le nouveau paysage et son climat ont mis la métaphysique en fuite. Les écrivains doivent-ils collaborer ? A dire vrai, le roman, en tant que forme, a très rarement été métaphysique ; d'habitude, il décrit la société. Le roman a souvent pour but de

fixer l'esprit de son temps, de fabriquer un simulacre vivace de notre univers reconnaissable afin de le présenter structuré et analysé. Cela ne m'a jamais paru digne d'être tenté, mais c'est sans aucun doute une chose que la littérature a toujours faite. (Tout écrivain trace ses limites personnelles dans ce champ.) Les écrivains attirés par la métaphysique peuvent parfaitement ignorer le tohu-bohu publicitaire, comme s'il s'agissait d'une radio, ou bien utiliser des décors historiques, ou encore fuir vers l'essai ou la poésie. Les écrivains peuvent même, en gardant les yeux grands ouverts, rédimier l'esbroufe publicitaire à l'intérieur même du roman, en l'employant non pas comme une toile de fond obligée et brossée à l'emporte-pièce, mais — tel Updike dans *Rabbit est riche* — comme une partie du monde éclairée par une vision large et sanctifiante.

La sensation d'écrire un livre est la sensation de toupiller, aveuglé d'amour et d'audace. C'est la sensation de se dresser sur la pointe inclinée d'un brin d'herbe et de regarder alentour, en cherchant où aller. Au pire, au comble de l'absurdité, cela ressemble à une description de ce fou de Jacob Boehme, le mystique allemand, dans son premier livre. Il écrivait, avec son incohérence habituelle, sur la source du mal. Ce passage décrit aussi bien la source des livres.

« Toute la Divinité possède dans sa Naissance

intime et commençante, dans le Noyau ou la Graine, une *Acuité* très acérée et terrible, dans laquelle la Qualité astringente est très horrible, acérée, dure, sombre et froide Attraction ou Réunion, comme l'*Hiver*, quand il y a une Gelée féroce et affreusement glacée, quand l'Eau est gelée en Glace et puis est très intolérable. »

Si tu réussis à disséquer ce Noyau ou cette Graine très intolérable, acérée, dure et terriblement pointue, si tu peux mettre en chantier le livre comprimé à l'intérieur, alors la sensation change. Alors, au niveau de la phrase, cela ressemble à un combat contre un alligator.

Telle est ta vie. Tu es un lutteur séminole qui se bat contre les alligators. A demi nu, avec tes deux mains nues, tu enserres et te bagarres contre la tête d'une phrase dont la queue essaie de t'envoyer promener. Il y a plusieurs années, en Floride, un combattant d'alligators perdit. Il se collait avec un alligator dans un lagon, devant un public payant. La foule regardait ce jeune Indien et l'alligator plonger et ressortir de l'eau, leurs deux ventres rivés l'un à l'autre ; après un plongeon, ils ne remontèrent pas à la surface. Un jeune écrivain, nommé Lorne Ladner, décrivit la scène. Des bulles éclatèrent sur l'eau. Puis du sang remonta, puis l'eau se calma. A mesure que les minutes passaient, les membres du public échangeaient des regards ; silencieux, désespérés, ils quittèrent les gradins. Les Indiens mirent une semaine à retrouver les restes du lutteur.

Au mieux, la sensation d'écrire est celle de toute grâce imméritée. Elle t'est octroyée, mais seulement si tu la cherches. Tu te mets en quatre, tu te romps le dos, tu te brises le cœur, tu te casses la tête ; alors — mais seulement alors — elle t'est octroyée. Dans un recoin de ton champ de vision tu discernes un mouvement. Quelque chose se déplace dans l'air, se dirige vers toi. C'est un paquet ceint de rubans et de nœuds ; il a deux ailes blanches. Il vole droit sur toi ; tu peux lire ton nom écrit dessus. S'il s'agissait d'une balle de base-ball, tu l'enverrais au-delà du mur du stade. C'est ce coup unique que tu vois au ralenti ; ses ailes battent lentement comme celles d'un faucon.

Un vers d'un poème, disait le poète — un seul vers, mais Dieu soit loué pour ce vers —, tombe du ciel. Thornton Wilder cita cet auteur de sonnets anonyme : un seul vers d'un sonnet tombe du ciel et, avec un marteau de joailler, tu tapotes tous ceux qui l'entourent. Personne ne te le chuchote à l'oreille. C'est comme un passage que tu as jadis appris par cœur puis oublié. Maintenant que ça te revient, tu en as le souffle coupé. Tu trouves et tâtes chaque expression ; tu la couches soigneusement sur le papier, avec des pincettes, puis tu attends, dans l'expectative jusqu'à ce que la suivante te trouve : ah oui, et puis ceci ; mais oui, quelle chance, encore cela.

Einstein associait la genèse d'une idée nouvelle à la poule qui pond un œuf : « *Kieks — auf ein-*

*mal ist es da.* » Cot — et tout d'un coup le voilà. Bien sûr, Einstein aimait parfois faire son numéro.

Un jour de janvier, alors que je travaillais seule dans cette cabane glacée du détroit de Puget que j'avais empruntée pour en faire mon bureau — nullement réchauffée par les bûches d'aulne que je débitais chaque matin —, j'ai écrit l'un des derniers passages d'un livre court et difficile. C'était un passage assez violent où la narratrice, moi-même en l'occurrence, découvrait par hasard le baptême du Christ dans les eaux de la baie devant la maison. Le vent du nord-est soufflait, pendant que j'écrivais. L'eau salée et barattée par la tempête que je voyais par la fenêtre de la cabane semblait noire comme de l'encre. Les rangées parallèles des déferlantes dessinaient des lignes brisées, vivantes, écrasées les unes sur les autres, qui se déplaçaient rapidement et attiraient l'œil ; elles reproduisaient exactement la sensation de la lecture, mais sans le sens produit par la lecture. Le plus souvent, je fermais les yeux. Je n'ai jamais connu un état si proche de la transe alors qu'en fait je déteste, comme romantique, cette idée qu'un écrivain travaille dans un état spécifique. Je restais assise, immobile et les yeux clos, tel un marbre funéraire grec.

L'écriture était simple mais sans grâce ; elle me surprit. Elle était dépourvue de rythme, non visuelle, gauche. Elle était haletante, comme s'il

était inutile d'essayer d'invoquer la beauté ou la puissance. Elle était terne et laide, pressée, comme le babil d'un enfant. « Il l'a emmené dans l'eau », disait-elle, sans le moindre antécédent. On aurait dit une traduction des *Guerres des Gaules*.

Une fois, lorsque j'ouvris les yeux, la page me parut lumineuse. Les vitres étaient embuées, le soleil était descendu derrière les sapins de la falaise. J'étais sans doute restée longtemps les yeux clos. Je m'étais répétée en moi-même, pendant des heures, comme une litanie : « C'est la tombe de Jésus, où il repose. » Tiré du poème de Wallace Stevens intitulé *Dimanche matin*. Il était trois heures ; je me suis chauffé un peu de soupe. Quand je suis partie, j'étais à peine vivante. Pour rentrer chez moi, je devais longer la plage. Cette plage était lumineuse et très nette. La tempête faisait toujours rage. La tête me tournait, je me sentais légère, à peine là. Je me suis souvenue de quelques lamas légendaires, qui portaient des chaînes pour éviter de s'envoler au loin. Le simple fait de marcher tenait du tour de force ; j'étais incapable de dire si je marchais vite ou lentement. Il me semblait que mes cuisses avaient été alésées.

Ensuite, je me le suis souvent rappelé, découvrant à mon réveil dans cette cabane les vitres bleues tout embuées, le soleil parti de l'autre côté de l'île ; rappelé avoir griffonné ces étranges phrases raides, à moitié aveugle, sur le papier jaune ; rappelé avoir marché ensorcelée, attachée,

sur les galets gris de la plage comme dans une nef. Evelyn Underhill décrit une autre vie, une vie meilleure, avec des mots qui me rappellent cette journée, ainsi que beaucoup d'autres, consacrées à cette tâche étrange : « Il va de l'avant parce qu'il le doit, tel Galahad vers le Graal : en sachant que, pour ceux qui peuvent le vivre, cela seul est la vie. »

Vas-y. Examine toutes choses intensément et sans relâche. Sonde et scrute chaque élément d'une œuvre d'art. Ne la lâche pas, ne la parcours pas à la va-vite, comme si elle était comprise, mais au contraire suis-la jusqu'à la voir dans le mystère de sa spécificité et de sa force propres. Les dessins et les toiles de Giacometti témoignent de sa stupéfaction et de sa ténacité. S'il n'avait pas pris conscience de sa stupéfaction, il n'aurait pas été aussi tenace. Rico Lebrun, un maître du dessin au XX<sup>e</sup> siècle, enseignait que « le dessinateur doit agresser ; ce n'est qu'après de multiples assauts que l'image vivante capitule et livre son secret à la ligne obstinée. » Qui sinon un artiste vraiment désireux de savoir — et non pas désireux de faire semblant de savoir — supposerait qu'une image vivante possède un secret ? L'artiste est disposé à consacrer toutes ses forces et sa vie entière à sonder avec de grossiers instruments ces mêmes secrets que personne ne saurait décrire autrement qu'avec les faibles traces de ces instruments.

Admire ce monde qui jamais ne te boude — comme tu admirerais un adversaire, sans le quitter des yeux ni t'éloigner de lui.

L'une des petites choses que je sais sur l'écriture est la suivante : dépense-la tout entière, lance-la, mise-la, perds-la, tout entière, tout de suite, à chaque fois. Ne garde pas par-devers toi ce qui te semble bon, pour un autre endroit du livre, ou pour un autre livre ; donne-le, donne-le tout entier, donne-le maintenant. La tentation de mettre de côté quelque chose de bon pour un endroit meilleur, pour plus tard, est le signal de le dépenser maintenant. Autre chose émergera plus tard, quelque chose de mieux. Toutes ces choses viennent par-derrière, par en dessous, comme l'eau d'un puits. De même, la tentation de garder pour toi seul ce que tu as appris est non seulement honteuse, elle est destructrice. Tout ce que tu ne donnes pas librement et en abondance devient perdu pour toi. Tu ouvres ton coffre-fort et découvres des cendres.

Après la mort de Michel-Ange, on trouva dans son atelier un morceau de papier où, avec l'écriture de sa vieillesse, il avait rédigé un mot destiné à son apprenti : « Dessine, Antonio, dessine, Antonio, dessine et ne perds pas de temps. »



## Chapitre six

« Si cette vie n'est pas un vrai combat, où quelque chose est éternellement gagné pour l'univers par le succès, alors elle ne vaut pas mieux qu'une amusante comédie de salon d'où l'on peut se retirer à sa guise. Mais elle fait réellement l'effet d'un vrai combat. »

WILLIAM JAMES



Cette île du détroit de Haro me hante. Ses rares habitants, isolés du continent, privés de ferryboat, d'électricité et de téléphone, y vivaient solitaires et à moitié fous dans le vent et parmi les courants, tels des pétrels. Ils n'avaient certes pas froid aux yeux. L'été, ils dormaient sur la plage dans des cabanes ouvertes à tout vent. Cette île incroyablement difficile d'accès est située au nord des quarante-huit Etats et à l'ouest de ces mêmes Etats. Quand on s'est aventuré aussi loin, autant faire l'expérience des limites, comme un artiste sur le fil du rasoir, et tout essayer sauf dormir dans les vagues. Avec mon mari je m'y installais chaque été et nous y avons même passé un hiver. Sur la plage, notre cabane donnait à l'ouest, vers quelques lointaines îles canadiennes et le Japon.

Les eaux étaient froides et profondes ; deux fois par jour, de violentes marées se ruaient dans un sens ou dans l'autre. Les îles San Juan renforçaient les courants de marée : elles délimitaient

d'étroits chenaux à travers lesquels d'énormes volumes d'eau s'écoulaient très vite. Lorsqu'une marée ordinaire recouvrait la plage et s'emparait d'une rame ou d'un gilet de sauvetage, elle l'emportait si rapidement vers le nord le long de l'île que l'on ne pouvait pas suivre cet objet en marchant sur la grève : il fallait courir. La marée montante filait vers le nord ; la descendante reflétait vers le sud.

Paul Glenn était un peintre âgé d'une cinquantaine d'années, un gros homme blond aux bras musclés et au visage doux ; tous les étés, il s'installait sur la plage. C'était un ami de la famille. Un matin, pendant l'été, je lui ai rendu visite et je l'ai interrogé sur sa peinture. Nous étions assis à sa table de cuisine.

Ses toiles récentes, peintes sur chevalet, son étude de l'expressionnisme abstrait de Mark Tobey et son récent intérêt pour certains sujets orientaux, son approche de la texture en deux dimensions, peut-être l'atmosphère brumeuse de la côte nord-ouest du Pacifique et ses fabuleux ciels tourmentés — quelque chose, je ne sais quoi au juste, l'avait poussé à expérimenter une technique nouvelle : il plongeait des papiers dans des bains d'eau nappés de peinture à l'huile. Il avait mis quelques-uns de ces papiers à sécher sur les plans de travail de la cuisine. Certains évoquaient les rectangles marbrés des pages de garde d'un

livre, d'autres ressemblaient à de beaux papiers peints, simplement décoratifs. D'autres encore étaient des surfaces complexes et subtiles, puissamment suggestives. Paul Glenn apprenait quelles techniques de répartition des couleurs sur l'eau et quelles techniques de mouillage du papier dans ces couleurs produisaient les résultats les plus intéressants. Il travaillait sur ce procédé depuis six mois. Ce qu'il ferait ensuite de ces papiers était une autre affaire, et sans doute le cœur du problème : il pouvait les découper pour en faire des collages, il pouvait les plier pour créer des sculptures, il pouvait aussi les repeindre ou les imprégner de nouveau de peinture. Il suivait ce travail là où celui-ci le menait.

L'été suivant, nous sommes retournés sur l'île. Paul Glenn y avait passé l'hiver. A la fin juin, je lui ai rendu visite dans sa maison de la plage. Le visage déjà bronzé, il était parfaitement sain d'esprit — énergique et spirituel, mais avec une voix un peu faible.

J'ai demandé à Paul où en était son travail.

« Tu ne peux pas avoir connu Ferrar Burn », dit-il.

Nous étions assis à la table ronde près de la fenêtre de la cuisine. Il y avait des coquillages blancs posés sur le rebord de la fenêtre, à côté de galets noirs ramassés sur la plage.

« Il est mort voilà vingt ans. C'était un homme

joyeux, calme et déterminé. Il a fait venir sa famille ici : June Burn, qui écrivait des livres et des articles pour les journaux, ainsi que leurs deux garçons, tu connais North et Bob. Ils se sont tous installés sur cette île, où il n'y a rien d'autre que ce qu'on trouve sur la plage et ce qu'on cultive. »

De toute évidence, Paul n'avait pas envie de parler de l'évolution de son travail. Très bien.

« Ferrar ne passait pas inaperçu : il possédait la même peau pâle, presque translucide, que ses fils, ainsi que leurs yeux noirs et leurs cheveux noirs. June et lui ont construit cette cabane en cèdre sur Fishery Point. C'était le bureau de June. Leur maison se trouvait à l'orée de la forêt — du bon bois de construction. »

Excepté l'aspect physique de Ferrar, Paul savait que je savais tout cela. Paul s'était laissé pousser les cheveux ; sans cesse, il en glissait des mèches pâles derrière ses oreilles. Quant à moi, tout juste débarquée du continent, j'étais un peu trop alerte et vive. Mon impatience manifeste l'a fait éclater de rire ; nous étions des amis tolérants depuis quelques années.

« Un soir, poursuivit-il, Ferrar a vu une bûche qui flottait dans le chenal. Elle paraissait jaune, comme le cèdre d'Alaska ; il espérait que c'était vraiment du cèdre d'Alaska. Il est donc parti à la rame pour aller la chercher. »

Tous les habitants de l'île récupéraient ces bûches, précieuses pour la construction. Quand ces bûches ne s'échouaient pas sur la plage, on

allait les chercher avec un bateau à moteur, car elles étaient lourdes dans l'eau.

« C'était la marée haute, la mer étale. Ferrar a aperçu cette bûche, il est parti de Fishery Point avec son petit bateau et il a ramé vers le chenal. Et comme de juste, c'était bien du cèdre d'Alaska, ce bois jaune pâle — une bûche assez courte, longue de moins de trois mètres, sinon il n'aurait jamais essayé de la ramener à terre sans moteur. A mon avis, il s'est dit qu'il pouvait revenir sur l'île avec elle avant que la mer ne commence à descendre.

» Il a amarré la bûche — ces rondins ont souvent un gros crampon métallique enfoncé à un bout — et il s'est mis à ramer pour rentrer. Il tirait environ sept mètres de ligne derrière lui. Il s'est mis à ramer vers chez lui, mais la marée l'a pris. »

Par la fenêtre de Paul, je voyais toute la partie nord de la plage et Fishery Point. L'un des fils de Ferrar se servait toujours de cette vieille barque — une petite pram de moins de trois mètres, aujourd'hui peinte en jaune et bleu. Les yeux bleus de Paul reprirent alors les miens.

« Le jusant a commencé, il s'est emparé de cette bûche pour l'entraîner vers le sud. Ferrar ramait sans arrêt vers le nord et sa maison. Mais la marée le tirait vers le sud et le détroit — Paul a montré le long plan d'eau salée devant sa maison — d'ici jusque là-bas. Et pendant ce temps-là, Ferrar ramait sans arrêt vers Fishery Point. Il

aurait aussi bien pu être relié à une baleine. Il ramait vers le nord et dérivait très vite vers le sud. Il se déplaçait en arrière. Car il voulait rentrer chez lui et vers son foyer il ramait donc. Au coucher du soleil, à neuf heures du soir, il avait dérivé vers le sud tout le long de cette plage, sans jamais cesser de ramer vers le nord. Quelques heures plus tard, quand la lune se leva — nous a-t-il raconté —, il s'aperçut qu'il avait même dépassé la pointe sud de cette île et qu'il se trouvait maintenant dans le chenal entre ici et Stuart Island. Et pendant toutes ces heures obscures, il n'avait pas cessé de ramer. Il continua de ramer pour s'éloigner de Stuart Island et il continua de voir l'île s'approcher.

» Alors il sentit la mer devenir étale, puis commencer de remonter. Le courant s'était inversé.

» Ferrar continua de ramer au clair de lune. L'eau montait du sud. Il continua de ramer vers le nord et son foyer, mais maintenant la bûche était avec lui. Sa bûche et lui flottaient tous deux au fil du courant, la marée montante les soulevait et les emportait comme des fétus. Le ciel s'éclaircit vers trois heures du matin, quand Ferrar, ramant toujours, repassa devant la pointe sud de cette île. Le soleil se leva et Ferrar rama tout le long de cette plage. Ce fut la marée qui le ramena chez lui. Sa femme June le vit arriver ; toute la nuit, elle s'était demandé où il pouvait bien être. »

Paul arborait un large sourire détendu. Il a

changé de position sur sa chaise, puis il a levé vers moi sa tasse de café, comme pour me porter un toast.

« Il arriva sur sa propre plage. Puis ils firent rouler la bûche au-delà de la ligne de la marée haute. Je l'ai vu quelques jours plus tard. Tout le monde savait qu'il avait été emporté presque jusqu'à Stuart Island en essayant de récupérer une bûche. Tout le monde savait aussi qu'il n'avait pas arrêté de ramer dans la même direction. Je l'ai interrogé là-dessus. Il m'a dit qu'il avait un peu mal au dos. Je n'ai pas vu la paume de ses mains. »

Paul a regardé le fond de sa tasse vide d'un air satisfait, puis, souriant toujours, il a levé les yeux vers la fenêtre. J'ai fait mine d'aller mettre ma tasse à café dans l'évier, mais il m'a aussitôt signifié de rester assise. Il n'avait pas terminé.

« Et voilà où en est mon travail, dit-il.

— Quoi ?

— Tu m'as demandé comment allait mon travail, non ? reprit-il. Il en est là. Le courant m'a pris. En ce moment, j'ai l'impression d'être au milieu du chenal. Je continue de ramer. Et d'espérer que la marée va se renverser pour me ramener. »

L'anthropologue Godfrey Lienhardt décrit l'univers animiste de la tribu soudanaise des Dinkas. Un Dinka croit que ses propres souvenirs et

ses rêves éveillés lui sont extérieurs, aussi extérieurs que les collines et aussi riches de substance. Un homme qui avait fait de la prison à Khartoum appela sa petite fille Khartoum afin d'apaiser Khartoum, dont le souvenir vivace s'imposait à lui de temps à autre. Il croyait que, tandis qu'il marchait dans son village, la ville elle-même de Khartoum avec sa prison le submergeait de toute la force de sa présence.

Ainsi, cette île me hante. Je n'y étais pas en prison, mais bien plutôt larguée sur le rivage de la vastitude. Quand je marche le long de cette baie fermée de Cape Cod ou quand je fais défiler un fichier d'ordinateur jusqu'à l'écran vide, alors les cieux se déchirent parfois devant mon chemin ou bien les photons de l'écran retournent à leur infini aléatoire et je regimbe de nouveau au moment de sauter le pas. L'irrationnel hante le métaphysique. Les contraires se rejoignent dans le ciel qui jaillit au-dessus des apparences ou dans la sombre ruelle située derrière les apparences, là où le danger et le pouvoir se livrent un duel confus.

Il n'y avait pas de plateau continental ; la plage de l'île dégringolait à pic vers le fond de l'océan, inaccessible et dépourvu de sable. L'eau était si froide pendant toute l'année qu'un homme tombant par-dessus bord y mourait en dix minutes. Un jour, j'ai vu deux canoës de guerre, transportant chacun vingt-quatre hommes, faire la course dans une passe. Quarante-huit Indiens lummis aux tors nus y pagayaient en chantant. Une

autre fois, j'ai vu la mer phosphorescente pendant une tempête d'hiver devant la cabane ; dans la nuit noire, les vagues noires déferlaient en lignes sauvages jusqu'à l'horizon et vomissaient une écume verte qui luisait à chaque bourrasque et, debout sur le rivage, je pleurais de peur.

Je vivais sur cette plage, un pied dans l'eau mortelle, l'autre posé sur un milliard de grains de sable. Cette lisière de l'infini ressemblait trop à la solitude de l'écriture. Chaque phrase restait en suspens au-dessus d'un océan ou d'un ciel abyssal qui renfermait toutes les possibilités, aussi bien que la possibilité du rien. En juin et juillet, le crépuscule s'attardait jusqu'à l'aube. Notre latitude se trouvait au nord de la Nouvelle-Ecosse ; le soleil ne descendait jamais assez bas en dessous de l'horizon pour nous plonger dans ce qu'on appelle la nuit astronomique. Les journées immenses fendaient et ouvraient la vie comme une hache. Lorsque je dessinais ou peignais le rivage de l'île, même avec les intentions les plus prosaïques, les images s'entrelaçaient de nouveau d'infini puis se dissolvaient, ou bien l'infini repartait à l'assaut de la feuille et me sommait de le représenter. Ma plume entassait sur la page des nuées changeantes et d'innombrables soleils, cercles, spirales et rayons. Le soir, ces feuilles de papier me servaient à allumer le feu.

« J'ai fait un peu de ciellement », écrit Constable à un ami. Pour ma part, j'ai fait un peu de défilement, ici et ailleurs, arpentant des plages

et des écrans d'ordinateur vides à l'affût des signes célestes : plonger une plume dans l'encre, plonger une feuille de papier dans un bain coloré, plonger une pagaie dans la mer et aller Dieu sait où. La ligne verte des photons forme des mots au rivage des ténèbres. Ces mêmes ténèbres se vident derrière l'écran en un cône illimité. Irons-nous encore ramer, nous qui croyons qu'à force de ramer nous risquons pour de bon de passer par-dessus le rebord et de tomber ? Prenons-nous encore le large en ramant vers les cieux ?

## Chapitre sept

« Il est aisé, après tout, de ne pas être écrivain. La plupart des gens ne sont pas écrivains et il leur arrive fort peu de malheurs. »

JULIAN BARNES,  
*Le Perroquet de Flaubert.*



Dave Rahm habitait Bellingham, dans l'Etat de Washington, au nord de Seattle. Bellingham, ville portuaire, se trouve entre les îles San Juan dans le détroit de Haro et les montagnes escarpées de North Cascade. J'y ai vécu quand je ne faisais pas des séjours forcés sur l'île. Dave Rahm était pilote acrobatique, le génie des airs.

En 1975, ressentant le désir typique de la nouvelle arrivante d'essayer tout au moins une fois, j'assistai à la fête aérienne de Bellingham. L'aéroport de Bellingham était une large clairière dans une forêt de grands sapins Douglas ; ses pistes convenaient à de petits avions. C'était juin. Les gens, en blousons bleus ou beiges, formaient des petits groupes sur les passages bétonnés ou les pistes, devant la cafétéria. En juin, à cette latitude, on restait dehors parce que c'était possible, même pendant presque toute la nuit, à condition de trouver quelque chose à faire. Le ciel ne s'obscurcissait pas avant dix heures du soir environ et

il ne devenait jamais très noir. Ta vie se divisait et s'ouvrait au soleil. Tu rejetais tes mornes routines hivernales, tu échafaudais des projets fous, tu improvisais chaque chose au pied-levé. Etre pilote acrobatique semblait être l'activité la plus raisonnable du monde ; tu pouvais agiter les bras en l'air toute la journée et toute la nuit, tu dormirais l'hiver suivant.

Du sol, je vis une douzaine de pilotes acrobatiques ; les organisateurs de la fête aérienne les avaient programmés l'un après l'autre, pour une heure de voltige. Chaque pilote décollait et accomplissait sa série de figures. Ils étaient précis et impressionnants. Ils volaient à l'envers, puis se redressaient ; ils faisaient des tonneaux, puis se redressaient ; ils enchaînaient piqués et vrilles, puis ils atterrissaient doucement sur une piste éloignée.

Pour la fin de la journée, à l'écart de toutes les autres prestations, le directeur de la fête aérienne avait prévu une exhibition intitulée "DAVE RAHM". Le prospectus annonçait que Rahm était un géologue qui enseignait à l'Université de Western Washington. Il avait volé en Jordanie pour le roi Hussein. Dans la foule, un homme de grande taille me dit que Hussein avait vu Rahm voler lors d'une visite du roi aux Etats-Unis ; il l'avait invité en Jordanie pour qu'il vole

pendant certaines cérémonies. Hussein aussi était pilote.

« Hussein pensait que Rahm était le truc le plus formidable du monde. »

Distraite, y prêtant à peine attention, je vis un homme râblé, de taille moyenne, vêtu de cuir marron et portant de grosses lunettes, monter dans le cockpit ouvert d'un biplan noir. L'avion était un Bücker Jungman, construit dans les années trente. Je vis une grande femme brune saisir une extrémité de l'hélice à l'avant de l'avion et l'abaisser violemment jusqu'à ce que le moteur démarre. Le voilà parti ; il monta très haut au-dessus de l'aéroport dans son biplan, au point d'être à peine visible, gros comme une poussière, puis il parut chuter à travers les airs, plongeant tête baissée, dévidant derrière lui des spirales de beauté.

L'avion noir tomba en tournoyant, puis il se redressa en tournoyant dans l'autre sens ; il se mit à sculpter l'air en formes sauvages et musicales qui s'enchaînaient sans fin. A contrecœur, je commençai à y prêter attention. Rahm traçait, tout là-haut au-dessus du monde, une ligne somptueuse et inépuisable ; boucles et arabesques s'entassaient par-dessus nos têtes. On aurait dit une fantaisie de Saul Steinberg ; l'avion était le crayon. Comme le trait à la fois retenu et ondoyant de Steinberg, la ligne tissée par Rahm progressait en créant de nouvelles formes spirituelles dans les marges des anciennes. Comme

une ligne de Klee, elle ébauchait dans le ciel paysages et systèmes.

Le speaker de la fête aérienne se tut. Il s'était époumonné toute la journée et maintenant il restait silencieux. La foule se calma. Même les enfants regardaient ébahis le lent biplan noir qui bourdonnait dans les airs. Rahm créait la beauté avec tout son corps ; c'était une forme pure, dont on assistait à l'élaboration. L'avion évoluait selon tous les modes de déplacement d'une ligne et, parce qu'il contrôlait trois dimensions, cette ligne pratiquait des incisions franches et subtiles dans l'air, telles des sculptures. L'avion fit un looping et parut cambrer le dos comme un gymnaste ; il se mit en perte de vitesse, tomba puis, se rétablissant d'une vrille, remonta ; il décrivit des spirales, fila vers l'ouest sur une aile, puis vers l'est sur l'autre aile ; il enchaîna plusieurs tonneaux, ce qui doit être physiquement impossible ; il jouait avec sa propre ligne comme un chat avec une pelote de laine. Comment le pilote savait-il où il se trouvait ? Si jamais il perdait le sens de l'orientation, le sol l'écraserait comme une mouche.

Rahm faisait tout ce que son avion pouvait faire : glissades de l'empennage, renversements, tonneaux complets, nœuds de Savoie, virages à la verticale et retournements. Il exécutait des pirouettes sur la queue de son appareil. Les autres

pilotes savaient eux aussi exécuter ces figures de voltige, à la perfection, l'une après l'autre. Mais Rahm utilisait son avion de manière inépuisable, comme un pinceau glissant sur l'air.

L'énergie pure et l'esprit nu le caractérisaient. J'y ai pensé pendant des années. La ligne de Rahm se déroulait dans le temps. Comme la musique, elle fendait le rebord ourlé de l'avenir le long de la couture. Elle arrachait le présent. Nous autres spectateurs attendions la fraction de seconde où la courbe de beauté se révélerait dans le présent. Le pilote humain, Dave Rahm, œuvrait dans le cockpit installé dans le nez de l'avion ; son corps même fonçait pour nous vers l'avenir et le dévidait sur nous comme une épluchure spiralée.

En bon artiste, il contrôlait la tension et l'attente du public. Tu désirais, sans y penser, un certain type de tonneau ou de chandelle, ou bien le retour vers une certaine portion du ciel, et il répondait à ton espoir obliquement, en poète, ou alors il l'esquivait jusqu'à ce que tu te voies sur le point d'éclater, après quoi il y répondait de manière surprenante, te plongeant dans l'ahurissement, t'arrachant des cris.

Le plus étrange, le plus exaltant et épuisant, était ceci : il ne s'arrêtait jamais. Cette musique ignorait le point, le repos, l'achèvement ; cette belle phrase poétique ne se terminait jamais ; cette ligne n'en finissait pas ; les formes sculptées s'entassaient tout là-haut, s'enchaînant sans cesse.

Comment respirer, dans un monde où le rythme lui-même ne s'interrompait jamais ?

J'avais mis plusieurs minutes à comprendre que j'assistais à un spectacle extraordinaire. A chaque instant, Rahm gardait en tête tout cet espace embelli. Pendant vingt autres minutes, je regardai cette beauté éclore sous mes yeux, devenant plus fantastique et improbable. Alors Rahm fit descendre l'avion en glissant, juste à temps, car je me sentais sur le point de craquer à force d'embrasser et de me rappeler la longue intelligence de cette ligne ; je n'aurais pu y ajouter une seule courbe. Il posa son avion sur une piste éloignée. Un moment plus tard, je le vis en descendre, un homme ordinaire, puis retourner vers le terminal.

Le spectacle était fini. Il était tard. Alors même que je me détournais de la piste, quelque chose attira mon regard et me fit rire. C'était une hirondelle, une hirondelle bleu-vert qui s'offrait sa propre fête aérienne, apparemment inspirée par Rahm. Cette hirondelle montait très haut au-dessus de la piste, les ailes dans une position étrange, puis elle les inclinait et dégringolait à travers l'air en décrivant des boucles. L'hirondelle inspirée. Moi aussi, après avoir vu les tableaux de Rembrandt, j'ai toujours envie de peindre. L'hirondelle bleu-vert exécutait des culbutes précises, elle se rétablissait et remontait en chandelle, tout exci-

tée, puis elle redescendait en traçant des boucles, comme font les hirondelles, mais avec une tension inhabituelle, en gardant le corps soigneusement immobile. C'était une hirondelle acrobatique.

Je suis rentrée chez moi et j'ai repensé à la performance de Rahm ce soir-là, puis le lendemain et encore le surlendemain.

J'avais cru m'y connaître un peu, question beauté. Je savais que j'y avais consacré une bonne partie de ma vie, apprenant des poèmes par cœur et concentrant mon attention sur la complexité rythmique en particulier, sur la puissance, le mouvement, la répétition et la surprise, tant en poésie qu'en prose. Mais voilà que, debout parmi les pissenlits entre deux pistes asphaltées de Bel-lingham, Etat de Washington, j'avais commencé de m'initier à la beauté. Même le musée des Beaux-Arts de Boston ne fut jamais plus exaltant que ce modeste aéroport du nord-ouest en ce dimanche après-midi de juin où j'avais du temps à tuer. Rien au monde n'est plus réjouissant que de savoir que nous devons retrousser nos manches et, une fois encore, repousser les limites de l'humainement possible.

Plus tard, j'ai volé avec Dave Rahm ; il m'emmena dans les airs. Dick Smith, un généreux géo-

graphe de l'Université de Western Washington, arrangea ce vol et nous accompagna. Rahm et Dick Smith travaillaient tous deux dans cette université. Rahm avait publié deux livres de géologie et de nombreux articles. Il avait une beauté assez terne, des traits carrés, une large mâchoire, la peau tannée par le vent, des yeux perçants, un air taciturne. Comme on pouvait s'y attendre. Il avait quarante ans. Il voulut me montrer les montagnes Cascade ; ces pics énormes, situés à quatre-vingts kilomètres seulement de la côte, s'élèvent à plus de 2 700 mètres d'altitude ; ils sont couverts d'énormes glaciers. Le comté de Whatcom possède davantage de glaciers que les quarante-huit autres Etats inférieurs réunis ; les Cascades réduisent les Montagnes Rocheuses à la dimension de vulgaires collines. Le Mont Baker, comme la plupart des sommets des Cascades, est volcanique. Cette année-là, le Mont Baker était en activité. Même de ma maison située sur le rivage, je voyais, de bon matin et par temps clair, les vapeurs volcaniques monter près du sommet. Souvent, ces vapeurs formaient un nuage qui grossissait pendant toute la matinée et masquait la neige. Tous les jours, les journaux publiaient un compte-rendu de l'activité du Mont Baker : allait-il exploser ? (Quelques années plus tard, le Mont Saint-Helens explosa pour de bon.)

Ce jour-là, Rahm ne pilotait pas son biplan de voltige, mais un avion plus rapide, au cockpit

fermé, un Cessna monomoteur. Nous avons décollé sur l'herbe cahotante d'une piste proche de ma maison, avant de survoler la côte et de nous diriger vers l'intérieur des terres. Une plaine côtière s'étendait en dessous de nous, mais les nuages nous la dissimulaient. Nous volions au-dessus du plafond, à cinq cents pieds, et parfois dans les nuages, nous dirigeant vers une ligne abrupte de pics invisibles. Je renonçai à tout, comme on fait en avion ; je n'avais plus prise sur rien. De temps à autre, Rahm apercevait une trouée dans les nuages et il allait y jeter un coup d'œil. « C'est la ferme de Larsen », disait-il. Ou bien : « C'est la route de la Nooksack. » Et il modifiait notre cap en me soulevant le cœur.

Lorsque nous sommes arrivés près des montagnes, il nous a fait glisser latéralement le long des flancs du Mont Baker.

Notre avion a foncé droit sur la montagne en rugissant. Le pare-brise s'est soudain rempli d'une neige sale qui filait très vite. Notre ventre tremblant a fondu vers la neige et paru la frôler. Les ailes frémissaient ; lorsque nous nous sommes arrachés, la montagne a rejoint les lointains et le moteur gémissait. Nous nous sentions écrasés, et de fait nous étions bel et bien écrasés ; certaines parties comprimées de notre visage et de nos organes internes restaient à la traîne lors de chaque virage. Nous avons fait une nouvelle passe le long de la montagne, puis encore une autre. Nous plongions bille en tête vers la neige comme

des suicidés ; à la dernière seconde, nous esquivions par le haut, le bas ou le côté, si tard que nous laissions derrière nous notre cœur, notre estomac ou nos poumons. Si je m'obligeais à garder la tête droite malgré les g qui l'alourdissaient, à maintenir levées mes paupières, aussi pesantes que des haltères, et à remarquer ce que je voyais, alors je pouvais voir les crevasses vertes et ourlées qui striaient la neige des glaciers.

La neige oblique emplissait toutes les vitres, ainsi que de sombres formes rocheuses. Je ne savais plus où se trouvaient le haut et le bas. Tout était noir, gris ou blanc, hormis les crevasses mortelles ; tout faisait du bruit et tremblait. Je sentais mon visage écrasé vers la gauche ou vers la droite, je voyais des abstractions neigeuses foncer dans le pare-brise. L'espace d'un instant, des pans de nuages obscurcirent la neige. L'avion s'est redressé, retourné, puis rué vers la montagne pour une autre passe, que nous avons apparemment effectuée sur l'aile, à deux ou trois centimètres de la pente. Cascades de glace et corniches se mêlèrent, disparurent. Si la boîte noire d'un vol commercial, comme celle que l'Agence Fédérale de l'Aviation récupère non sans peine sur le lieu d'une catastrophe aérienne, pouvait enregistrer des vidéos en même temps que les derniers mots des pilotes, alors on verrait ceci sur certaines bandes : un versant de montagne fonçant de partout vers le pare-brise, de la glace, de la neige et

des rochers emplissant l'écran et grossissant à toute vitesse.

Rahm était à peine poli. Son collègue géographe désirait voir la fissure du Mont Baker par où la vapeur s'échappait. Tout le monde à Bellingham voulait voir cette fissure fuligineuse, ainsi que tous les géologues du pays ; et aucun pilote au monde ne pouvait s'en approcher aussi près que Rahm. Il connaissait cette montagne avec une familiarité amoureuse et tactile, comme un visage ; il savait ce dont son avion était capable et ce que lui-même osait faire.

Lorsque le Mont Baker nous laissa inexplicablement partir, Rahm nous propulsa de nouveau parmi les nuages, avant de virer bientôt. « Les Sœurs ! » s'écria quelqu'un et je vis des rochers rouges envahir le pare-brise. Cette montagne semblait infernale, un pan sinistre et nu de roc sans vie. C'était rouge et pointu ; des lames gréseuses découpaient les nuages au hasard. La montagne était calme. Elle se trouvait dans l'ombre. Incliné sur une aile, nous avons effectué plusieurs passes le long de ces pics fragiles, trop escarpés pour retenir la neige. Ce rocher était plein de fer, me cria quelqu'un à ce moment-là ou plus tard ; comme le fer avait rouillé, le rocher était rouge. Ensuite, quand je fus de retour sur terre, je me rappelai que, vus d'assez loin, les deux pics déchiquetés nommés les Sœurs Jumelles paraissaient translucides devant le ciel ; ils étaient

tranchants, effilés et fragiles comme des pointes de flèche.

J'ai parlé à Rahm. Il nous emmenait maintenant vers les îles. Ces îles se trouvaient à quatre-vingts ou quatre-vingt-dix kilomètres de là. Comme beaucoup d'autres gens, j'avais choisi Bellingham, dans l'Etat de Washington, en consultant un atlas. Cet atlas montrait clairement qu'on pouvait ramer sur l'eau salée et voir des montagnes couvertes de neige ; on pouvait escalader un glacier avec un piolet en plein mois d'août, contourner des crevasses vertes profondes de soixante mètres et voir au loin les îles sur la mer. Maintenant, en l'air, les nuages s'étaient élevés au-dessus de nous ; des formes sombres reposaient sur l'eau scintillante. Cette journée, presque incolore, se réduisait à du vert noirci et à un peu de jaune. Je savais que ces îles étaient couvertes de sombres sapins Douglas aussi hauts que des gratte-ciel. Des aigles chauves écumaient les plages ; des rouges-gorges gros comme des mouettes chantaient dans les clairières. Nous approchions des îles à travers la couche d'air située entre la planète incurvée et l'épais manteau de ses nuages captifs.

« Quand j'ai commencé à me demander ce que j'allais faire de ma vie, j'ai décidé de devenir un expert en montagnes. Ce n'était pas grand-chose, ce n'était pas tout, mais c'était quelque chose. J'allais tout savoir sur les montagnes, à tout point de vue. J'ai donc commencé par la géographie. »

La géographie se révéla trop pédestre pour Rahm, trop préoccupée du « nombre de boisseaux de blé par arpent ». Il s'orienta donc vers la géologie. Smith m'avait dit que, dans tout le pays, les départements de géologie utilisaient les diapositives de Rahm — ses gros plans aériens des structures géologiques.

« Je faisais de l'escalade. Mais, vous savez, on ressent mieux la puissance d'une montagne en volant autour d'elle, en volant tout autour, qu'en montant attaché à son flanc comme une puce. »

Il parla de ses performances de pilote. Il voyait l'air comme une ligne, disait-il. « Tel bout de la ligne, tel autre bout — comme une corde. » Il improvisait. « Je trouve un rythme et je m'y tiens. » Lorsqu'il participait à un spectacle de voltige, il faisait attention, disait-il, à la lumière. Il n'évoluait jamais en contrejour. Ce fut tout ce qu'il dit sur ce qu'il faisait.

Pendant leurs figures acrobatiques, les pilotes subissent sept *g* positifs lors de certaines manœuvres et six *g* négatifs lors d'autres manœuvres. Certaines figures poussent ; d'autres tirent. Les pilotes alternent soigneusement les pressions, pour éviter le voile noir et la perte de conscience.

J'appris ensuite que certains pilotes acrobatiques s'entraînent en portant des bottes de gravité. Ce sont des bottes conçues pour s'accrocher au-dessus d'une porte ; chaussé de telles bottes, vous êtes suspendu la tête en bas au-dessus d'une porte. Les enfants de pilote ne doivent pas en

revenir, de tomber ainsi sur leur père ou sur leur mère pendant leurs pérégrinations dans la maison — un adulte accroché à l'envers au seuil d'une pièce, les yeux grands ouverts, telle une chauve-souris.

Nous atterrissions ; voici la piste de Stuart Island, cette île vers laquelle Ferrar Burn fut entraîné par la marée. Nous avons touché le sol, nous sommes descendus de l'appareil et avons marché. Nous avons emprunté un chemin de terre à travers champs jusqu'à un rivage abrité où des dalles de grès jaune s'enfonçaient dans la mer. Les gens du cru appelaient l'eau de mer la "réserve de sel". Le soleil sortit des nuages. J'attrapai un serpent dans la réserve de sel ; ce serpent, long d'une quarantaine de centimètres, nageait sur les hauts-fonds verts.

Je connus la joie des survivants. Rahm avait trouvé le Mont Baker dans les nuages avant que le Mont Baker ne trouve l'avion. Il l'avait essuyé avec cet avion rapide, comme avec un chiffon, et nous en avions réchappé. Après notre décollage de Stuart Island et une fois que nous eûmes pris de l'altitude, je lui demandai si nous pourrions nous retourner — pourrions-nous effectuer un tonneau ? L'avion faisait beaucoup de bruit et, je l'appris ensuite, Dick Smith n'entendit rien. « Pourquoi pas ? » dit Rahm avant d'ajouter cette remarque surprenante : « Ça ne fera pas de mal à

l'avion. » Sans plus attendre, il a appuyé sur le manche à balai, l'aile est descendue et nous avons effectué un saut périlleux par-dessus. L'avion rugissant volait à l'envers. Nous étions collés aux flancs de l'appareil comme des éclaboussures de peinture. Tout le sang de mon corps me gonflait le visage ; il s'accumulait entre mon crâne et ma peau. J'apercevais vaguement la mer chromée qui tournoyait au-dessus de la tête de Rahm comme un bâton, les îles sombres qui glissaient dans le ciel comme de la pluie.

Les *g* me plaquèrent sur mon siège tels des voyous et m'y écrasèrent tandis que mon cœur battait la chamade et que l'avion se retournait lentement, en comprimant tour à tour chaque organe. Mes globes oculaires, tout palpitants de battements de cœur, révélaient une sphéricité inédite. Je crus entendre un crescendo ; l'aile frémissante bascula pour balayer un ultime angle droit avant de se stabiliser à l'horizontale. Il y avait les îles, admirablement situées en dessous de nous, et les nuages, admirablement situés au-dessus de nous. Dès que j'eus retrouvé mon souffle, je demandai si nous ne pourrions pas le refaire, et nous l'avons refait. Il bascula de l'autre côté. La ligne brillante de la mer monta le long de la vitre latérale en supportant ses îles pesantes. A travers le hurlement de mon sang et les secousses de l'avion, j'aperçus la ligne de la mer au-dessus du pare-brise, aussi mince qu'une lance. Comment, durant ses acrobaties, Rahm se repérait-il pendant

que son cerveau se brouillait et que le sang lui rugissait sans trêve aux oreilles ? Chaque performance était un tour de force et une preuve de volonté, une *machtspruch*. J'avais vu les autres pilotes acrobatiques se redresser après une ou deux figures ; leur sang pouvait alors redescendre, la planète retrouver son assise. Un gymnaste olympique, au sommet de sa forme, enchaîne une série de dix figures tourbillonnantes sur un tapis et il a bien du mal à conserver son équilibre en fin de parcours. Rahm supportait une pression beaucoup plus grande lors de ses voltiges les plus rapides en utilisant la puissance de son appareil, et il pouvait virevolter dans les trois dimensions et continuer de toupiller jusqu'à épuiser l'espace du ciel ou bien sa chance.

Après que Rahm eut redressé l'avion et volé horizontalement pendant dix minutes vers l'aéroport, Dick Smith se râcla la gorge et réussit à articuler :

« C'était quoi, ce que nous avons fait là-bas ?

— Les tonneaux ? répondit Rahm. C'étaient des tonneaux. »

Il ne dit rien de plus. Je regardai sa nuque ; j'apercevais le contour sérieux de sa joue et de sa mâchoire. Il était en manches de chemise, bronzé, le poignet solide. En aucun cas, je ne me serais imaginé l'aimer ; il m'était étranger, radicalement. Il ressemblait à G.I. Joe. Il volait avec cette désinvolture blasée qu'affectionnent volontiers les pilotes. Ils actionnent des manettes au-dessus de

leur tête et ils font tourner des cadrans comme si seule leur force splendide rendait supportables de telles corvées. Entre leurs grosses mains, le demi-cercle métallique ressemble à un jouet qu'ils envisagent d'écraser d'une minute à l'autre ; et sous ce demi-cercle, le fragile manche à balai paraît à peine fixé au sol.

Un pilote d'épandeur d'insecticide du Wyoming me dit que l'espérance de vie d'un pilote comme lui était de cinq ans. Ils volent trop bas. Ils percutent bâtiments et lignes à haute tension. Ils n'ont aucune marge de manœuvre pour éviter les obstacles ou se récupérer après une perte de vitesse. Nous étions à Cody, dans le Wyoming, sur le bras nord de la rivière Shoshone. Ce matin-là, l'épandeur d'insecticide m'avait réveillée en volant au-dessus du ranch, passant à un centimètre du toit de ma chambre. Je vis les boulons de fixation de la roue passer à quelques mètres de mon visage. Il arrosait d'insecticide l'herbe fruste et vieille. Pendant le petit déjeuner, je lui demandai depuis quand il arrosait ainsi les récoltes.

« Quatre ans », dit-il. Ce chiffre s'attarda un moment entre nous. « On sait bien qu'un jour on y laissera sa peau, ajouta-t-il. Nous le savons tous. Nous l'acceptons ; ça fait partie du truc. »

Je pense aujourd'hui que, parce que ce pilote d'épandeur avait moins de trente ans, il acceptait

seulement de devoir dire tout cela ; dans son for intérieur, il comptait bien passer à travers les mailles du filet.

Je suppose que Rahm connaissait lui aussi ce fait. Mais je ne sais pas ce qu'il en pensait. « Ça vaut le coup », déclara Mermoz, le pionnier de l'aviation. C'était l'ami d'Antoine de Saint-Exupéry. « Ça vaut l'écrasement final. »

Rahm s'écrasa devant le roi Hussein, en Jordanie, au cours d'une performance. L'avion se mit en vrille et n'en sortit jamais ; il percuta le sol de plein fouet et explosa. Rahm avait tiré le gros lot. J'habitais alors avec mon mari sur une île lointaine de l'archipel des San Juan, une île coupée de tout. Les radios à piles recevaient la Canadian Broadcasting Company de Toronto, à un demi-continent de là ; en théorie, les insulaires seraient informés de l'éventuelle explosion des Etats-Unis, mais ils ne sauraient pas grand-chose d'autre. Il n'y avait pas de journaux. Tous les vendredis, un ami recevait par bateau le *New York Times* du dimanche précédent. Il le conservait jusqu'au dimanche suivant et faisait une fête chaque semaine ; nous lisions tous ce *Times* du dimanche et personne ne mentionnait que c'était celui de la semaine passée.

Un jour, le frère de Paul Glenn vint de Bellingham en avion pour nous rendre visite ; il possédait un hydravion. Il se posa sur l'eau devant la cabane, puis s'amarra à notre mouillage. Il entra prendre une tasse de café, nous donna diverses

nouvelles, puis : savions-nous que Dave Rahm, le pilote acrobatique, s'était tué ? En Jordanie, pendant une performance : impossible de sortir d'un piqué. Il a tout bonnement plongé vers le sol, et sa femme était là qui le regardait.

« J'ai vu ça hier soir aux actualités de CBS. » Puis, avec un bref regard pénétrant à mes yeux qui s'emplissaient de larmes : « Quoi, tu le connaissais ? »

Mais non, je ne le connaissais pas. Un jour, il m'avait fait faire un tour dans son avion. Il y avait plusieurs années de cela. J'admirais sa manière de voler. J'avais cru que le danger était la chose la plus sûre du monde, à condition de l'aborder correctement.

Je trouvai ensuite un journal. Rahm vivait en Jordanie cette année-là ; le roi Hussein l'avait invité pour entraîner l'escadrille acrobatique, les Faucons Royaux Jordaniens. Il était aussi professeur de géologie invité à l'Université de Jordanie. A Amman, ce jour-là, il volait à bord d'un Pitt Special, un avion qu'il connaissait bien. Katy Rahm, sa femme depuis six mois, était installée à côté de Hussein dans la tribune, avec sa fille. Rahm trouva la mort en accomplissant un Lomcevak combiné avec une glissade sur la queue et une tête de marteau. Dans un Lomcevak, le pilote redresse son avion obliquement et exécute une pirouette. J'avais vu Rahm le faire : l'avion qui tombait tournoyait lentement comme une feuille. Telle une ballerine, l'avion semblait garder la tête

très droite en se concentrant sur la beauté lente et douloureuse de la musique. C'était l'une des figures préférées de Rahm. Ensuite, le pilote remonte en chandelle, met son appareil en perte de vitesse et se laisse glisser sur la queue. Puis il pique du nez — c'est la tête de marteau —, remet le moteur en marche et termine avec une boucle basse.

C'est une manœuvre dangereuse à n'importe quelle altitude et Rahm l'effectuait très bas. Il percuta le sol pendant la boucle ; la glissade sur la queue ne lui avait laissé aucune altitude. Lorsque Rahm s'écrasa, le roi Hussein se précipita vers l'avion en flammes pour en extraire le pilote, mais il était déjà mort.

Quelques mois après le spectacle aérien et un mois après avoir volé avec Rahm, je travaillais à mon bureau près de Bellingham, où je vivais, quand j'entendis un bruit si bizarre qu'il finit par venir à bout de ma concentration. C'était le bourdonnement d'un avion, mais il s'élevait et retombait musicalement, et il ne cessait jamais ; cet avion ne s'éloignait jamais au point de devenir inaudible. Je sortis sur la véranda et levai les yeux : c'était Rahm dans le biplan noir et or, qui traçait ses boucles dans le ciel tout entier. Je m'étais interrogée sur son vol pendant le spectacle aérien : pouvait-il réellement avoir été aussi beau ? Mais oui, car sous mes yeux il l'était de nouveau. Le

petit avion s'entortillait comme une vigne à travers l'air. Il tirait une ligne comme une très longue démonstration mathématique que tu pouvais seulement suivre jusque-là et dont la complexité te déroutait ensuite. Je vis Rahm voler très haut pardessus les sapins Douglas, s'éloigner au-dessus de l'eau, puis revenir vers les fermes. L'air était un fluide, et Rahm une anguille.

C'était comme si Mozart pouvait insinuer son propre corps entre ses notes et qu'il suffisait de sortir sur la véranda et de lever les yeux pour le voir voler dans le ciel en perruque et culotte. Tu entendais la musique tandis qu'il piquait à travers les airs ; elle s'écoulait derrière lui comme une traînée de condensation.

Je me perdis ; debout sur la solide véranda, je perdis le sens de l'orientation et chancelai. Mon cou et ma colonne vertébrale se dressaient et pivotaient si bien que je suivais la ligne de l'avion sur le mode kinesthésique. Dans le cockpit ouvert de son avion noir, Rahm démontrait la courbure de l'espace. Il dévalait des rampes d'air, il bondissait et toupillait. Il accumulait des écheveaux de boucles et prisait l'altitude. Il déroulait le rouleau de l'air, il l'étirait et le tordait en bandes de Möbius ; il courbait sa ligne de mille manières inédites, comme s'il inventait une écriture et qu'il en traçait une seule expression infiniment curviligne jusqu'au moment où je crus les frontières de la beauté sur le point de céder.

De l'intérieur, j'avais remarqué le son grêle de l'avion virevoltant, comme un bruit de mirliton. Au-dehors, le bourdonnement montait et retombait à cause de l'effet Doppler tandis que l'avion s'approchait ou s'éloignait en décrivant ses figures. Rahm fendait le ciel comme une proue et lançait le temps à droite et à gauche dans son sillage. Sa performance dura quarante minutes ; puis il dirigea l'avion, aussi petit qu'une guêpe, vers l'aéroport situé à l'intérieur des terres. J'appris ensuite que Rahm s'entraînait souvent au vol acrobatique au-dessus de ce rivage. Son idée était la suivante : si jamais il perdait le contrôle de son appareil, il pourrait s'écraser dans la réserve de sel, où il ne risquait de blesser personne.

Si je n'avais pas effectué deux tonneaux dans un avion, j'aurais pu imaginer que Rahm se sentait bien là-haut, d'humeur joueuse. Peut-être Jackson Pollock avait-il l'impression d'une sorte de jeu, en plus de l'habituel souci lucide et intelligent qui caractérise l'artiste. Selon ma modeste expérience, la peinture, contrairement à l'écriture, flatte les sens pendant qu'on la pratique, et davantage durant cette pratique qu'une fois terminée. Par malheur, tracer des lignes avec un avion met les sens à la torture. Les pilotes de bombardiers à réaction connaissent le voile noir. Je savais que Rahm avait l'impression que son cer-

veau lui crevait les tympans, l'impression que, s'il laissait entièrement la force centrifuge lui serrer les mâchoires, il se mordrait les poumons.

« Toute vertu est une forme de comédie », disait Yeats. Rahm se métamorphosa volontairement en un personnage. Assis invisible aux commandes d'un avion lointain, il devint l'agent et l'instrument de l'art et de l'invention. Il ne m'a pas dit ce qu'il ressentait, lorsque nous avons parlé de sa voltige aérienne ; il m'a seulement dit qu'il surveillait la présentation de son avion et de sa ligne devant le public et sous le ciel lumineux. Eût-il remarqué ce qu'il ressentait, qu'il n'aurait pas pu faire son travail. Enrobé dans son avion, il avait toute l'impassibilité du prêtre. Il se fondait dans son apparence figurale, tel un acteur ou un roi. Sur son vol, il avait seulement déclaré : « Je trouve un rythme et je m'y tiens. » Par sa retenue, cette déclaration me rappela le mot de Véronèse : « Confronté à une grande toile, je la rehaussais à ma convenance. » Mais contrairement à Rahm, Véronèse ironisait ; Rahm était aussi terre-à-terre qu'un astronaute ; sa machine lui donnait langue.

Lorsque Rahm volait, il s'asseyait au beau milieu de l'art et s'y sanglait. Il le faisait tourner tout autour de lui. Mais lui-même ne le voyait pas. Quand il ne le voyait pas en film, il ne le voyait jamais — comme si Beethoven n'avait pas pu entendre ses dernières symphonies, non parce qu'il était sourd, mais parce qu'il se trouvait à l'in-

térieur du papier sur lequel il écrivait. Rahm sentit sans doute cela se produire, cette fusion de la vision et du métal, du mouvement et de l'idée. Je pense à cet homme comme à un personnage, un éminent professeur d'université la tête en bas dans l'orchestre sonore de la beauté. Pourquoi sommes-nous ici ? *Propter chorum*, disent les moines : pour le chœur.

« La pureté ne vient pas d'une séparation d'avec l'univers, mais d'une pénétration plus profonde de l'univers », écrit Teilhard de Chardin. Il est difficile d'imaginer pénétration plus profonde de l'univers que le dernier piqué de Rahm dans son avion, ou que l'inscription et la dissolution aériennes de sa ligne inexprimable, dépourvue de mot, anonyme. Toute autre forme d'art est peut-être permanente. Je suis incapable de me rappeler une seule séquence de Rahm. Il improvisait. Lorsque Christo emballe un bâtiment ou colorie un port, nous partageons sa conscience poignante et sauvage du caractère éphémère de son œuvre. L'avion de Rahm déroulait un ruban dans l'espace, un ruban dont la fin s'effiloçait dans le souvenir et dont l'amorce se déployait en même temps dans la surprise. Il avait peut-être reconnu qu'on pouvait qualifier ses performances d'artistiques, mais d'après moi ç'aurait été seulement selon cette confusion fréquente qui assimile l'art avec le comble de la virtuosité. Rahm poussait l'origine de la ligne jusqu'aux limites du possible ; il la découvrait et la dévidait pour la matérialiser.

Il fabriquait à mesure sa sonde stupéfiante. « Le monde est rempli, et encore rempli d'Absolu, écrit Teilhard de Chardin. Voir cela, c'est recevoir la liberté. »

*Achévé d'imprimer par Elsnerdruck  
à Berlin*

N° d'édition : 2844  
Dépôt légal : novembre 1997  
Nouveau tirage : janvier 1998  
*Imprimé en Allemagne*



“Pourquoi lisons-nous, sinon dans l'espoir d'une beauté mise à nu, d'une vie plus dense et d'un coup de sonde dans son mystère le plus profond ?

“Pourquoi lisons-nous, sinon dans l'espoir que l'écrivain rendra nos journées plus vastes et plus intenses, qu'il nous illuminera, nous inspirera sagesse et courage, nous offrira la possibilité d'une plénitude de sens, et qu'il présentera à nos esprits les mystères les plus profonds, pour nous faire sentir de nouveau leur majesté et leur pouvoir ?

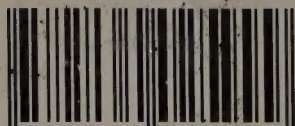
“Encore et toujours, nous avons besoin d'éveil. Nous devrions nous rassembler en longues rangées, à demi vêtus, tels les membres d'une tribu, et nous agiter des calebasses au visage, pour nous réveiller ; à la place, nous regardons la télévision et ratons le spectacle.”

*Annie Dillard*

*Traduit de l'américain  
par Brice Matthieussent*

**“Bibliothèques 10/18” dirigé  
par Jean-Claude Zylberstein**

ISBN 2-264-02599-9



9 782264 025999

**KN-922-846**

