

Pour qui sonne la grâce



Ernest Hemingway

Stéphane Zagdanski

«Tous les meilleurs, quand on y songeait, étaient gais.
Il valait bien mieux être gai, et, en outre, c'était un signe,
une espèce d'immortalité terrestre.»

Pour qui sonne le glas

L'avance

J'ai réalisé principalement deux choses en lisant Hemingway.

Ceci d'abord: le nombre de vérités qu'un romancier doit découvrir dans sa vie se résume à un corpus précis de quelques lois récurrentes qui concernent essentiellement sa place d'écrivain dans le monde, la position («l'énigme de sa propre position» écrit Joyce) de son corps d'écrivain et de son âme d'écrivain par rapport à ses femmes, à sa famille, à ses contemporains, à ses critiques, etc. Mais, pour être condensé, ce décalogue intime et mobile (*moveable*, mot éminemment hemingwayen) n'est pas cependant à la portée du premier venu. Au contraire, seuls quelques élus ont réalisé ce qui se tramait autour d'eux, de leur jeune génie surgissant, et que leur écriture devait naturellement tisser une sorte de contre-trame qui fît échec aux complots qu'ourdissent très banalement le monde.

Le génie va avec la jeunesse parce qu'il est fortement conseillé, en de tels domaines, d'atteindre d'emblée l'essentiel (disons à vingt ans, le plus bel âge, celui de *la* décision et de la vraie solitude naissante); il y a peu de chances sinon d'y parvenir plus tard (c'est le réglage de la lunette, l'ajustement stylistique face aux détails de la cible qui peut prendre, lui, un certain temps).

«Les jeunes doivent toujours être très sûrs d'eux », écrivait Hemingway à Sherwood Anderson, « car la situation est vraiment très coton et elle le devient

de plus en plus et à moins de tout savoir quand on a vingt-cinq ans on n'a pas une chance de savoir la moindre chose quand elle a eu le temps de s'arranger et qu'on a trente-cinq ans.»

Hemingway se rendit précisément abominable à la majorité de ses contemporains en affirmant que la guerre lui avait permis de comprendre, à dix-neuf ans et en quelques mois («elle accélère l'action» écrit-il à Fitzgerald), ce qu'ils passeraient, eux, leur vie entière à chercher. Il possédait dès lors une avance que personne ne pourrait jamais plus lui ravir.

La joie de vivre

Quelle sorte d'avance? Disons, pour aller vite, une dose maximale de stratégie (il raffolait de Clausewitz, «le vieil Einstein des batailles») et de bonheur («Le bonheur, comme vous le savez, est une fête mobile.»). Une *stratégie du bonheur*, formule qui résume mieux que tout la position unique d'Hemingway dans la littérature américaine, assez comparable par ailleurs à celle de Céline en France. Motion ici, émotion là.

La guerre, la révolution («Les écrivains sont forgés par l'injustice comme une épée.» songe-t-il en Afrique en rêvant au buste de Flaubert érigé dans le jardin du Luxembourg), la boxe, la chasse, la pêche, la corrida, le mariage, l'ivresse, la luge, la nourriture, Paris, Venise, l'Espagne, l'Afrique, l'océan, l'écriture... autant de facettes de la joie de vivre d'Hemingway qui fut sans doute, avec Casanova, le plus manifestement heureux (parce qu'auto-mobile), de tous les écrivains.

J'en arrive ainsi à la seconde des illuminations dont je suis redevable à Hemingway, concernant précisément le bonheur:

Tous les romanciers, et seuls les romanciers, sont réellement, concrètement, spontanément heureux.

Le mot «plaisir» revient constamment sous les phalanges d'Hemingway. Il

le décline sous toutes les coutures – de la jouissance au bonheur en passant par la joie et le bien – dans une lettre à son traducteur russe Ivan Kashkin.

« Être en mer; le travail qu'il faut pour prendre un très gros poisson; la boxe, la fornication, le plaisir de boire; une tempête; et la jouissance du danger tout ça peut faire qu'on se sente si bien physiquement et qu'on éprouve une telle joie physique de vivre que l'on peut avoir honte d'être tellement heureux quand la plupart des gens ne connaissent aucun plaisir. Dès l'instant où je cesse d'écrire pendant un mois ou deux et que je suis en voyage je me sens absolument animalelement heureux. Mais quand on est en train d'écrire et qu'on obtient quelque chose qui correspond à ce qu'on veut on éprouve aussi un grand bonheur.»

Cette stratégie du bonheur d'Hemingway fut si puissamment manifeste que tout le monde s'est toujours acharné à démontrer le contraire.

Le contre-mythe

Prenons le téléfilm inspiré de la biographie écrite par Carlos Baker. Outre le fait qu'Hemingway y paraît caricaturalement paranoïaque et caractériel, conformément au contre-mythe forgé par ses biographes, son sosie passe son temps à déclamer à tout bout de champ des fragments tirés en réalité de la correspondance de l'écrivain, comme si en somme écrire et parler revenaient au même. Comme si la vie était un siphon dans lequel pouvait se vider le vortex de l'écriture, comme si la communication remplaçait le style simplement en le citant.

J'éteins mon poste de télévision et j'ouvre la dernière biographie parue (*Hemingway*, de Kenneth S. Lynn). Ce grotesque ramassis d'hypothèses psy nous bredouille en 600 pages un contre-Hemingway fort pitoyable, poursuivi sa

vie durant par les spectres de sa mère Grace et de sa sœur pseudo-jumelle Marcelline, couard, hypocrite, sexuellement ambivalent, menteur, angoissé, monomane, suicidaire, traître en amitié comme en amour, vantard, alcoolique, *sexuellement et littérairement impuissant*, et bien entendu paranoïaque sur la fin et complètement cinglé... Au hasard du cloaque: «La référence au nivellement des collines de Kansas City /dans *Il est né le divin enfant*/ annonce bien sûr la castration du protagoniste tourmenté.»

Bien sûr!

Dans *Les faits* de Philip Roth, Nathan Zuckerman, son double de fiction, lui écrit pour lui conseiller de ne pas publier ce manuscrit autobiographique qui s'avère moins libre, moins dense, moins *vrai* en somme que quand il transpose sa vie en fiction et laisse à N. Z. la charge d'incarner un rôle que P. R. n'a jamais abordé pour sa part que depuis les coulisses.

«Tu crées un monde imaginaire infiniment plus excitant que le monde dont il procède. Je présume que tu as si souvent écrit des métamorphoses de toi-même que tu ne peux plus te représenter ce que *tu* es ou ce que tu fus. Aujourd'hui, tu n'es rien d'autre qu'un texte en marche.»

Si tout romancier digne de ce nom travaille à devenir un texte en marche, Hemingway poussa l'audace jusqu'à se métamorphoser littéralement en un texte en armes, un texte en mer, un texte à ski, un texte en vol, un texte en gondole... en un mot un texte en vie. «Le récit est l'unique progrès que tu fais» se dit *in petto* le héros du *Jardin d'Éden*. Ainsi s'explique l'intensité inouïe de l'hostilité qui fondit sur Hemingway, laquelle permettrait tel un radar négatif de distinguer universellement le génie du grimaud si l'œuvre seul n'y suffisait pas. Grâce à Dieu, de «Nick se déshabillait sous la tente.» jusqu'à «Mais tel était le Paris de notre jeunesse, au temps où nous étions très pauvres et très heureux.», tous les

textes qu'a décochés Hemingway, magnifiques sans exception, parlent d'eux-mêmes; seulement voilà, ils ne parlent pas à n'importe qui...

Hors la vie

La «fastidieuse tâche de l'écrivain consiste à être sa propre cause» dit Zuckerman dans *La contrevie*. Un mot est une chose, comme en hébreu; écrire revient par conséquent à créer (pas à raconter, décrire, condamner, commenter, expliquer, convaincre, etc.: *écrire n'est pas dire*), au sens le plus radical et littéral du terme, et créer contribue nécessairement à s'extirper de cette vie qu'on n'a pas choisie pour s'incarner en ce texte que l'on tisse envers et contre tous, à se mouvoir hors la vie *sans toutefois être mort*, ce que personne précisément ne parvient à admettre.

« De quoi parlez-vous?

– De ce que l'on peut écrire. Jusqu'où l'on peut mener la prose si l'on est assez sérieux et si l'on a de la chance. Il y a une quatrième et une cinquième dimension que l'on peut atteindre.

– Vous le croyez?

– Je le sais.»

Bizarrement les exégètes s'attardent peu sur les innombrables leçons de style qui parsèment les textes d'Hemingway (ici, *Les vertes collines d'Afrique*). Que dit-il? Qu'écrire revient à traverser sa propre vie comme on traverse un paysage ou un décor dans lequel tous les autres sont incrustés (c'est exactement ce que décrit Nabokov à la fin d'*Invitation au supplice*), et d'où ils vous regardent passer avec haine et envie.

Inévitablement, le romancier en marche déclenche une contrevie concurrente, un «anti-moi» écrit encore Roth, une décréation forcenée de la part de ses lecteurs, critiques, journalistes, analystes et universitaires divers – tous

prétendument amoureux de leur ennemi majeur. Les pires adversaires d'Hemingway ont ainsi souvent été les plus minutieux hemingwayens, comme ceux de Proust sont les proustiens, de Céline les céliniens... Leurs préfaces sont des préventions, leurs critiques des castrations, leurs notules des notations, tout ce qu'ils écrivent sur le grand homme n'est que crainte, tremblement, rage impuissante (évidemment), obscurantisme forcené (il faut lire les ridiculissimes sermons de Lynn sur les beuveries d'Hemingway), mille rictus répandus comme autant de révélations.

C'est que la vie ne rêve rien tant que de ramener l'impénitent à la raison, hors de la fiction, répandant le bruit qu'elle-même, la vie, est un roman. Sous-entendu: *one is enough*. La vie a raison en un sens, elle est un roman, un mauvais roman, un si mauvais roman qu'elle va parfois, dans sa haine de la bonne littérature, jusqu'à créer un contre-biographe de chair et d'os, la doublure Hydienne du génie, son ombre grotesque et pâle dont la seule fonction est de tenter d'oblitérer l'éclat iridescent de l'astre auquel elle doit précisément le jour. Ainsi a-t-on pu voir un Docteur Freud et un Mister Jung, un Docteur Proust et un Mister Montesquiou, etc.

Le bon romancier sent cela à merveille (extralucidité de Freud concernant le succès futur de l'asexualisation opérée par Jung) et, en général, reste très calme. Lui est un savant, l'autre un malade. Il prévoit d'avance les effets de son irradiation et les rature dans son œuvre par de parfaits contre-effets prophétiques (l'essence d'une vraie prophétie consistant à intégrer ses propres effets) qu'aucune biographie n'est plus en mesure d'annuler ensuite.

On pourrait bien sûr imaginer des stations par Faulkner, Miller, ou Nabokov, mais enfin il y a indubitablement dans la littérature américaine une ligne directe qui va de Hemingway à Roth², une ligne à haute-tension qui passe

² Cf. *Le grand romancier américain*, dans *Les joies de mon corps*.

par leurs vies d'homme, d'homme à femmes pour être précis. *Ma vie d'homme*, *My life as a man*, est précisément le titre d'un roman de Roth qui évoque la guerre à mort entre une femme hystérique et son époux forcé, la vacillation biographique atteignant, comme ensuite dans *La contrevie*, puis dans *Les Faits*, des sommets de subtilité architecturale.

Voilà

Pour en revenir au cas particulier du Docteur Hemingway, et quoique les contre-biographes se bousculent, ce ne fut pas un Mister mais tout bonnement six Misses (en ajoutant à ses quatre femmes sa mère et sa sœur), qui s'évertuèrent à désamorcer sa prose.

Peine perdue, évidemment, et d'autant plus que très vite Hemingway ira à l'essentiel concernant l'affaire «Femmes», qu'il reliera ensuite aux affaires «Guerre» et «Catholicisme», ces trois-là étant les hypostases de l'affaire «Littérature», bien sûr.

« Il effleura doucement l'un des petits seins. Celui-ci s'anima entre ses lèvres tandis que Nick le pressait avec sa langue. Nick sentit le désir remonter et, baissant les mains, il fit basculer Kate. Il se glissa vers le bas et la jeune fille se cala contre lui, pressant fort contre la courbe de son ventre. Elle se sentait merveilleusement bien comme ça. Il tâtonna un peu maladroitement, puis trouva. Il posa ses deux mains sur ses seins et la tint ainsi contre lui. Nick embrassait profondément le dos de la jeune fille. Kate laissa tomber sa tête en avant.

“C'est bon comme ça? demanda-t-il.

– J'aime ça. Oh, j'aime ça. Oh, vas-y, Wemedge. Jouis, je t'en prie. Jouis. S'il te plaît. Oh, je t'en prie.

– Voilà”, dit Nick.

Il eut soudain conscience de la rugosité de la couverture contre son corps nu.

“Je n’étais pas bien, Wemedge? demanda Kate.

– Tu étais très bien, dit Nick.” Son esprit fonctionnait très fort et avec lucidité. Il voyait tout très clairement, très nettement.»

Le très sobre «Voilà» de jouissance du héros induit une hyperlucidité du corps (la rugosité de la couverture) et de l’âme («très clairement, très nettement»), exactement déclenchée par l’orgasme de Kate. La première leçon d’Hemingway consiste de la sorte à nouer écriture et éjaculation, plaisir et lucidité, tendresse et détachement.

La tendresse est primordiale (d’où l’importance du mariage qui la consacre), et il n’y a pas le moindre cynisme vis-à-vis des femmes chez Hemingway, ce qu’on appelle bêtement casanovisme ou donjuanisme. Comme tout bon romancier, comme Casanova et Don Juan, Hemingway aimait les femmes, seulement *il n’y croyait pas*, c’est tout.

«N’importe qui capable de confondre une femme belle et ambitieuse avec la Reine du Ciel devrait être châtié comme idiot. Pour ne pas parler d’hérésie. Me rappelle toujours Joyce me disant: “Hemingway, le blasphème n’est pas un péché. C’est l’hérésie qui est le péché.”»

C’est aussi toute la leçon qu’il tirera de la déchéance littéraire de Scott Fitzgerald.

«Petit, lui écrit-il, tu n’es pas un personnage de tragédie. Ni moi non plus. Tout ce que nous sommes c’est des écrivains et ce que nous devons faire c’est écrire. De tous les gens sur terre ce qu’il te fallait à toi c’est de la discipline dans ton travail et au lieu de ça tu épouses quelqu’un qui est jaloux de ton travail, qui veut

rivaliser avec toi et qui te démolit. Ce n'est pas aussi simple que ça et j'ai pensé que Zelda était cinglée la première fois que je l'ai vue et tu as compliqué un peu plus les choses en étant amoureux d'elle, et, bien sûr tu es un poivrot. Mais tu n'es pas plus un poivrot que Joyce et la plupart des bons écrivains. Mais Scott les bons écrivains s'en sortent toujours. Toujours.»

Ses mariages successifs, sur quoi ironisaient complaisamment les journalistes, furent autant d'excursions professionnelles, c'est-à-dire sérieusement sincères, dans un domaine qui offrait, exactement comme la guerre, le meilleur poste d'observation possible pour un romancier décidé à passer à la postérité. «L'ombre d'une femme se profile derrière chacun de mes livres», expliquera-t-il à un journaliste après *Le vieil homme*.

Une aventure romanesque

Encore plus tard, après trois guerres et quatre femmes («Les femmes ça se perd comme des bataillons...»), rédigeant son testament en forme de mémoires mobiles (*Paris est une fête*, qualifié de «biographie par ricochets»), Hemingway se concentrera sur l'ombilic lesbien de la question. Mais au tout départ c'est le génie du catholicisme qui se révèle à lui, comme à quiconque est sérieusement passionné de peinture (Mantegna: «Très âpre, dis-je, des empreintes de clou partout.»).

À Paris, Hemingway raconta à tous ses amis l'histoire de son baptême par un prêtre en Italie le jour de sa fameuse blessure. Bien après il se convertira au catholicisme en vue d'épouser Pauline Pfeiffer. Entre-temps intervient un étrange épisode auquel prend part la Kate de *Gens d'été* avec qui Nick Adams fait l'amour sous la couverture, laquelle correspond peu ou prou à Katy Smith, la sœur de son meilleur ami Bill Smith qui le surnomma «Wemedge», et dont le

père, un mathématicien, écrivit des ouvrages passionnés sur la pensée juive... Un matin d'été 1920, après une nuit de bamboche, Hemingway et Katy se promènent en Buick dans Petoskey, une petite ville du Michigan; Hemingway s'arrête devant l'église catholique, y pénètre, y brûle un cierge et fait une prière «pour demander toutes les choses que je voudrais et que je n'aurai jamais et on est sortis de très bonne humeur et très peu de temps après le Seigneur pour me récompenser m'a gratifié d'une Aventure qui avait un rien de Romanesque».

Il n'est pas indifférent de savoir que Katy Smith deviendra Miss Dos Passos (Docteur Hem' et Mister Dos!), et qu'elle mourra en 1947 dans un accident de voiture où Dos perdra l'œil droit. Là où Hemingway obtient, par le biais de la grâce, une lucidité romanesque unique, Dos échoue lamentablement et ne récolte guère, lui, qu'une demi-cécité.

On connaît le désaccord fondamental qui séparait Hemingway et Dos quant à l'engagement de l'écrivain. Pour Hemingway, si «le fascisme est une imposture», c'est avant tout parce qu'il s'agit du seul régime au monde frigidement incapable d'engendrer des artistes. Et de même qu'il reprochait à Fitzgerald son manque d'oreille («Voir, écouter. Tu vois assez bien. Mais tu n'écoutes plus.»), Hemingway parlera à Faulkner de la semi-surdité de Dos Passos concernant la littérature (trop de ferveur politique), invalidité qui fonctionne comme le pendant de sa demi-cécité concernant les femmes.

«J'ai toujours eu de la sympathie et de l'estime pour Dos et pensé qu'il était un écrivain de 2ème ordre parce que manquant d'oreille. Un boxeur de 2ème ordre n'a pas de main gauche, même chose que l'oreille pour un écrivain, et en conséquence se fait mettre k.o. et c'est ce qui est arrivé à Dos pour chacun de ses livres.»

Grace sous pression

Dans une lettre à Fitzgerald, Hemingway qualifie l'art du torero d'une phrase célèbre et très belle: *Grace under pressure*, de la grâce sous pression. C'est une bonne définition de sa propre science de l'écriture, d'autant plus si l'on songe que Grace était le prénom de sa mère (Lynn voit l'homonymie, mais en tire aussitôt la conclusion débile qu'Hemingway «parle en fait de lui-même et de son combat contre son propre désespoir»).

Il déclencha très tôt contre elle une guerre directe, histoire de maintenir cette Grace-là sous pression et d'alimenter de la sorte sa machine à vapeur sarcastique interne: «Il n'y a pas de sujets à propos desquels je ne plaisanterais pas si la plaisanterie était assez drôle (c'est exactement comme quand on aime le tir à la volée, je tirerais sur ma propre mère si elle se déplaçait en compagnie et avait un vol vigoureux).»

On retrouve la même idée concernant le Christ (donc la grâce, par le biais de sa Mère) dans une lettre à Harvey Breit: «Vous savez que des tas de critiques sont l'œuvre de personnages qui sont très intellectuels et qui pensent qu'on ne vaut rien si l'on plaisante ou blague ou même fait le pitre. Je ne blaguerais pas Notre Seigneur s'il était en croix. Mais je me hasarderais à plaisanter avec lui si je tombais sur lui en train de chasser les marchands du Temple.»

Qu'est-ce que la littérature? Une blague faite à la grâce sur la question du marchandage. Tel est le thème en tout cas du premier conflit d'Hemingway avec le puritanisme WASP, hystérique et revendicateur de sa mère. Suite à un pique-nique nocturne, Ernest, âgé de vingt-et-un ans, se voit accuser de corrompre les jeunes filles; sa mère, avant de le chasser, lui tend une lettre dans laquelle elle lui trace une édifiante définition de l'amour maternel, et de ce qu'un fils est en demeure de fournir à sa mère. «Il m'apparaît que l'amour d'une mère ressemble à une banque», commence-t-elle. Puis de poursuivre cette étonnante métaphore

de la dette affective sur plusieurs pages: «La banque continue de verser de l'amour, de la compréhension pour les erreurs, et de l'enthousiasme pour toutes les tentatives du fils, de la sympathie pour ses amis, qui n'ont rien en commun avec la Mère et qui, à moins qu'ils ne soient très bien élevés, remarquent à peine son existence.» Enfin, dans le cas précis d'Ernest, étant donné qu'il vient d'insulter sa mère («il a dit de moi des choses terribles», mande-t-elle au père), après avoir choisi l'oisiveté littéraire et la séduction sexuelle plutôt que son devoir puritain quant aux grâces de Grace, eh bien le mot qui qualifie sa situation à la banque maternelle est tout simplement: faillite. «À moins, Ernest, mon fils, que tu ne reprennes tes esprits, que tu ne cesses de t'adonner à cette oisiveté et à cette quête du plaisir (ne cessant d'emprunter sans jamais songer à t'acquitter de tes dettes), de vivre comme un parasite aux crochets de n'importe qui, dépensant sans compter en achats superflus destinés à ta seule personne, à moins que tu ne cesses d'utiliser ton joli minois pour séduire de malheureuses enfants pleines de naïveté, négligeant ton devoir envers Dieu et Notre Seigneur Jésus-Christ; à moins en d'autres termes que tu n'acceptes de devenir adulte, je ne te vois d'autre avenir que la banqueroute: ton compte est à découvert.»

Clair et net.

Hemingway va tirer la seule leçon possible pour un romancier accusé d'être le débiteur de la grâce: il va rendre au centuple ce qu'on lui reproche d'avoir usurpé.

Très concrètement d'une part, en offrant une rente à sa mère après le suicide de son père («La seule chose dans ma vie pour laquelle j'aie jamais eu la possibilité d'être correct c'est l'argent aussi suis-je on ne peut plus splendide et pointilleux à ce sujet.»), inversant désormais la dépendance et le lui rappelant au besoin de la manière la plus abrupte.

Ensuite en plaçant le monde en position d'être en dette littéraire à son

propre égard, devenant le plus grand romancier américain du siècle, et à la fois le plus riche et le plus heureux et le meilleur de tous ses contemporains.

Mot à mot

La recette pour ce faire fut d'une simplicité alchimique :

Prenez une bonne vieille Corona portative type 3 («La machine à écrire... elle change le plomb en or.»), faites un peu de *shadow boxing*, histoire d'apprendre à ajuster vos coups (tous les jeunes écrivains sont agressifs, mais rares sont ceux qui savent cogner juste), puis mettez-vous en guerre.

« Le char avance lentement, grimpe puis glisse en souplesse dans les creux, comme une loutre sur une piste de glace. À l'intérieur on entend le rugissement des canons et les mitrailleuses font un bruit constant de machine à écrire »

écrit-il pour le *Kansas City Star* en 1918, à 19 ans.

Enfin surtout, surtout, *tenez très minutieusement tous les comptes*. Telle est l'origine si diversement interprétée de la manie qu'avait Hemingway de compter chacun des mots qu'il écrivait. Ce n'est pas la lettre, ni la ligne, ni le feuillet, ni le chapitre, c'est le mot qui est l'unité étalon du romancier, et de lui seul. «Ai aussi découvert que la plupart des gens ne pensent pas en mots – comme ils le font maintenant dans les écrits de tout le monde», explique-t-il à son éditeur après *Le soleil se lève aussi*. Hemingway a compris que le monologue intérieur, dont tous ses contemporains usent, ne vaut rien dès qu'il prétend au moindre réalisme. Chez Joyce au contraire, le monologue est pur impressionnisme; aucune femme réelle n'a jamais atteint le ruminant génie méditatif de Molly Bloom. C'est que le mot du romancier n'appartient pas à la langue, son cours n'est pas soumis à la Bourse communautaire. Le mot est l'acte de l'écrivain, il est à la page ce que la touche du peintre est à la toile – et très logiquement on

n'a conféré une valeur boursière à la peinture qu'en vue de contrecarrer la gratuité explosive de sa beauté.

Lorsque Hemingway compte ses mots, ce n'est pas leur valeur qu'il manipule (ça c'était la logique maternelle, c'est-à-dire communautaire), mais leur validité littéraire, leur potentiel esthétique transmutatoire, le plomb changé en or, non point en lingots mais en travail d'orfèvre. Du coup, les mots d'Hemingway valent bien moins, sur le marché du livre, que ceux qui bourgeonnent sous la plume de son propre biographe: «Je touche une moyenne de cinquante cents à un dollar le mot pour tout ce que j'écris et je vous écris des lettres de cinq cents à quinze cents mots que vous incorporez dans du texte que vous vendez 21/2 cents le mot avec un droit d'auteur au-dessus de 100 000 exemplaires vendus. J'espère Mr. Fenton que vous conviendrez que c'est économiquement discutable.»

Le mot est une chose vivante et mobile, nerveuse, puissante, fragile, comme un lion, un éléphant ou un taureau. Le mot doit capter «la chose réelle», c'est-à-dire «la succession mouvante de phénomènes qui a produit l'émotion» dit-il dans *Mort dans l'après-midi*. Et pour justifier son indifférence royale à l'orthographe commune: «Toute ma vie j'ai regardé les mots comme si je les voyais pour la première fois.»

L'orthographe? Elle n'est que l'apprentissage orthopédique de la langue figée dans la communication communautaire (ce qui renvoie dos à dos obsessionnels et réformateurs). Il faut posséder son vocabulaire pour éviter qu'il ne vous possède, cela ne va pas plus loin. Le dictionnaire doit se lire comme un roman, avant de passer à autre chose.

«En réalité si un écrivain a besoin d'un dictionnaire il ne devrait pas écrire. Il devrait avoir lu le dictionnaire trois fois au moins du commencement à la fin et l'avoir ensuite prêté à quelqu'un qui en a besoin. Il n'y a que certains mots qui sont

valables et les synonymes³ (apportez-moi mon dictionnaire) sont comme des munitions défectueuses (la chose la plus inférieure à laquelle je puisse penser en ce moment).»

Selon la logique économique, la richesse du vocabulaire tient à sa valeur d'échange, un mot rare en vaut rigoureusement un autre à la Bourse des érudits, puisque c'est leur rareté qui en fait le prix. Hemingway au contraire traite ses mots comme des munitions. Et lancer une balle de base-ball ou tirer une balle de Winchester, cela ne produit pas le même effet littéraire, quoi qu'on en dise.

Hemingway réfute de la sorte tout mot momie emmailloté dans la mort. Répondant à la censure anti-argotique de son éditeur: «Il est bon pour le langage qu'on lui rende la vie que de nombreuses saignées lui ont enlevée. Ça c'est très important.» Qu'est-ce qu'un mot qui vit? C'est un mot qui fait mouche, un mot ni moderne ni ancien, ni parlé ni écrit, mais un mot digne de durer, un mot destiné à devenir classique. «Par exemple je n'emploie que des gros mots qui ont au moins mille ans de crainte de n'obtenir qu'un effet momentané et qu'ensuite ils tournent à l'aigre.»

L'argent, les femmes

En même temps Hemingway n'est pas dupe du double jeu littéraire. D'une part il traite la censure de ses éditeurs, qui croient dur comme fer, eux, à la valeur financière des mots, de la seule manière qui lui convienne: l'indifférence renseignée. «J'imagine que vous êtes plus ou moins dans tous vos états à propos de certains mots mais dites-moi ce qu'on peut ou ne peut pas garder et nous trouverons des solutions», écrit-il très sobrement à Scribner.

La censure porte toujours, on s'en doute, sur l'aspect sexuel de sa

³ Ici (ce qui montre à quel point on est peu lu) le correcteur, qui n'avait rien compris à ce dont il s'agit, rectifia l'orthographe ironiquement défectueuse de «synonyme». Et comme il n'y a pas de hasard, il se trouve que ce correcteur est celui-là même qui, quelques années auparavant, refusait mes textes qu'il trouvait indiscernables...

littérature. Ainsi quand Robert Bridges décide de publier *L'adieu aux armes* en feuilleton dans le *Scribner's Magazine*, il oblitère non seulement les blasphèmes et tous les «merde», «foutre», «fils de pute», «putain», «chasseur de putains», «couilles» et «enculé» du texte, mais aussi l'essentiel d'une discussion entre Henry et Rinaldi sur la douleur qu'éprouvent les filles lors des rapports sexuels ; enfin il remplace une scène de coït entre Henry et Catherine par un dialogue sentimental.

D'autre part Hemingway sait manipuler à la perfection la marchandise qu'est le livre («/Pour qui sonne le glas/ se vend si bien que ça en devient ridicule.»; «Livre se vend comme des Daiquiris glacés en enfer.») pour s'assurer une rente de plaisir et se garantir à jamais de toute dépendance «maternelle». Tant de mots valent tant de dollars. Ainsi place-t-il plusieurs manuscrits au coffre aussitôt après les avoir écrits (*Le jardin d'Éden* et *Iles à la dérive*, deux chefs-d'œuvre si peu connus, sont de ceux-là). «Meilleur investissement que je puisse faire c'est écrire des manuscrits», dit-il à un responsable de chez Scribner.

Si l'argent finance le plaisir (la Finca Vigia, le Pilar, les daiquiris, les voyages), il n'en est pas l'instrument de mesure. L'instrument de mesure du plaisir, son indice monétaire, c'est les femmes. Le Coran considère que dans tous les domaines juridiques le témoignage d'une femme vaut moitié moins que celui d'un homme, hormis pour les affaires relatives à son corps d'une part, et d'autre part concernant... les dettes! unique domaine où la Loi islamique accepte le témoignage d'une femme seule. Hemingway, renseigné, écrira dans une *Lettre au Saturday Review* en 1952: «De son plein gré, Mary lit ce que j'écris, au jour le jour. Est-elle touchée par le texte qu'elle a sous les yeux? Je le sais sur-le-champ car sa peau se hérissé sous l'effet de l'émotion. Le cas échéant, je puis m'estimer satisfait. Personne n'a jamais appris à simuler la chair de poule.»

Initié à l'art du roman par l'orgasme d'une femme (la Kate de *Gens d'été*), Hemingway concevra ses livres comme autant de catalyseurs d'orgasme, ne pouvant manquer après quatre mariages et trois divorces d'avoir une certaine expérience de cette ultime valeur d'échange que constitue le sexe entre hommes et femmes. Lorsque Sinclair Lewis, prenant Mary à part, la plaint d'être mariée à un génie, Hemingway commente en enchaînant sur l'aspect immédiatement économique-sexuel de la question: «Qui s'est jamais comporté comme un Génie? Suis un écrivain et un chasseur et un pêcheur. Toute personne mariée à moi mange régulièrement, est baisée quand elle le désire et mène une vie plutôt intéressante. On bouge.»

La lucidité

À plusieurs reprises Hemingway reviendra sur ce qui sépare le sexe de l'amour, attribuant à la froide copulation un «affreux état de lucidité qui est les limbes du non-croyant». Qu'éclaire cette «soudaine et implacable lucidité qui chez lui avait toujours accompagné l'amour physique»? Eh bien la femme qu'on aime. La réaction épidermique de cette femme à sa mise en écriture. Le combat que mènera nécessairement cette femme contre votre écriture, par tous les moyens: l'hystérie, le torpillage (Hadley perdant les premiers manuscrits) et le ragot durant votre vie; le contre-mythe et la censure après votre mort (Mary remaniant *Paris est une fête*, et dévoilant la supposée déchéance paranoïaque de Papa dans *The way it was*: Il était cinglé, il voyait le FBI partout! – Mais on était bien en plein Mac Cartysme, et on a eu la preuve depuis que le FBI se renseignait sur lui comme il le pensait. – Peu importe, il était cinglé vous dis-je!).

Il y a une belle scène dans le premier chapitre de *Paris est une fête*: Hemingway est en train d'écrire une histoire sur le Michigan dans un café de la

place Saint-Michel («ce qu'on appelle se transplanter»), quand une très jolie fille entre dans le café, provoquant aussitôt sa prise-en-conte par Hemingway. «Je la regardai et cette vue me troubla et me mit dans un grand état d'agitation. Je souhaitai pouvoir mettre la fille dans ce conte ou dans un autre, mais /.../ je compris qu'elle attendait quelqu'un.» Une fille l'excite, il la prend en conte, elle en attend un autre, il la relaxe, mais le conte y a gagné son branle essentiel, Hemingway rompant en outre avec le poncif des efforts inhumains à fournir pour créer: «Le conte que j'écrivais se faisait tout seul et j'avais même du mal à suivre le rythme qu'il m'imposait.»

Chez Roth, tous les personnages reprochent à Zuckerman de les mettre en livres, de les livrer à son écriture libératoire (un de ses meilleurs romans s'intitule *Zuckerman unbound*, «délivré», titre qui reprend le *Prometheus Unbound* de Shelley, lui-même lié au *Prométhée enchaîné* d'Eschyle), cette livraison correspondant à la dé-valorisation du sexe, à la rupture du marché, à la métamorphose de la monnaie communément thésaurisée (la perpétuation de l'espèce) en savoir singulier (la dépense jouissive) et gratuit, gratuit parce qu'inconvertible, «intraitable» comme Freud le disait de lui-même.

Lucide, Hemingway l'est en outre sur ce qui fonde la jouissance féminine, à savoir la mise en tiers du mâle comme reste dans le rapport avec une autre femme. «La question est en effet de savoir, dans ce qui constitue la jouissance féminine pour autant qu'elle n'est pas toute occupée de l'homme, et même, dirai-je, que comme telle elle ne l'est pas du tout, la question est de savoir ce qu'il en est de son savoir», formulera Lacan.

Hemingway va se mettre à étudier sérieusement la question, en réponse aux théories tribadiques de Gertrude Stein. Gertrude Stein et James Joyce figurent les deux seuls écrivains qui ont réellement motivé Hemingway, l'une comme grand totem adverse auquel il va s'attaquer en public et qu'il va vaincre en

secret (ce que Sun Tse nomme «l’artifice des divisions»), l’autre comme le seul précurseur qu’il se reconnaîtra jamais, à qui il consacrera ici et là des phrases toujours merveilleuses et émouvantes (Dans *Les vertes collines*: «Cette dernière soirée, ivre, avec Joyce et cette phrase d’Edgar Quinet qu’il citait sans cesse: “Fraîche et rose comme au jour de la bataille.” Je ne m’en souvenais pas exactement. Et quand on le voyait, il reprenait une conversation interrompue trois ans plus tôt. C’était agréable de voir un grand écrivain à notre époque.»).

Hemingway commence par mettre en équivalence l’écriture et la fornication («les deux choses sont actionnées par le même moteur»); la publication (échange de l’or en dollars) et l’aspect illusoire du coût: « Le fait d’avoir des livres publiés est très nocif pour l’écriture. C’est même pire que de faire trop l’amour. Parce que quand on fait l’amour du moins obtient-on une sacrée clarté qui ne ressemble à aucune autre lumière. Une lumière très claire et très trompeuse.»

Quelle lumière moins claire mais plus révélatrice peut donc iriser l’écriture? Celle que projette le trafic lesbien dévoilé impromptu avait répondu Proust. Hemingway parviendra aux mêmes conclusions avec sa méthode propre. Après avoir dissocié le sexe et l’amour, il comprend qu’il existe un autre moyen pour une femme de jouir que la pénétration. Les femmes ne jouissent pas tant que cela d’être pénétrées en somme, d’où leur complicité spontanée avec les homos mâles: «L’amour, comme vous dites, écrit-il à Bernard Berenson, ce n’est pas la fornication. Un jour où Mary avait peur que quelque chose de terrible lui soit arrivé je lui ai dit de ne jamais au grand jamais s’inquiéter. Que lorsque nous couchions ensemble il suffisait que nos pieds s’effleurent et c’était comme si nous faisions l’amour.»

Paris contre Gertrude

Très tôt, en fréquentant à Paris Gertrude Stein, son double dérisoire (Hemingway se surnommait «Hemingstein» et signait parfois «Stein» sa correspondance), « Papa » comprend le fonctionnement de l'univers lesbien et tout le parti littéraire qu'il peut en tirer. Quand il commence la rédaction de son ultime chef-d'œuvre, *A Moveable Feast*, en 1957, c'est d'abord pour répondre à l'attaque qu'a dirigée Stein contre lui en 1933 dans son autobiographie. Gertrude Stein, érigeant le contre-mythe d'Hemingway, l'y accuse de lâcheté, d'homosexualité latente, etc., thèmes repris généreusement par la critique. Hemingway voit immédiatement le rapport entre l'hostilité de Gertrude et son tribadisme, et il contre-attaque une fois pour toutes avec *Paris*, projet qu'il caressait depuis longtemps déjà: «Je vais écrire de sacrément bons mémoires quand je les écrirai car je ne suis jaloux de personne, ai une mémoire de piège à rats et les documents nécessaires.»

Hemingway prévient d'emblée, en préface, et contrairement au ressassé «Toute ressemblance...» d'usage, que ce roman, parce qu'il est de la fiction, dit la vérité sur qui pourrait se croire à l'abri sous l'auvent de la réalité: «Il est toujours possible qu'une œuvre d'imagination jette quelque lueur sur ce qui a été rapporté comme un fait.»

Il y récapitule l'ensemble de ses découvertes concernant l'écriture, le plaisir, l'argent, ses contemporains, pourquoi Fitzgerald échoua («...il ne pouvait plus voler car il avait perdu le goût du vol et il ne pouvait que se rappeler le temps où il s'y livrait sans effort.»), pourquoi à l'inverse Joyce réussit, etc.

Dans une scène demeurée fameuse, Hemingway donne la clé de l'animosité steino-toklassienne à son égard: il a entendu les lesbiennes entre elles.

La première escarmouche date de la leçon sexuelle de Miss Stein à Mister Papa. S'il n'aime pas les homosexuels, lui explique-t-elle, c'est qu'il n'a jamais vécu que parmi des hommes vicieux, pervers, immondes, criminels, et qu'en

outre il ne sait pas la beauté du lesbianisme:

«Ce qui importe, c'est que l'acte commis par des homosexuels mâles est laid et répugnant; et après ils se dégoûtent eux-mêmes. Ils boivent où se droguent pour y remédier, mais l'acte les dégoûte et ils changent tout le temps de partenaire et ne peuvent jamais être vraiment heureux.

– Je vois.

– Pour les femmes, c'est le contraire. Elles ne font rien qui puisse les dégoûter, rien qui soit répugnant; et après elles sont heureuses et peuvent vivre heureuses ensemble.

– Je vois. Mais que diriez-vous d'Une Telle?

– C'est une vicieuse. Elle est vraiment vicieuse, de sorte qu'elle ne peut jamais être heureuse si elle ne fait sans cesse de nouvelles conquêtes. Elle corrompt les êtres.

– Je comprends.

– Vous êtes certain de comprendre?»

Hemingway l'était bien plus qu'elle ne pouvait l'imaginer. Il venait d'adopter une attitude biblique (copuler c'est connaître), saisissant d'emblée que le discours de Miss Stein ne visait pas tant en réalité à vanter l'homosexualité qu'à le détourner, lui, du savoir que son hétérosexualité risquait de lui conférer: «Je pensais que, selon Miss Stein, je devais me guérir de ma jeunesse et de mon amour pour ma femme. Je n'étais plus triste en arrivant chez moi, rue du Cardinal-Lemoine, et je fis part de mes nouvelles connaissances à ma femme. Mais, cette nuit-là, nous fûmes heureux, grâce à nos propres connaissances antérieures et à quelques nouvelles connaissances que nous avons acquises à la montagne.»

La deuxième leçon de Miss Stein portera, après la corruption, sur la

génération (l'homosexualité étant un aristotélisme inversé et militant). Elle lui déclare, comme s'il y eût quelque point commun entre lui et les autres: «Vous êtes tous une génération perdue.» Du tac au tac il cite en exergue du *Soleil se lève aussi* (titre tiré de la Bible): «*One generation passeth away, and another generation cometh: but the earth abideth for ever. The sun also ariseth, and the sun goeth down, and hasteth to his place where he arose.*»

«Pour montrer la supériorité des premiers écrivains Israélites sur ceux qui leur ont succédé ai cité l'*Eccclésiaste* contre G. Stein», commentera-t-il plus tard. Comme il lui suffira de devenir ce qu'il est pour contredire le pessimisme aigri de Gertrude Stein sur sa génération, il se contentera, pour ruiner ses théories saphiques, d'agir comme il se doit: «Trois heures avec Gertrude vous faisant un cours c'est long et je fus tellement convaincu par sa théorie que cette nuit-là je suis sorti et que j'ai baisé une lesbienne et obtenu de magnifiques résultats; c.à.d. que nous avons très bien dormi après», écrit-il à Edmund Wilson en 1952, en lui expliquant aussi comment, par «patriotisme», Stein révisa son jugement sur les homos mâles à la suite de sa... ménopause – et là intervient le génie interprétatif d'Hemingway (comme de Picasso). À Wilson encore, un an plus tôt: «Après sa ménopause elle a traversé une longue phase de mégalomanie qui était difficile à digérer car elle coïncidait avec sa phase de patriotisme homosexuel. Elle a totalement perdu son sens de la peinture et jugeait les tableaux d'après les mœurs sexuelles de ceux qui les avaient peints. Picasso et moi trouvions ça risible mais nous avons été d'accord pour dire toute l'affection que quoi qu'elle fasse nous avons pour elle.»

Corruption, génération, procréation. Tels sont les trois actes dénigrés du discours lesbien (la corruption est ignoble, la génération est perdue, la procréation est foutue), qu'Hemingway va mettre en scène dans *Le jardin d'Éden*, écrit avant *Paris est une fête* mais publié bien après, et où, à nouveau et sans

faiblir, tout est dit.

La guerre des sexes

Hemingway rédige *Le Jardin d'Éden* en 1947 à La Finca Vigia. Invitée chez les Hemingway, Pauline Pfeiffer, la mère de ses deux derniers enfants, s'entend à ravir avec Mary, dont le drame est de ne pouvoir avoir d'enfant. «Je pourrais probablement écrire un bien meilleur livre que celui que je suis en train d'écrire, explique Hemingway à son éditeur, si j'avais toujours comme maintenant deux épouses à la fois sous mon toit l'ancienne et l'actuelle se comportant de façon absolument merveilleuse; *vraiment* bien.»

Le livre traite précisément du positionnement d'un jeune et talentueux écrivain, David Bourne (son nom vient du français «borne», et signifie aussi «ruisseau»), entre deux femmes: son épouse, Catherine, qui sombre peu à peu dans la folie d'un mimétisme rageusement jaloux – jaloux de son écriture –, et une jolie touriste, Marita, rencontrée par le couple et qui couchera avec Catherine, avant d'opter finalement pour la cause hétéro-littéraire de David dans la guerre que lui livre sa femme, dont l'apogée sera la destruction par le feu du manuscrit qu'il est en train d'écrire.

Premier échange du livre, en regardant la mer depuis la terrasse d'un hôtel de Camargue:

« J'ai parfois de ces intuitions fulgurantes, dit-il. Je suis du genre inventif.

– Je suis du genre destructeur, dit-elle. Et je vais te détruire.»

En insistant sur la ménopause qui fit perdre à Gertrude Stein «tout son bon sens de lesbienne», Hemingway avait mis le doigt sur la rivalité pro-créative qui sous-tend le couple du romancier et de son épouse, et qu'incarnait en somme la

présence de Pauline dans les parages de Mary. Si Hemingway se réjouit d'avoir ses deux épouses avec lui, et s'il en fait un enjeu littéraire, c'est que Pauline assume la virginité procréative, «pleine de grâce», que Mary a perdu après une grossesse extra-utérine en 1946. Ainsi, quand il veut descendre un auteur contre l'avis de Wilson, l'accusation rédhibitoire que lui porte Hemingway est d'avoir «la ménopause du cerveau», autant dire d'être devenu une femme («Sherwood /Anderson/ était comme un bol de pus jovial mais torturé qui se transformait en femme sous vos yeux.»), mais une femme *impuissante*, un rival sans armes (les enfants), la pire chose qui puisse arriver à un écrivain mâle, ce qu'on peut nommer le syndrome de Flavius Josèphe, consistant à prétendre observer une guerre depuis le camp adverse.

Proust a montré que le saphisme est un instrument de subversion de la maternité (Albertine contre la mère de Marcel), un instrument d'*optique* qui place l'écrivain dans la position du voyeur, de l'observateur secret. Hemingway insiste également sur le savoir littéraire qui jaillit d'entre les tribades comme les étincelles du frottement de deux silex. «Il avait entendu chacune d'elles parler de l'autre et il savait que chacune savait forcément ce que pensait l'autre et sans doute aussi ce que chacune d'elles avait dit de lui.»

Ce n'est donc pas la guerre des sexes que *Le jardin d'Éden* remet en cause (sur quoi d'autre écrire?), c'est sa décomposition, son pourrissement, la métamorphose d'une rivalité naturelle entre le créateur et la procréatrice – dans la sphère de l'immortalité, de la grâce si on préfère – en un cauchemar fusionnel, quand le face-à-face (le face-à-femme) se transmue en inversion (Catherine fait tout pour devenir David), puis dégénère en aversion, ce que décrit très minutieusement ce fabuleux roman, également taxé d'échec par l'ensemble lamentable de la critique.

Paternité

Dans *Le Jardin d'Éden*, David remporte sa victoire *temporéale* – temporelle et tempore, pulsation du temps dans les tempes et guidant ses phalanges – au moment précis et magnifique de l'écriture d'un récit de chasse à l'éléphant, de l'aube au crépuscule, le soleil de la fiction africaine faisant concurrence à celui qui évolue dans la « réalité » au-dessus de l'hôtel du Grau-du-Roi.

Dans ce récit à l'intérieur du récit, le père du jeune héros occupe une place privilégiée, tout comme *Islands in the Stream* (idéologiquement mal traduit en *Iles à la dérive*) tourne en partie autour du thème émouvant de la paternité d'un artiste.

Avoir un père, cela revient à disposer d'un modèle d'hétérosexualité (au sens que revêt le mot «modèle» pour un peintre), qui assure au romancier l'énergie minimale indispensable pour écrire. «Il n'avait rien d'un personnage tragique, le fait d'avoir son père et d'être un écrivain le lui interdisait.»

Être un père, cela revient à fournir à la vie ce contre-biographe qu'elle réclame comme un tribut (les femmes tenant le rôle de la banque, à l'instar de la *Junon Moneta* des Romains), à lui lâcher du lest en quelque sorte, sans pour autant pénétrer dans la mort, permettant ainsi au romancier de s'échapper pour poursuivre son œuvre. À propos des racontars de Miss Stein: «La seule chose à faire, je suppose, c'est de repérer les femmes qui vont écrire leurs mémoires et d'essayer de leur faire un enfant.»

Et comme on ne saurait être père qu'à la condition de s'associer avec une mère (Dieu même n'y coupa pas), «Papa» adopta une position très combative envers l'amère Mary à la suite de sa stérilité. «Parfois il est aussi difficile de faire confiance à une femme qui n'a jamais eu d'enfant, étant en âge d'en avoir, que ça l'est de faire confiance à un banquier ou à un chirurgien de luxe. Je

pense que les putains sont mieux à de nombreux points de vue et plus dignes de confiance émotionnellement et, probablement, quand il s'agit d'argent.»

Le soleil

Si Hemingway insiste autant dans le *Jardin* sur la discordance entre les deux temporalités, celle du récit africain et celle de la réalité française («l'irréel qu'était devenu le réel»), laquelle n'est évidemment elle-même qu'un récit au cœur de la réalité cubaine («Le récit est l'unique progrès que tu fais.»), c'est précisément que l'essentiel de la différence sexuelle est là, dans ce maelström que le Temps creuse entre hommes et femmes, et où seul l'écrivain est apte à la navigation.

En lune de miel dans le Sud de la France, les deux époux Bourne vivent un bonheur inouï jusqu'à ce qu'interviennent deux facteurs parallèles: la volonté de Catherine de changer de sexe pour prendre la place de David; et la volonté irrépressible de David de se remettre à écrire. «Ce serait bon de se remettre au travail mais cela viendrait toujours assez tôt comme il ne le savait que trop, et il devait prendre garde à ne pas être égoïste à cet égard et à montrer le plus clairement possible que la solitude forcée était fâcheuse et qu'il n'en tirait aucun orgueil.»

Du début à la fin du roman, la démence graduelle de Catherine, «le vide surpeuplé de la folie qui, cette fois, avait pris la tournure nouvelle d'un réalisme abusif», est clairement perçue comme une volonté de concurrencer dans la réalité la puissance romanesque de David. «Il suffisait, en fait, qu'il se rappelle tout avec exactitude et la forme découlait de ce qu'il choisissait d'éliminer. Ensuite, bien sûr, il pouvait la réduire comme le diaphragme d'un appareil photo et l'intensifier de sorte qu'elle pouvait se concentrer au point que la chaleur rayonnait éclatante et que la fumée commençait à s'élever.»

On comprend mieux dès lors le geste fou de Catherine, l'incendie de ce manuscrit merveilleux, folie qui se révélera vaine, le talent de son époux consistant précisément à irradier de la chaleur à partir de sa propre froideur lucide et concentrée.

«Il termina l'histoire en quatre jours. Il y mit toute la tension qui s'était accumulée à mesure qu'il l'écrivait et son côté modeste redoutait qu'elle ne fût pas finalement aussi bonne qu'il le croyait. Son côté froid et dur savait qu'elle était meilleure.»

Le Jardin d'Éden fut déclaré inachevé à sa publication, ce qui est doublement ridicule (et derechef très anti-hemingwayen: «Hemingway s'est tué, avant d'avoir “terminé” *Le jardin d'Éden*. Il n'en a pas eu la force ni le courage», écrit le préfacier). D'abord parce qu'un chef-d'œuvre, étant infini, se termine où et quand il le désire – comme un tableau ; il n'a aucun impératif structurel à respecter (imaginez qu'on remette en question la «fin» de la Bible, par exemple); ensuite parce que le *Jardin* est au contraire parachevé par la victoire de David à la dernière page, le jeune écrivain parvenant à reconstituer entièrement l'histoire détruite.

«Il sortit ses crayons et un cahier tout neuf, tailla cinq crayons et commença à écrire l'histoire de son père et de l'expédition l'année de la révolte des Maji-Maji qui avait commencé par la longue traversée du lac salé. Il fit alors la traversée et comme il arrivait à la fin de la terrible marche du premier jour, le lever du soleil les avait rattrapés alors que la partie qui devait se dérouler dans l'obscurité n'était qu'à demi achevée et que déjà se formaient les mirages, à mesure que la chaleur se faisait insupportable.»

La clef de l'écriture? Elle est là, sous vos yeux, dans ce louvoiement surfé sur les rouleaux du Temps, entre la canicule du récit et la froide clarté de

l'esprit, l'entrechoquement thermique fournissant toute l'énergie de cette dynamo perpétuelle qu'est l'écrivain («La rhétorique ce sont les étincelles bleues de la dynamo », écrit-il de Melville dans les *Vertes collines*), et que rien n'entrave.

« À deux heures il avait récupéré, corrigé et retouché ce qu'à l'origine il lui avait fallu cinq jours pour écrire. Il continua alors à écrire encore un peu et rien ne suggérait que rien cesserait jamais de lui revenir intact. »

Est-ce assez clair ?

Paris, été 1993

Stéphane Zagdanski