



Entretien avec Hélène Gaudy

Un monde sans rivage

Plasticienne de formation, Hélène Gaudy explore le rapport texte/image et la manière dont les lieux influencent un récit. Membre du collectif Inculte, elle écrit également pour la jeunesse.

questions de Catherine Mariette

En cette fin du XIX^e siècle exploratrice, où Jules Verne écrit *Cinq Semaines en ballon* (1863), trois hommes aventureux, menés par le Suédois Salomon August Andrée, préparent une expédition vers le pôle Nord. Le ballon s'échoue sur la banquise et les hommes survivent quelques mois au milieu des glaces. Pendant plus de trente ans, on ne retrouvera pas de traces de cette funeste équipée jusqu'à la découverte, dans le Svalbard, en 1930, sous l'effet des glaces libérées par le soleil d'août, les restes des corps, du matériel photographique et du journal d'Andrée.

H. Gaudy, il semble que votre roman soit construit à rebours de la chronologie et débute par la découverte des photographies qui ont donné naissance au récit. Le livre se construit ainsi à partir de l'événement qui déclenche le désir d'écriture, en 2014, où vous visitez un musée aux environs de Copenhague et où vous découvrez les photos de l'expédition jusqu'à l'événement originel de l'expédition en ballon de 1897, en passant par la découverte de ces photos à proximité des corps retrouvés trente ans plus tard, révélées grâce à l'habileté d'un technicien compétent. Comment avez-vous rendu compte de cette épaisseur du temps entre ces deux dates, entre présent et passé ?

La rencontre — fortuite — avec ces images a été l'élément déclencheur de ce récit. Ma première envie, c'était d'y pénétrer par l'écriture, de les ouvrir, de les déplier, de dévoiler toutes les strates qui les ont amenées jusqu'à nous. Partir d'un saisissement pour les révéler petit à petit. Le projet, au départ, était même de construire le récit totalement à rebours, dans une chronologie inversée, contrainte que j'ai un peu assouplie par la suite parce qu'une fois qu'on est avec les explorateurs sur la banquise, qu'on les suit dans la marche, ça devenait vraiment cruel de reculer à chaque pas. Cette épaisseur du temps qui nous sépare de leur histoire, je n'ai pas voulu l'éviter en plongeant directement dans leur époque lointaine, mais au contraire trouver un chemin qui permette de s'en approcher petit à petit, d'en ressentir l'atmosphère, d'en comprendre les mœurs et les mythes, de la faire vivre. Pour cela, j'ai eu besoin de fonctionner par paliers : descendre d'abord vers les années 1930 puis jusqu'en 1897 en m'appuyant sur des personnages, sur des instants. Mon ambition n'était pas d'embrasser toute une époque mais plutôt, à la manière d'une photographe, de proposer des instantanés, des loupiotes qui éclairent en partie ce qui reste dans l'ombre.

L'eau est partout, sous leurs pas, sous leur corps, elle gronde contre la glace, ils l'entendent s'arc-bouter, se tendre, la voient écarter les plaques et partout se glisser, sous forme de nervures rappelant celles que la mer dessine sur le sable des plages et qu'on enjambe en un rien de temps mais ces rigoles-là s'élargissent, se gonflent, deviennent crevasses que la neige dissimule aux yeux des marcheurs. Aucune eau n'est dormante.

« Si le temps joue contre eux, le paysage l'imite, change sans cesse de visage, il suffit d'un moment d'inattention, de quelques heures de sommeil et, au réveil, tout autour d'eux s'est transformé, même l'horizon au loin semble s'être décalé. » (p. 212-213) :

Mais, comme l'épaisseur du temps, n'est-ce pas aussi l'épaisseur d'un espace qui se transforme, d'un paysage en mouvement que vous révélez – et qui n'est pas visible à première vue sur les photos, plus statiques ?

Bien sûr, les images donnent sur cet espace un aperçu extrêmement restreint, d'abord parce qu'elles sont par définition des fragments, et parce que l'Arctique leur échappe, avec sa blancheur dont la photographie peine à rendre les nuances. En plus, ces images ont été très endommagées. La seule chose qu'on distingue derrière les silhouettes des explorateurs, c'est le blanc. Un paysage qui est déjà une absence, un effacement, c'est passionnant à reconstruire, à explorer, d'autant que, quand on lit leur journal, on se rend compte que le blanc pur n'existe pas : il est fait de nuances, de matières différentes, de teintes assourdis, de micro-organismes, de lumière. Un paysage invisible à l'image mais extrêmement varié, vivant malgré les apparences, c'est merveilleux à explorer par l'écriture.

De plus, la banquise est un paysage mouvant, imprévisible, qui dérive le plus souvent dans le sens inverse de celui où on veut se rendre, qui décide de l'avenir de l'expédition, de leurs vies. Il faut imaginer un lieu où on s'endort le soir et qui, au matin, s'est totalement métamorphosé. Je ne pense pas forcément, comme on me le dit souvent, que le lieu puisse être le véritable personnage d'un récit — il faudrait développer bien sûr mais un lieu est un lieu, ce n'est pas un personnage, ça ne se regarde pas de la même façon, ça vit à un tout autre rythme, ça influence sur tout le reste, et c'est cela qui est passionnant. Mais dans ce cas précis, la banquise est non seulement un lieu, mais aussi un adversaire et un émerveillement, un espace vivace et composite qui les fascine et les effraie, qui aura raison d'eux — une sorte d'entité omniprésente contre laquelle se battre, ou à laquelle s'abandonner.

L'espace est aussi pour vous l'occasion d'une méditation écologique sur la disparition : les traces de l'expédition sont révélées par la fonte des glaces, témoignage que l'épaisseur de la glace est devenue trace infime, évanescence, vouée à la disparition. Ne peut-on pas lire votre récit un peu comme une fable écologique ?

Cette dimension est venue peu à peu, et s'est imposée lors de mon voyage au Spitzberg. Le fait de découvrir un paysage si différent de celui qu'ils avaient vu, totalement dépourvu de neige cet été-là, m'a fait comprendre que, si ces photographies avaient suscité en moi depuis le début une fascination mais aussi une sorte d'inquiétude, une mélancolie, c'est que je n'y voyais pas seulement la disparition de trois hommes, mais aussi celle d'un paysage — dont, on ne le sait que trop bien, dépendent tous les écosystème et donc, nos vies.

L'arctique est essentiel à la fois sur le plan écologique et sur le plan de l'imaginaire, du langage : si le blanc lui-même disparaît, comment matérialiser l'absence, le vide, où se réfugier du monde connu et foisonnant ?

C'est la fonte des glaces qui révèle les images mais les images, elles, révèlent la disparition du paysage qui a causé la disparition des explorateurs, ce paysage qui était pour eux une menace, un danger, mais qu'ils ont finalement contribué à détruire.

Un monde sans rivage, c'est aussi le récit de la fin d'un monde, dont les grandes explorations du XIX^e ont été l'un des points d'orgue : on monde où on cherchait à tout connaître, à tout posséder, à tout voir. Nous vivons encore dans ce monde-là, désormais délimité, cartographié, abîmé, avec cette même soif de connaissance et de possession, mais nous commençons à en voir les limites, à comprendre, pour certains d'entre nous, et sans l'appliquer encore, qu'il faudrait renoncer à notre mainmise permanente, à notre regard omniprésent, si on veut le préserver.

Le texte n'est-il pas ainsi décentré – il n'est pas organisé de manière linéaire –, mais par strates, à l'image du paysage ?

J'essaie toujours de trouver à un livre une structure en écho à celle d'un paysage. Bien sûr, ce sont toujours des histoires humaines, mais c'est le lieu qui les incarne, leur donne une forme. Ici, ce qui structure le texte, ce sont les strates de la banquise, son mouvement, mais aussi celui du temps — un mouvement circulaire, qui part du présent, plonge dans le passé puis retourne au présent —, et aussi la lumière, qui lie la question de la photographie et celle du paysage.

Ils marchent pendant les trois mois d'été polaire, sous une lumière permanente, jour et nuit, décuplée par la blancheur. Et puis, ils s'acheminent vers l'automne, où jour et nuit retrouvent leur alternance, et ils vont mourir juste avant la nuit complète. Ce parcours de la lumière structure aussi le livre, avec cette clarté qui agit comme un révélateur, qui inonde l'image, qui aide à se replonger dans leur époque, puis la venue de l'obscurité, elle aussi peuplée, vivante — l'après de l'image, ce qui la tire jusqu'à nous.

Comment réactiver cette histoire et lui donner une autre dimension que le récit factuel qui en avait été fait en 1931 *En ballon vers le Pôle* et que vous avez lu, comme vous le mentionnez dans la bibliographie ?

Justement, peut-être, en ne le structurant pas par les faits, mais par tout ce qui leur échappe. Le « contrat » que je m'étais donné par rapport à la matière réelle, c'était de ne pas inventer de faits, d'être la plus rigoureuse possible à leur égard, mais de me donner une totale liberté pour tout le reste : la matière des images et du paysage, les rêves que je prête aux personnages, les sensations, les espoirs. Les faits, bien sûr, sont essentiels, et les mettre au jour, trouver des détails oubliés, retracer leurs journées, tenter de les comprendre, c'est une grande partie du plaisir, lié à la question de l'enquête. Mais le vrai plaisir de l'écriture, pour moi, c'est tenter de donner de la chair à ces faits, les froter les uns aux autres pour voir ce que ça produit, trouver l'entrée par laquelle on partager quelque chose avec les personnages. Si c'est l'image et le paysage qui m'ont fourni l'essentiel de la matière, c'est parce que ce sont des matières vivantes. Les explorateurs ne sont plus là, mais sur les images argentiques, qui sont littéralement une empreinte, il reste quelque chose de leur corps. Quant au paysage, même s'il a changé, on peut y retrouver une odeur, un panorama, partager une impression avec ceux qui l'ont contemplé il y a plus d'un siècle, tout en constatant et en donnant à voir ses métamorphoses.

Vous menez une enquête fondée sur le réel, sur des documents matériels, mais aussi des lectures, on le voit dans la bibliographie : quelle est la part de ces informations ?

Comment l'archive devient-elle écriture ?

Comment ce tissage entre la matière de ces documents avérés et votre récit se produit-il ?

Comment avez-vous traité ce matériau documentaire ou littéraire ? La lecture d'autres œuvres littéraires parlant d'un tout autre sujet (je songe à *L'Instant et son ombre* de JC Bailly ou aux *Vies multiple* de Jeremiah Reynolds de C. Garcin par exemple) peut-elle vous aider à construire votre propre texte, et comment fondez cette matière hétérogène dans votre propre écriture ?

Le rapport au document est multiple. Certains vont m'apporter des précisions que je ne peux pas inventer et qui vont enrichir l'écriture de données hétérogènes, qui m'emmenent ailleurs. Moi qui ne viens pas du tout du roman d'aventure, qui suis en général sur un tout autre terrain, j'adore, par exemple, me retrouver à décrire, le plus précisément possible, une chasse au morse au XIX^e siècle. Je le fais avec mes outils, avec mon écriture d'aujourd'hui, mais en même temps ça influe sur elle, ça la rend bâtarde, différente.

Le document nous repose de nous-mêmes, nous oblige à sortir de ce qu'on aurait spontanément décrit, raconté. Souvent, les passages que je préfère sont ceux où j'ai été obligée d'écrire, avec mes moyens — non seulement mes moyens d'écriture mais aussi mes moyens personnels, ma mémoire, mon vécu — des choses si étrangères que j'ai dû faire le grand écart pour trouver un point de contact.

Mais le document a aussi un autre usage, qui rejoint la recherche d'une matière vivante. J'ai besoin de me confronter non seulement à des récits historiques, ou purement documentaires, mais aussi à des œuvres littéraires ou picturales qui permettent une approche sensible, subjective. *L'Instant et son ombre* de Bailly, qui explore la manière dont une photographie garde en elle la trace vive de l'instant, m'a nourri davantage que bien des récits d'expéditions polaires — et le sujet, finalement, est très proche de celui de mon livre.

J'ai un rapport au document assez empirique : j'en consulte beaucoup, je fais défiler les images, jusqu'à en trouver une qui fasse suffisamment écho à quelque chose pour pouvoir m'y glisser, le raconter. C'est un équilibre : se dépayser, s'autoriser à explorer des terrains étrangers, et en même temps trouver ce fameux point de contact, cet écho parfois mystérieux mais sans lequel, pour moi, l'écriture est impossible.

Parfois, le récit s'étoile en d'autres récits, d'autres expéditions du même type, comme si vous faisiez collection de récits d'expéditions un peu similaires (celles d'Ernest Shackleton, ou de Donald Crowhurst, par exemple). Ne parlez-vous pas du récit singulier pour fabriquer, en regard de l'expédition Andrée, un récit encyclopédique, qui fait liste, pour raconter cette expédition aussi par le récit d'autres expéditions ou contre ces autres récits pour montrer la singularité de celui que vous racontez ?

Ces autres récits viennent d'abord s'inscrire dans le mien parce que j'ai eu besoin d'eux pour atteindre et comprendre mes personnages. Comme il m'a fallu des paliers pour descendre jusqu'à leur époque, je me suis nourrie d'autres récits d'explorations, de mystifications, d'errances, pour mieux comprendre et mettre en valeur la singularité du leur. Cela m'a permis de confirmer, par exemple, l'extrême légèreté de l'expédition Andrée, dans tous les sens du terme — ce désir de l'envol, de l'élégance, d'un voyage en ballon au-dessus de la banquise, comme la légèreté de l'équipage, de la préparation, de l'équipement. Je n'ai pas un désir encyclopédique, je ne cherche pas l'exhaustivité, loin de là. Je me laisse guider par les rapprochements, les points communs, les visages qui en rappellent un autre, les détails qui font écho à tel ou tel parcours.

Mais je crois que cet appel aux trajectoires d'autres personnages a une autre fonction : j'ai toujours besoin de confronter les points de vue, les regards. Dans le cas d'une histoire comme celle-là, qui relève quand même d'une forme extrême de solitude, ou de mon précédent livre, *Une île une forteresse*, qui croisait les trajectoires dans le ghetto de Terezín, je crois que j'essaie aussi d'éclairer une solitude par d'autres solitudes. Andrée, Strindberg et Fraenkel avaient sans cesse le désir de créer du lien — en écrivant leurs journaux d'expédition ou les lettres de Strindberg à sa fiancée, mais aussi en amassant des spécimens, des traces qu'ils espéraient offrir à la science. Je n'aurais pas pu, pas voulu raconter leur histoire sans la tisser à d'autres. J'aime cette idée qu'à travers le temps se créent des communautés silencieuses de gens qui s'ignorent, qui n'ont pas vécu au même moment, qui ne se sont jamais rencontrés mais qui auraient eu des choses à se dire. L'écriture permet ces rencontres posthumes, ces communautés impossibles.

Vous avez choisi d'écrire au présent, même les moments passés. Est-ce une manière de fixer l'aventure de ces trois hommes à la manière d'une photographie, dans un instant suspendu, à jamais présent ?

Oui, tout à fait, j'aime ce rapport à l'instantané. Il y a des passages au passé, qui déploient aussi l'épaisseur du temps, mais je voulais qu'on revienne toujours au présent de la sensation, de la marche, qu'on soit pleinement avec eux même si on garde la conscience du temps et de la distance — comme une photographie, si ancienne soit-elle, est toujours au présent.

Vous écrivez en quelque sorte un récit de survivants : ce récit ne donne-t-il pas l'occasion d'une attention accrue au détail minuscule, comme lorsque les trois hommes notent « *Chaque passage d'oiseau, chaque présence* » (p. 219) ou, dans son journal, quand Andrée cherche à qualifier le cri de la mouette (p. 220) ?

Cette attention, cette curiosité dont ils font eux-mêmes preuve, jusqu'au bout, envers les moindres détails du paysage, m'a beaucoup nourrie. On peut imaginer que quand on marche trois mois dans une étendue blanche, les détails, les infimes modifications du milieu, de la neige, de la glace, de la faune, deviennent vitaux : dans ces circonstances, c'est grâce aux détails qu'on peut, peut-être, ne pas devenir fou. C'est cette attention qui fait vivre la blancheur du paysage, qui la peuple.

Les détails, c'est aussi le superflu, l'exceptionnel : ils fêtent les grands événements, traînent dans leur chargement des bouteilles de champagne, qu'ils boiront jusqu'au bout. Un autre explorateur, Shackleton, risquera sa vie pour récupérer une guitare dans son navire broyé par les glaces. Cela montre la nécessité, dans les situations de danger et d'isolement extrême, de se ménager des moments de vie et non de survie, des moments superflus qui deviennent essentiels.

Mais votre livre est aussi un récit de « sur-vivant » comme vous dites : vous donnez à voir la violence faite à la terre : « *Parfois, ils brisent la glace à coups de hache pour vérifier son épaisseur, pour franchir un mur trop haut, trop acéré, sans doute surtout pour le frapper, ce paysage, pour le briser de leurs lames.* » (p. 138), ou aux animaux, quand par exemple les explorateurs tuent un ours. Ne donnez-vous pas à réfléchir sur les liens entre la nature et l'homme, entre les différents règnes ? N'est-ce pas aussi une manière d'actualiser votre propos ?

Ils tuent des ours même quand ce n'est pas nécessaire, même quand ils ne mangent que leur cœur parce que, d'après eux, c'est le meilleur. Ils cherchent, c'est vrai, dès le début de leur projet, à dominer la nature — en la survolant en ballon puis en se comportant, dans cet univers inconnu et hostile, comme de complets prédateurs, même quand ce n'est pas une question de survie. Ce sont des hommes de leur époque, ni plus ni moins cruels que d'autres, ni plus ni moins cruels que nous qui faisons, malgré notre conscience peut-être un peu différente du rapport au vivant, bien davantage de dégâts encore. Bien sûr, ils nous renvoient à notre monde, ils nous questionnent, puisque les jugements qu'on ne peut s'empêcher de porter sur la cruauté dont ils font parfois preuve, sur leur côté bravache, sur leur certitude que l'homme doit rester au sommet de la chaîne, nous amènent à questionner notre propre vision des choses, ce que nous tenons d'eux, et comment lâcher prise, regarder autrement.

Dans cette expédition, quelque chose se renverse : ce qu'ils voulaient dominer les domine, c'est le paysage qui les balade, et ce qui est beau, quelque part, c'est qu'ils s'en émerveillent aussi jusqu'à leur mort. L'expédition raconte ce renversement : comment des hommes partis pour posséder un lieu, y étendre leur mainmise, finissent minuscules, perdus, et trouvent dans cette perte de contrôle et de repères, malgré l'issue tragique que sans doute ils pressentent, une source de joie.

Vous montrez ces hommes à la fois comme des héros et comme des hommes fragiles (de plus en plus au cours du récit), pris d'une sensation d'infinie attente faite d'actions à la fois éclatantes et modestes : au début la gloire et l'orgueil les motivent : ils sont presque jusqu'au bout en représentation, ils posent en refusant de quitter leurs habits d'apparat, ils sont décalés. Mais ce qui fait leur héroïsme, plutôt que cette pose qu'ils prennent, plutôt que cette apparence qu'ils veulent montrer – et nous montrer puisque ces images s'adressent à d'autres, invisibles – n'est-ce pas plutôt leur persévérance et leur obstination, « *leur curiosité jamais éteinte et le désir fou d'apercevoir, à l'issue du voyage, le continent blanc qu'ils persistent à imaginer.* » (p. 225) ?

Ce sont des personnages ambigus : Fanfarons et touchants, curieux et destructeurs, scientifiques et poètes qui s'ignorent... dans leur volonté de se montrer fiers, dignes, il y a à la fois une recherche de gloire, une recherche de lien, et cette curiosité face à ce qui les entoure. Ils sont jusqu'au bout dans la retenue, la volonté de ne rien laisser paraître, ce qui peut sembler alternativement héroïque et dérisoire. Leur persévérance, leur optimisme forcent le respect mais ouvrent aussi un questionnement. On pressent, peut-être à tort, qu'il y a forcément une faille, un hiatus entre ce qu'ils racontent, ce que montrent leurs images, et ce qu'ils vivent. On imagine qu'il y a des souffrances qu'ils taisent, des ruptures qu'ils cachent. Plus ils avancent, plus l'écart semble se creuser entre les traces qu'ils mettent eux-mêmes en scène et une réalité qui nous échappera toujours. Pour moi, c'est dans cet écart que se glisse l'écriture : sans infirmer leur croyance, sans faire mentir leurs mots, mais en essayant d'aller chercher, entre les lignes, un doute, une inquiétude.

Le fait de continuer, en pure perte, alors qu'ils savent qu'ils sont voués à la mort et que leur expédition est un échec, n'est-ce pas alors cette tentative de transformer leur aventure en autre chose que l'échec – une sorte de geste artistique, gratuit ?

C'est parce que l'expédition a échoué qu'elle devient autre chose, sort de son chemin tout tracé, prend cette forme de folie. Alors que leur ballon vient de s'écraser sur la banquise, plutôt que de se mettre en route avec le minimum vital, ils passent plusieurs jours à faire l'inventaire de leurs possessions inutiles et à photographier leur ballon qui se dégonfle doucement. Dans ces images, il y a déjà la volonté farouche de transformer leur échec en autre chose, qui réside à la fois dans la volonté de représentation et dans la fabrication de nouvelles raisons de vivre. Bien sûr, il y a cette tentation de tirer leur histoire vers une sorte de performance, une allégorie. En réalité, je pense qu'ils font, avec davantage de panache et de bravoure peut-être, ce que beaucoup de gens feraient à leur place : essayer de survivre, de se trouver des buts et des joies, de tenir malgré tout. Ce qui accentue l'étrangeté de leur histoire, c'est le temps qui nous en sépare et en souligne l'absurdité, et bien sûr ce paysage fou, sans fin, mouvant, blanc jusqu'au désespoir, qui les souligne et les fait apparaître, dans leurs vêtements élégants et inadaptés, tellement étranges et décalés. L'une des difficultés de l'entreprise, pour moi, c'était de rester sur cette ligne de crête : ne pas surinterpréter, ne pas les faire passer pour ce qu'ils n'étaient pas tout en gardant sur eux un regard du présent, qui perçoit le décalage, la poésie, l'étrangeté.

N'est-ce pas le rêve qui les fait durer et quand ils cessent de rêver, c'est la fin, ils se laissent engloutir par la banquise ?

L'espoir s'éteint avec la nuit, juste avant la nuit permanente, et, étrangement, avec leur arrivée sur une terre ferme. C'est quand ils abordent enfin sur une île qu'ils semblent cesser d'y croire. L'abri qu'ils avaient laborieusement construit est détruit, c'est l'échec de trop. Peut-être cessent-ils de rêver à ce moment-là, et cessent de rêver, ça veut aussi dire renoncer à leur but, à leur volonté de conquête, s'abandonner au paysage. Par contre, il y a une chose à laquelle ils ne renoncent jamais, c'est la volonté de transmettre leur histoire : on retrouvera le journal d'expédition soigneusement emballé tout près du corps d'Andrée.

C'est peut-être quand « *ils cessent de se vouloir héros en retrouvant leur mémoire d'hommes* » (p. 244), quand les images s'amenuisent, quand les traces disparaissent que le récit prend toute sa dimension humaine et sensible : « *À rebours des récits héroïques, quelque chose tombe et s'enracine, quelque chose mute dans la lenteur* ». Et c'est aussi dans cette lenteur qui se met progressivement en place et dans cette disparition qui donne un ton plus incertain au texte que prend corps la poésie ? Quand la nuit s'installe, qu'une limite s'impose à la représentation, le récit s'enfoncé lui aussi dans la nuit, il s'affranchit des images pour s'inventer lui-même, n'est-ce pas alors le lieu de l'égarement des hommes et des limites du texte ?

Cette dissolution dans l'obscurité colore aussi la langue. Quelque chose se fait plus incertain, plus onirique. La distance est différente : dans le noir, on s'approche de l'autre sans s'en rendre compte, on parle plus doucement. On en a fini avec les morceaux de bravoure, avec la conquête. Quelque chose d'autre s'installe. Pour moi, ça correspond aussi au rythme de la construction d'un récit. Au début, on cherche les personnages, et puis quelque chose s'installe, une présence plus intime, plus évidente. Dans cette part nocturne du récit, je me suis autorisée, aussi, ce qui vient quand on a mis en place le squelette d'un livre, quand les personnages sont là, présents, qu'ils n'ont plus rien à prouver.

La poésie ne surgit-elle pas aussi des descriptions de l'espace et de la matière ou encore des fragments détachés du journal d'Andrée qui agissent comme un poème, parfois même comme un haïku, fait de simple notations, de simples observations écrites ?

Les citations même si parfois elles sont très triviales, prennent une autre substance et autre résonance d'être isolées et insérées ainsi dans votre texte.

Pour moi, leur journal, c'est déjà de la poésie, même si bien sûr ce n'est pas dans cet esprit qu'ils l'ont écrit. Ce sont des scientifiques, des gens tout à fait pragmatiques, pas des poètes, mais leur curiosité insatiable, leur attention aiguë au monde, c'est une forme de poésie.

Ensuite, le temps entre en ligne de compte : il floute le contexte, fait paraître certaines phrases étranges, surréalistes mêmes, comme ce drôle de haïku : « café bu en 18 minutes / sucé les tenailles / oiseau des tempêtes arctiques / pluie de petits pois ». Parlent-ils de petits pois en conserve qu'ils auraient jeté du ballon pour lâcher du lest ?

D'une averse de grêle ? On ne le saura jamais, et c'est ça

qui rend ces fragments si étranges et précieux. Leur langue parfois désuètes, si différente de la nôtre, leurs tournures de phrases qui parfois nous échappent, prêtent aussi à la confusion et à l'étonnement.

Bien sûr, il y a eu un travail de montage pour faire émerger cette étrangeté. La majeure partie du journal m'a servi de masse documentaire, factuelle. Les passages que j'ai choisi de reproduire tels quels, ce sont ceux qui possèdent ce mystère, cette force poétique ou parfois cet humour ravageur qu'ils gardent, aussi, jusqu'à la fin. Ils ne sont pas là pour informer mais pour faire entendre une voix, une langue, une présence, et pour créer un décalage avec le reste du récit.

Vous avez souvent recours à la liste (liste-collection des expéditions dans le grand Nord, nous l'avons vu) ou à l'inventaire (un des chapitres s'appelle d'ailleurs « Inventaires ») : quel est leur rôle dans le récit ?

Eux-mêmes font beaucoup de listes : de leurs possessions, des spécimens qu'ils glanent, etc. La liste, c'est la trace brute, qui parfois se suffit à elle-même : savoir qu'ils gardent des nappes en dentelles et des cravates en soie en dit plus sur eux que bien des discours.

Par ailleurs, je suis très sensible aux listes, chez Perec par exemple : sa façon de prélever, de noter, de tenter de sauver ainsi ce qui l'entoure de la disparition. La liste, c'est un sauvetage, le premier, avant les phrases, avant le récit.

Les objets nous survivent, c'est connu, mais dans un cas comme celui-là, retrouver leurs chaussures, dresser l'inventaire de leurs vêtements qu'on peut encore voir, presque intacts, dans un musée, cela a une valeur particulière, parce qu'on imagine l'importance de ces quelques objets quand on n'a plus que ça, quand tout est blanc autour de soi.

Eux, ils vont disparaître, mais ces détails qu'ils ont pris la peine de sauver du néant, comme les objets qu'ils ont gardés si précieusement, sont encore là, dans des vitrines ou inscrits sur des pages, capturés sur des images, prêts à être de nouveau offerts au regard, avec la part vivante qu'ils portent encore en eux.

Ce qui manque est autant exposé que ce qui est et votre récit compose avec la trace, le vestige ; à partir d'un matériau brut premier (quelques photos, des fragments de journal intime), vous agencez un récit fait aussi de pensées, de souvenirs, de rêves, de l'attente de quelque chose qui n'arrive pas et qui ordonne le temps.

De chaque photo naît un micro-récit, (car vous rejointoyez les blancs et les silences par l'écriture) : ces fragments lacunaires ne sont-ils pas mis en valeur par votre propre récit qui les déploie ?

Je l'espère ! C'est aussi une affaire de rythme : j'alterne des notations brèves, des fragments, avec un récit plus ample, que je voulais apte à dire, aussi, ce que cette expédition a d'épique, ce que cet espace a d'immense. Il y a la brièveté de la trace et le souffle de l'aventure. Chaque registre vient faire rupture avec l'autre, apporter un contrepoint.

Malgré tout, ce récit est aussi un récit d'amour et d'aventure assez romanesque, frôlant toujours la fiction qui est le possible que contient chaque trace. Vous inventez des histoires dans les lacunes, vous émettez des hypothèses sur ce qui aurait pu se passer, qui s'est peut-être passé autrement, ou ne s'est sans doute pas passé ainsi (par exemple lorsque

vous racontez la rencontre entre Nils et Anna), parfois même vous proposez non pas une seule version des faits, mais deux. Mais en procédant ainsi avec des « peut-être » (« *Peut-être n'y a-t-il ni taches de soleil ni table en fer posée sur l'herbe, juste de hautes fenêtres, une petite pièce, un lit blanc* », p. 51), des possibles, ne donnez-vous pas un corps aux personnages, ne les rendez-vous pas plus vivants ? La narratrice assume le doute, fait un livre du doute et c'est cela, cette hésitation qui fait la beauté du texte : le doute n'est-il pas une prolongation des traces dans ce qu'elles ont d'incertain et d'éphémère (« *Du peu qu'il reste, garder trace* », p. 301) ?

L'histoire d'amour entre Nils et Anna est bien plus romanesque que tout ce que j'aurais pu inventer. Une fois de plus, il fallait faire avec : comment raconter cette histoire sans assigner chacun, chacune, à un rôle figé : pour le dire vite, le héros et la veuve explorée. Pour ne pas les réduire à ces clichés, il faut peut-être commencer par accepter l'éten- due de ce qu'on ignore.

Pour moi, cette ignorance n'est pas une lacune, ou alors une lacune fertile. Je trouve passionnant d'explorer l'igno- rance qu'on a d'une époque, d'une personne humaine. L'ignorance est faite de possibles beaucoup plus nombreux et riches qu'une seule vérité : on peut esquisser plusieurs pistes, essayer, se tromper et rendre apparent, aussi, ce que cette recherche produit en soi, comment elle résonne. C'est une continuation de la trace puisque la trace est la matière, à laquelle je reviens toujours : une image, c'est une trace qu'on n'a jamais fini de lire, dans laquelle on peut toujours trouver un détail qui nous avait échappé. On ne peut pas élucider une trace, la circonscrire : elle contiendra toujours mille scénarios possibles.

J'espère faire de Nils Strindberg, d'Anna Charlier, de Knut Fraenkel ou de Salomon August Andrée des personnages sans oublier qu'ils ont été des personnes, les rendre plus multiples et donc plus vivants sans leur enlever leur part de mystère, ces zones blanches qui sont aussi indispensables dans le paysage que dans l'écriture et l'imaginaire.

Et puis, il y avait aussi, pour moi, un amusement à revisiter les biographies, les quelques lignes qu'on lit dans les encyclopédies : des portraits brossés en quelques traits saillants. On a l'impression, à les lire, que les héros ont toujours été héroïques, que les perdants ont toujours échoué. Cela m'intéressait de faire bouger tout ça, de proposer autre chose, d'introduire un doute, aussi, dans notre manière de lire l'histoire : bien sûr, celles et ceux qui ont existé s'échappent de ces lignes, bien sûr ils ne peuvent s'y réduire, et si on ignore le reste, ce qui fait d'eux des êtres humains, ce n'est pas une raison pour ne pas tenter de lui donner une forme en assumant, bien sûr, qu'on risque de se tromper.

Une histoire d'amour et de fidélité : cette histoire, vous l'avez inventée toujours à partir de documents (même très ténus : les lettres d'amour qu'Anna a gardées, par exemple) : elle était nécessaire pour donner une couleur romanesque à votre récit ? Et ce sont surtout les moments d'intimité qui sont ponctués de « peut-être », n'est-ce pas une manière d'incarner des personnages sensibles, auxquels vous redonnez du mouvement par ces hésitations du texte, ces retours, ces possibles narratifs ?

Je n'ai pas inventé cette histoire, j'ai essayé de la faire exister en faisant appel, aussi, aux échos qu'elle réveille. Le

sentiment amoureux, l'émotion qu'il y a à s'approcher de l'autre, le chagrin qu'il y a à le perdre, tout cela, on peut le trouver en soi, on peut le partager avec des personnages, aussi lointains soient-ils. Cette histoire d'amour n'est pas là pour donner une couleur romanesque au récit mais parce qu'elle en fait profondément partie, parce que le regard d'Anna permet de le lire autrement, parce qu'elle est, aussi, l'un des fameux points de contact que je ne cesse de chercher.

Pour moi, écrire avec cette épaisseur du temps, avec ces inconnus, c'est aussi, en permanence, essayer de trouver ce qui nous rapproche. Cela m'intéresse davantage que de chercher les détails pittoresques qui reconstitueraient, à grand renfort de costumes et de décors, le XIX^e siècle. Je préfère chercher ce qui résonne avec notre présent.

Anna vit d'images aussi : elle se nourrit de l'image figée de celui qui restera éternellement jeune, et ne vit pas vraiment dans la réalité (elle épouse un homme qui est un fantôme alors que Nils, disparu, est vivant dans sa mémoire). N'est-ce pas ce qui donne une couleur quasi tragique à la passion amoureuse (surtout à la fin quand le souhait d'Anna de déposer son cœur dans la tombe de Nils est accompli) ?

C'est une histoire tout à fait tragique, bien sûr. Anna vit dans la trace, et on peut imaginer l'impact qu'ont pu avoir sur elle les images de l'expédition : voir revenir son fiancé perdu à travers des photographies, plus de trente ans après sa disparition.

En même temps, elle se marie, elle voyage, elle fait de la musique. Elle ne s'arrête pas de vivre, mais quelque chose d'autre continue de vivre en elle, ce quelque chose qui va la pousser, alors qu'elle est devenue une vieille dame tranquille, à se faire littéralement arracher le cœur.

Deux réalités cohabitent en elle et pour moi, il y a là quelque chose qui touche aussi à la question de l'écriture. Anna est ce personnage qui vit dans le réel mais en entendant toujours une note sourde, omniprésente, qui est aussi celle de la voix écrite. C'est peut-être pour ça que c'est souvent à travers elle que les autres prennent corps — c'est à travers son désespoir qu'Andrée paraît le plus égoïste, c'est à travers son désir que Nils retrouve de la chair.

Les photographies (je songe notamment à celle de la couverture) ne sont pas de simples illustrations ou un prétexte au récit qui à son tour tenterait de les décrire. Ne font-elles pas alors corps avec le récit ? le récit s'invente donc autour de ces images, dans leurs marges ?

Absolument. Et c'est aussi pour ça qu'à part celle de la couverture, je n'ai pas voulu qu'elles figurent dans le livre. Ce qui m'a intéressée, c'est de révéler, à travers l'écriture, toutes leurs strates, leurs étapes. Une image, surtout une image argentique — et a fortiori une image dont les négatifs ont pris, enfouis pendant trente ans dans la glace, la marque du paysage — ça n'est pas figé, ça contient toute une histoire qui commence avant sa prise, dans le désir de l'image, et qui se concrétise au moment où le photographe appuie sur le déclencheur. Ensuite, l'image se dégrade, elle prend la marque de la glace, du temps, elle prend, aussi, un autre statut, un autre sens à mesure que le temps passe. Je voulais que le récit épouse cette vie propre, cette plasticité des images, qu'il montre leur mille visages. Davantage que l'histoire des explorateurs, c'est l'histoire de ces images que je raconte, même si, bien sûr, chaque trace qu'on décèle à leur surface est aussi une trace humaine.

Quelle est votre place dans ce travail de révélateur (ce n'est pas innocent de choisir tel document, telle photo : c'est forcément un choix subjectif) ?

C'est un choix qui dépend de ce qui résonne dans une photographie, de ce qui fait écho. On ne sait pas toujours pourquoi une image nous parle, pourquoi elle nous arrête. Je crois que tout le travail d'écriture sert aussi à faire émerger ce qui nous rapproche d'une image : pourquoi celle-là, que vient-elle réveiller, pourquoi elle me saisit, qu'a-t-elle à me dire ?

Je crois que j'écris pour éclairer ce saisissement premier, pour comprendre à quoi il renvoie. Dans le cas précis de ces images, ce qui s'est révélé petit à petit, c'est surtout un rapport au monde — le leur, le nôtre, comment ils résonnent ensemble, ce qu'ils ont à s'apprendre. C'est ce chemin-là, qui mène l'image à nous, que l'écriture dessine.