Continents manuscrits

Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora

8 | 2017
Varia 2017

Nathanaël, « Le dernier mot de l'anémone »

Entretien, novembre 2016 – Entre Paris et Chicago

Hervé Sanson

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coma/833>

DOI : 10.4000/coma.833

ISSN : 2275-1742

Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

Référence électronique

Hervé Sanson, « Nathanaël, « Le dernier mot de l'anémone » », *Continents manuscrits* [En ligne], 8 | 2017, mis en ligne le 15 mars 2015, consulté le 14 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/coma/833> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coma.833>

Ce document a été généré automatiquement le 14 janvier 2023.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Nathanaël, « Le dernier mot de l'anémone »

Entretien, novembre 2016 – Entre Paris et Chicago

Hervé Sanson

NOTE DE L'ÉDITEUR

Nathanaël est l'auteur d'une trentaine de livres écrits en anglais ou en français dont notamment *Feder* (2016), *L'Heure limicole* (2016), *The Middle Notebooks* (2015), et *Sotto l'immagine* (2014). L'essai de correspondance, *L'absence au lieu* (Claude Cahun et le livre inouvert) (2007), dont la contre-verse *Absence Where As* (Claude Cahun and the Unopened Book) (2009) est également signée Nathanaël, est une parmi plusieurs (auto-) traductions à qui il manque une version originale. Son œuvre refuse les binarismes, quels qu'ils soient, et invite à penser en surimpressions et transparences. Traducteur également, d'ouvrages de Hervé Guibert, Danielle Collobert, Édouard Glissant, Catherine Mavrikakis, et Hilda Hilst (cette dernière en collaboration avec Rachel Gontijo Araújo), Nathanaël vit, « dit-île », à Chicago.

Hervé Sanson : Tu es un auteur qui écrit en deux langues, français et anglais. Tu publies d'ailleurs en deux lieux, Montréal et New York. Certains de tes ouvrages existent en deux versions, *L'absence au lieu*, par exemple ; *Absence Where As*, en anglais. Que dirais-tu de ce travail entre les langues ? Sont-ce deux textes équivalents ? Peut-on parler de traduction stricto sensu ?

Nathanaël : Il est vrai que depuis 2003 environ, au moment de *Je Nathanaël* j'ai commencé à récrire certains livres dans l'autre langue. Tous les livres que j'ai publiés avant 2003, et qui n'entretenaient aucun lien explicite les uns avec les autres (l'anglais se réservant un espace étanche auquel le français n'avait pas accès, et vice versa, mais cela était également vrai *en moi*), occupaient un vase clos. La seule fuite, par moments, prenait la forme d'une transmission entre un effet d'abandon à la fin d'un livre que récupérait le suivant, mais sans être forcément repérable de l'extérieur. Mais à l'heure où c'est devenu possible, ce déplacement entre les textes

d'une langue à une autre (et parfois auprès d'autres langues encore) n'engage pas un travail systématique ; tous les livres n'ont pas leur équivalent (même contesté) dans l'autre langue (voire *les autres langues*). C'est, et je m'en rends compte en y réfléchissant maintenant, à cette période aussi que les textes commencent à se répondre entre eux, non seulement entre l'anglais et le français mais entre plusieurs (différents) livres, et il en tombe des fragments qui sont parfois repris dans plusieurs contextes à la fois, se disséminant ainsi sur différentes longueurs. C'est peut-être même au moment de l'écriture de *ALÉA* (en anglais "*ALEA of which we are apart*" ; en français « *ALÉA l'à part d'être* ») que je commence à m'en rendre explicitement compte, et à m'intéresser plus sciemment à cette porosité qui refuse structurellement une possibilité d'origine ou de premier mot. Quoiqu'il en soit, il me semble que, plutôt que d'envisager ces répétitions, qui engagent toujours un décalage, comme des équivalences, il est plus juste, en ce qui concerne cette écriture, d'en reconnaître l'équivocité. Et si le fait de cette traduction (soi-)disant s'affirme avec *L'Absence au lieu* ce n'est sans doute pas sans rapport avec la photographie, même s'il me faudra encore quelques années avant de penser la traduction auprès de la photographie composite (développée par l'eugéniste Francis Galton et reprise à titre personnel et à d'autres fins par Wittgenstein à l'aide de Moritz Nähr), qui produit, à partir d'une superposition de plusieurs photos, une seule photo, qui ment non seulement quant à ses origines, mais quant à son actualité (et dont le premier but, chez Galton, est d'établir des *types* identifiables, et selon des classifications racistes). C'est une photo justement qui s'insurge contre sa photo-graphie. La distance parcourue n'implique qu'elle-même. Par là je veux dire sans cesse qu'elle se dé-borde. De là il m'est impossible de trancher quant à la traduction *stricto sensu*, je me demande même s'il existe vraiment une chose telle ; cela dit, il me semble de plus en plus que ces déplacements de textes entre les langues écrites démentent toute possibilité d'équivalence. Pour ne citer qu'un exemple, tiré de *L'Absence au lieu* ; au moment de sa réécriture en anglais, le terme « égarement », qui a une place importante dans le livre, se voit re-transcrit sous la forme de *l'estrangement*. À partir de cette seule instance, le texte entier chavire, et tous ses points de repères sont déplacés, non seulement en anglais, mais en français aussi, car le *premier texte* perd du coup toute possibilité originaire.

Au-delà de ces *équivoques* installées entre deux textes qui se font écho entre l'anglais et le français, il y a des textes qui se répondent, ou s'écrivent en parallèle sans pour cela prétendre à une équivalence même démentie. Comme exemple, je pourrais citer *Sotto l'immagine* (écrit en français, malgré le titre italien) et *Feder* (écrit en anglais sous un titre allemand) qui partagent certaines préoccupations et où dans les deux cas comparaît la figure de *Feder* qui réussit à échapper à un livre comme à l'autre : sous menace de mort, et en tant que mécanisme absurde d'un fascisme sans régime identifiable (à moins que ce ne soit *Feder* lui-même). En même temps, il tombe des pages de *Sotto l'immagine* plusieurs textes qui seront ramassés dans *Asclepias: The Milkweeds* sans pour cela en être des traductions et sous une forme tout autre.

Petit carnet Moleskine qui correspond à la période s'étendant du 7 août 2012 à novembre 2016 et part de l'écriture de FEDER et de Sotto l'immagine jusqu'aux derniers manuscrits inédits.

Archive personnelle Nathanaël

H. S. : L'un de tes derniers ouvrages, *Laisse*, publié par Mémoire d'encrier, éditeur québécois, en 2016, a connu trois versions successives, dans un intervalle de dix années. Peux-tu expliciter pour nos lecteurs le processus de genèse de ce texte ?

N. : Il m'est difficile d'accéder à ce qui pourrait se dire la mémoire profonde d'un texte, par là je veux dire ses débuts, mais aussi ce qui les précède. Ses débuts et non son origine. Il ne m'est même pas évident qu'un texte s'entame par son premier mot – même lorsque, et c'est mon cas, le livre s'écrit plutôt chronologiquement, en accumulant des strates, des retours, des déplacements et des refus même, ainsi que des oublis, mais toujours dans le sens qui est le sien. Car même le refus de l'antécédent exige une priorité. En ce qui concerne *Laisse* dont le sous-titre est (*rejet apparent*), le reflux de son mot m'est un étonnement, car il s'agit de l'unique livre jusqu'ici dans lequel je sois jamais *retourné*. Et qui s'est renversé jusqu'à en défier sa temporalité. Sa première version, qui devait être sa seule itération, remonte à 2006, un temps qui s'annonçait déjà d'une terrible transparence meurtrière (et donc dans un certain sens : illisible si ce n'est raturé). Il portait le titre *We Press Ourselves Plainly*, des épigraphes de Danielle Collobert, Bernard-Marie Koltès et Franz Kafka, toutes traduites en anglais, et la page titre s'inscrivait sur un fond photographique ; cette photo, qui n'a jamais à ce que je sache été commentée, est une photo de presse égarée qui n'a, à ma connaissance, jamais été publiée, et où il s'agit de la manifestation fasciste qui a eu lieu à Paris en février 1934, à la place de la Concorde. Elle a dû être prise à la fin de la manifestation, les personnes, peu nombreuses, se dispersent, la police montée est décapitée par le cadrage : ce sont les chevaux qui m'intéressent, leur instrumentalisation à des fins régulatrices, mais aussi ce terrible tracé disparaissant qui demeure indélébile. Nightboat Books a publié en 2010 cette

première, et unique, selon moi, version de ce livre, où les phrases sont séparées par des ellipses (trois points). L'épilogue s'adresse au prochain livre déjà, et s'achève sur les mots : *Sisyphus, outdone*. Quelques années plus tard, j'ai repris le texte en français lors d'un séjour en Martinique alors que je venais de terminer la traduction de *L'Intention poétique* d'Édouard Glissant ; c'est Recours au poème éditeurs qui m'a proposé de le publier, et malgré quelques réticences, j'ai accepté. Le texte se comportait mal en français, et j'ai mis un an ou plus encore à identifier la nécessité de le cadrer autrement, en lui accordant, d'une part, un aspect photographique encore plus manifeste, et en refaisant son contexte, afin en partie de lui rendre ses distances : il s'est donc agi de remplacer les premiers épigraphes par des épigraphes de Nietzsche, Kafka et Kurosawa, et de récrire l'épilogue pour lui donner un présent à nouveau qui fasse état de ses déplacements. Les ellipses sont remplacées par des points. Et la phrase est retravaillée de l'intérieur, c'est-à-dire en abandonnant un souci d'accord avec l'anglais, de toute façon *irreproductible* et non sans reproche. Ce qui bascule, me semble-t-il, c'est la place plus explicitement accordée à la fois à la photo et au cinéma (par la réalité invoquée par Kurosawa) ainsi que le versant géologique, le *rejet apparent* du sous-titre, qui refuse à la culture son refus textuel de l'écologie. Enfin viennent s'ajouter à cela une suite de photographies ratées dont la planche-contact, reproduite de façon fragmentaire laisse entrevoir les maculations lumineuses qui sont le résultat d'une pellicule déchirée (ma bétise !) exposée par erreur à la lumière. D'où les passages brûlés de la suite d'images et l'intrusion des traits géométriques qui infiltrent certains cadres.

H. S. : Tu t'adonnes « en amateur » à la photographie. Ce sont tes propres mots. Certains de tes livres, mais aussi de tes textes courts, attestent cet intérêt pour la pratique. Ainsi *L'Absence au lieu* constitue-t-il dans une certaine mesure une approche de Claude Cahun et de son œuvre par quelques clichés précis, et par suite, une réflexion sur la photographie. *Laisse* comporte aussi quelques-uns de tes clichés. Peux-tu définir la nature des relations dans ton œuvre entre texte et photographie ? Quel type de relations entretiennent-ils l'un l'autre ?

Soirée « Tirage de lectures : une rencontre photo-textuelle avec Nathanaël », bibliothèque Gaston Miron, université Sorbonne nouvelle Paris 3, 8 novembre 2016, animée par Myriam Suchet.

Crédit Nathaniel Feis.

N. : Je dois dire que je n'ai jamais aimé la photographie. C'était par rapport aux visages (humains) surtout, que je n'aimais pas voir représentés ; d'ailleurs il n'y a pas de photos visibles, chez moi, de personnes, sauf depuis quelques années deux ou trois affiches de cinéma (Antonioni, Kurosawa). Si je me suis laissé interroger par cette forme c'était un peu par méfiance d'abord, et ensuite en répondant aux exigences de Claude Cahun, de ce regard qui était venu me chercher jusque dans mes réticences et avec la force d'un saccage ; aussi par rapport au présent dans lequel Cahun se voyait rapidement enfermée par ses exégètes, souvent, à mon avis, fourvoyés, ou du moins aveuglés par leur engouement (tout le premier effort exercé pour la transposer de façon terriblement réductrice en tant qu'icône de certains mouvements identitaires alors qu'elle-même revendiquait une non-appartenance absolue, que ce soit sexuelle ou autre ; et cela sans parler de son nom, de ses noms). De là je me rends compte en réfléchissant à ta question d'une distinction à faire entre les premiers questionnements photographiques, que ce soit dans *L'absence au lieu*, dans *Sisyphus*, *Outdone*, ou dans *Asclepias : The Milkweeds*, et ma décision de prendre des photos à partir de 2013. Comme je m'insurgeais ouvertement contre l'usage du numérique, et revendiquais la distinction entre la photo-graphie, sa matérialité, son histoire *achevée*, et le numérique, j'ai voulu répondre de ma résistance. Je me suis donc procuré un appareil photo argentique (Olympus OM-1), que je sais soit dit en passant très mal manier, malgré l'aide de plusieurs photographes qui me sont proches, et j'ai pris quelques photos en 2013-2014, et là encore dernièrement (la majorité des photos sont par ailleurs prises en France). C'était alors aussi que je terminais la traduction du *Mausolée des amants* de Hervé Guibert. En tout j'ai dû prendre quelques douzaines de photographies (l'équivalent de six ou sept pellicules). Très vite j'ai saisi ce que cet

acte photographique avait de posthume, et qui rejoignait à la fois l'interrogation dans mes textes des dictatures mais aussi des extinctions : tout cela sous eau de pluie. Je baignais dedans. (*Sotto l'immagine* est sans doute le livre qui s'inscrit le plus immédiatement dans cette foulée). Il y a aussi l'importance des tirages : les seuls tirages qui m'intéressent sont ce qu'on appelle des *tirages de lecture*, des petits 8x10 cm encadrés de blanc. Ce ne sont pas tout à fait des photos, mais ils se situent entre la planche-contact et la photographie, disons, accomplie. En cela ces tirages demeurent très près de l'essai, et protègent une certaine intimité, si ce n'est un secret. Ils demeurent *loin*. Et pour les regarder il faut se mettre très près d'eux. Il faut, en somme, les *lire*. Il faut élire de les lire.

Pour revenir plus précisément à ta question, il y a dans la présence de certaines de mes photos dans mes livres, quelque chose d'assez aléatoire. Parfois il s'agit d'une solution de rechange lorsqu'une image désirée ne peut être obtenue, soit pour des raisons de frais ou de disponibilité (à la première de couverture de *Asclepias*, par exemple, j'avais envisagé un arrêt sur image tiré du film de Sokurov sur Chostakovitch). Parfois, c'est délibéré. Les *Carnets* ont chacun une photo à la première de couverture : ce sont des photos prises en 1983 ou 1984 en France, quand j'avais douze ou treize ans (le vieux port d'Antibes et le XVIII^e arrondissement de Paris). Dans *Sisyphus*, je me permets une superposition (numérique) d'une image de mon visage reflétée dans une photographie argentique de R. Y. King. Ce sont dans les tout derniers livres, *Sotto l'immagine*, *L'heure limicole* ou *Laisse* mais aussi les manuscrits auxquels je travaille actuellement, que mes photos ainsi que quelques dessins prennent une plus grande – mais encore très modeste – place.

H. S. : Je suis fasciné par le processus de « montage » que tes textes mettent en jeu. Tu parviens à articuler différentes problématiques, différentes réflexions, à première vue hétérogènes, et tu les rassembles en un corps de texte dans une grande cohésion, traçant des fils de sens, de signification, qui sont autant de lignes de fuite entre les différents composants. Comment cette articulation advient-elle ? Y a-t-il plusieurs strates d'écriture pour parvenir à ce résultat final ? L'écriture de fragments successifs qui seront par la suite orchestrés ensemble ?

N. : Ta question est d'une grande actualité pour moi. Ce n'est que tout récemment que je me suis vraiment confrontée à la question du montage en tant que tel, en mettant au point un manuscrit où il s'est en fait agi de reprendre un certain nombre de textes que j'avais écrits depuis 2014 et d'en faire le livre dont ils faisaient, à mon insu, état. (Le livre, sans m'en rendre compte, je l'écrivais tout en attendant de l'écrire, et dans l'impossibilité de son écriture qui avançait sans moi). C'était, dans un sens, très décevant, car en faisant ce travail, j'avais l'impression de manquer à mon travail d'écrivain, c'est-à-dire qu'il ne s'agissait plus d'écriture, mais, justement d'un travail éditorial sur des textes écrits (que j'avais écrits) et qui me revenaient en étrangers ; c'était une forme de saturation, un vertige. Comme il s'agit d'un livre porté sur le cinéma (Pasolini, Mizoguchi) et l'architecture (*Die Berliner Mauer*) mais aussi l'extinction (des oiseaux de mer, mais des humanités aussi), ce procédé n'était pas en désaccord avec les figures abordées. Mais c'est la première fois que mon travail se présente sous cette forme de façon aussi explicite. Le « montage » dont tu parles dans les *Carnets* et qui se poursuit dans *L'Heure limicole* est tout autre. Car chacun de ces livres a été écrit dans le temps qui lui était assigné. Chaque *carnet* a occupé une année de temps d'écriture progressive. Cela dit, cette *progression* comprend parfois la reprise de textes écrits antérieurement ; elle est également en partie composée

d'extraits de lettres que j'ai écrites sur une période de temps donnée (jamais, sauf dans des cas bien précis et en obtenant la permission de l'autre personne, je ne cite les lettres des autres ; je ne prends que dans mes correspondances, des phrases parfois, des morceaux entiers de lettres qu'il m'arrive aussi de remanier ; dans ce sens les carnets sont de véritables textes épistolaires). La contrainte temporelle exige aussi que je n'apporte aucune retouche importante au texte préalable. Et la suite des textes est déterminée en grande partie de façon intuitive. Mais cela est vrai aussi pour un livre comme *Laisse* où l'écriture d'une phrase dépend de l'écriture de la phrase qui la précède. Tous mes livres, à quelques rares exceptions près, sont écrits de leur « début » à leur « fin ».

Carnet Miro (~ mars 2015-novembre 2016), page de notes préparant l'écriture du texte «Romanesque, brisées», prononcé à l'université de Montréal lors de l'exposition consacrée à Ingeborg Bachmann en avril 2016.

Archive Nathanaël

H. S. : Tu disais donc pratiquer la photographie en « amateur ». Quelle distinction ferais-tu entre pratique amateur et pratique professionnelle (ce que serait donc l'écriture par conséquent) ? Quelles divergences de nature, de modalité, vois-tu entre ton écriture et ton activité photographique ?

N. : Cette terminologie est très limitée, je le reconnais; sans verser dans des positions oppositionnelles où l'amateurisme contredirait le professionnalisme, car je ne crois pas forcément en ces distinctions binaires, je puis tout de même dire que *je ne suis pas photographe*, même si je fais parfois des photos, alors que je dirais toujours et depuis (presque) toujours que *je suis écrivain* tout en assumant pleinement les responsabilités liées à une telle affirmation. Déjà au lycée je séchais allègrement mes cours afin de me consacrer à ce qui me paraissait essentiel : l'écriture. La photographie, pour moi, est de l'ordre d'une expérience, d'un défi, et est sans doute l'équivalent d'une langue

que je ne sais pas très bien manier, mais qui intervient parfois dans mes textes, parfois avec urgence, afin de les dessaisir d'une structure ou d'y creuser un abîme, afin d'en exposer une faille éventuelle, et les ramener à une certaine exigence. Cela dit, l'écriture n'est pas, pour moi, de l'ordre d'une profession non plus. La profession sous-entend, il me semble, une réglementation, voire une entreprise, et je la veux et l'exige, l'écriture, dérégulée, autonome, et sans attaches, sans subordination à quoi que ce soit si ce n'est à elle-même ; c'est au fond un parti-pris impossible mais nécessaire, d'autant que de plus en plus ce qui se dit encore « écriture » ou « littérature » se voit enfermé dans des programmes de création littéraire qui chacun impose une ligne de conduite visant justement une professionnalisation d'un métier qui se voit pris d'assaut par telles lignes directrices, telles *inscriptions* académiques, telles visées programmatiques, tel mimétisme consigné, et ce qui se voit assassiné à tous les coups, c'est la littérature, qui ne peut en aucun cas exister sans tous les risques qu'elle encourt. En somme il s'agit du fléau du marché.

Laissant de côté cette dispute, qui est plus d'actualité aux États-Unis qu'en France, je reconnais, en dehors des quelques photos que j'ai pu prendre, un rapprochement depuis Cahun d'auteurs qui ont aussi été photographes : Claude Cahun et Hervé Guibert, et que j'ai beaucoup côtoyés l'un et l'autre, Cahun, à travers plusieurs textes que je lui ai consacrés, et Guibert, en traduisant *Le Mausolée des amants* qui s'est révélé être en quelque sorte un traité de photographie au moins aussi important que *L'Image fantôme* où justement ses préoccupations textuelles recoupaient ses préoccupations photographiques ; comment, par exemple, écrire un texte sans sujet, comment faire une photo qui soit uniquement ce qu'il appelle un « événement de lumière » ; ou encore Cahun, dont le texte d'*Aveux non avendus* assume aussi la forme d'une photographie, une photo dont le visage disparaît à la dernière page et laisse le lecteur au bord d'une route de toute apparence abandonnée, où l'horizon se fond aux graviers. Me convoquent tout autant les photographies de Ueda Shoji (ses ultimes photos de la mer, par exemple), ou encore de Nakahira Takuma, qui entre *For a Language to Come* et *Pourquoi un dictionnaire botanique illustré ?* se distancie radicalement d'une certaine complaisance subjective qu'il associe à ses premières photographies en noir et blanc selon lui excessivement poétiques, et rejette l'image même en faveur de la *réalité* (« la chose en tant que chose »). La photo, alors, c'est aussi une solitude, et c'est là sans doute qu'elle rejoint l'écriture. Dans ce qu'elle a de brûlée peut-être, d'évacuée, de ce que sa place publique, à l'heure actuelle inhabitée, évidée, et dont les derniers corps assassinés ont été déportés, est traversée d'un grand vent de poussière.

Photographie argentique, tirage de lecture, extrait de la suite (*Rejet apparent*), juin 2014.

Archive Nathanaël

H. S. : Tu as publié une série chez Le Quartanier, celle des *Carnets* : *Carnet de désaccords* (2009), *Carnet de délibérations* (2011) et *Carnet de somme* (2012). Les voici réunis en un seul volume – en anglais (en attendant le pendant en français). Y a-t-il une pratique spécifique au carnet ? Comment chacun des *Carnets* s'est-il élaboré ?

N. : Les *Carnets*, ou plutôt *Carnet de désaccords* est survenu à un moment où je ne savais plus ce qu'était mon rapport au français. J'avais préalablement récrit en français un livre qui a porté comme titre ... *s'arrête ? Je*. Il s'agissait pour moi d'un exercice de réimpression disons alors que depuis *L'Injure* le français était pour ainsi dire mort en moi et j'étais responsable de cette mort survenue en écrivant ce livre. Car en fait j'ai écrit très peu de livres finalement. En français, il y en a peut-être quatre, en anglais pas plus que deux ou trois, sur les quelques trente ouvrages publiés. Les *Carnets* ne sont pas de ceux-là et c'est justement ce qui m'avait été salutaire en les écrivant. En juin 2007, j'avais des comptes à rendre avec moi-même, et cette forme d'écriture s'est présentée à moi ; comme pour chacun de mes textes, je ne l'ai su qu'en l'écrivant. Ce n'est qu'au fur et à mesure de l'écriture, de cette écriture en particulier, que le délai d'un an s'est imposé, à ce volume, ensuite aux suivants, que l'écriture s'est réglée sur une forme de correspondance, que ce soit avec des lectures, des actualités (mêmes révolues) ou encore des amis, et que la nécessité d'une suite (ce que Le Quartanier a nommé une trilogie) s'est imposée. Le désaccord était non seulement nominal, mais reposait sur une fa ille¹ que je n'arrivais pas à affronter. (Cette écriture correspondait par ailleurs avec l'écriture d'ALÉA dont j'ai déjà dit le titre.) Les deux volumes suivants se sont élaborés autour de la délibération et de la somme, et quoique liés par ce mot de « carnet », chacun se distingue étonnamment des autres, par la rythmique, le ton, etc.

Carnet Miro (7 juin 2013, 7 novembre 2014), page de notes correspondant à l'écriture de *L'heure limicole*.

Archive Nathanaël

- 1 Ce qui m'était d'emblée inconnu, c'était la force avec laquelle la maladie allait intervenir, et de façon déterminante. Car deux mois après la décision de cette écriture, un diagnostic est tombé dans ma vie et qui m'a entraîné avec lui jusque dans sa logique fatale, sa frénésie. À partir de là, la temporalité enfouie des carnets appartenait à une leucémie qui défaisait progressivement un corps de sa chair, un corps de peintre, et dont j'étais l'exécuteur en même temps que ce livre qui dit aussi ce qui de l'écriture est coupable de s'écrire. Les trois temps des carnets se découpaient donc entre un diagnostic et une rémission ; une rechute et une mort ; et le coup de cette mort, l'après-coup, je ne dis pas son deuil, dans le corps même de l'écriture. C'est terrible de le dire ainsi, textuellement, car rien de cela n'était aussi clairement énoncé, et j'ai tenu à n'en rien dire au cours du *Carnet de désaccords* ; on y trouve une seule mention je crois, de cette mort qui allait survenir. Car il y en a eu d'autres, tout près, terriblement près de moi, et qui s'abattaient progressivement. Mais cette charpente apparente appartient davantage au quotidien qu'à l'écriture (si tant est que l'on puisse les séparer) qui ne s'y est guère limitée, et d'ailleurs les moments les plus terribles n'y sont pas inscrits. Le dernier mois, je ne l'ai pas dit. Et après si je n'ai dit que ça, c'était en l'étouffant. Les *Carnets* donc dissimulent cette réalité afin de l'aborder ; et ce sont les villes qui prennent le relais des corps, les traversées qui disent les désirs, et la terrible indécision d'un corps départagé entre deux noms, et dans un lieu, disons, hermaphrodite, où la parole se garde de se traduire si ce n'est se traduire. Il est aussi vrai que plus que tout autre texte que j'ai pu écrire, ces *Carnets* sont un trou de mémoire, et leur inscription, je devais le pressentir, occupait la place de vivre, devenu impossible, et dont la vitalité, grotesque, reprend le temps perdu à le fuir ou à le pourchasser, cela revient au même.

Et si je puis te dire tout cela, à présent, c'est que rien de ce que je te dis n'a eu lieu, puisqu'il s'est agi, sur trois ans, d'une évacuation permanente, et tout ce qu'elle prévoit, elle le sait couru d'avance, par là je veux dire que son *temps* est toujours en état d'arrestation donc dépassé.

H. S. : Dans l'un de tes tout derniers ouvrages, *L'Heure limicole*, publié à Marseille chez Fidel Anthelme X en 2016, la première partie est composée des « Pages enlevées » aux *Carnets*, des « pages en trop, des pages venues après les Carnets, des annotations, des désistements parfois, une douleur qui se rapprochait déjà », écris-tu en exergue. Quel est le rapport que ces pages enlevées entretiennent avec les *Carnets* en question ? Quel est le statut que tu accordes dans ton œuvre à ces pages échouées dans *L'Heure limicole* ?

N. : Les pages dont tu parles, et qui ouvrent *L'Heure limicole*, sont proposées en tant qu'épilogue ou après-livre, ou hors-texte à *The Middle Notebooks* où sont regroupés les trois carnets réécrits en anglais, plus cet appendice qui porte en anglais le titre « *Untendered Pages* » qui se traduit plus ou moins par « pages non-données » ou « non-tendues » ou encore « in-tendues ». Entre les « sommaires » regroupés à la fin des trois carnets et le texte de ces pages, tombe un texte de présentation qui dit mieux que je ne puis le reproduire ici ma pensée touchant à cette décision, et que je réécrirai ci-dessous en français. Mais le texte, qui date de 2014, n'est pas fait pour être lu en français. Peut-être est-il aussi utile de dire le titre du volume en français qui reprendra les trois carnets ainsi, possiblement, que ces quelques pages écrites en 2011 (la période accordée à la réécriture des carnets) et qui s'intitulera : *N'EXISTE*. Je pense avoir voulu que cette trace existe, en anglais aussi, et que soit corrigée l'erreur du temps passé. Le livre, en anglais, se ferme sur une image, juste avant le dernier mot de l'anémone.

« Entre la parole et une fenêtre fermée, et apparemment sans porte, il s'est produit une intensification de sens qui pouvait n'avoir comme seul résultat l'abolition de toute mémoire supplétive. De la façon d'une évacuation. De la façon dont C. me disait au cours de la période des carnets que j'étais le canal d'évacuation d'une certaine expérience. Un nom sans résidu, qui ne pourrait être que résiduel, et dans ce sens, pourrait signifier, plus immédiatement, un dépositaire de nombreuses dissemblances contradictoires. Entre un tas de toiles entreposé dans une cave qui n'a pas été inondée alors que les rues de Chicago baignaient dans de la merde et une baignoire au nord de la ville où mon cadavre n'était pas. C'était en février. Ce sont des détails, ils sont sans intérêt, et en attirant de l'attention, ils deviennent des falsifications non seulement d'eux-mêmes mais des usages que je pourrais en faire, surtout compte tenu de leur chronologie forcée. Cela dit, ce qui compte ici pour moi est la très exacte inversion proposée par ces deux instances, c'est-à-dire l'excès tel que la ville était incapable de le contenir, sur fond de baignoire vide. Il n'y a en français aucun mot précis pour traduire le mot anglais « *vacuum* ». Un dictionnaire indiquera *le vide*, mais *le vide* est autant *vacuum* que *void* ou *emptiness*, et à partir de cette ambiguïté bienvenue, il y a la perte d'une certaine spécificité, et avec elle, une certaine expérience de l'isolement.

« En 2011, je suis retournée en France sans y avoir remis les pieds depuis vingt-et-un ans. Il est imaginable que l'on puisse suspendre sa mémoire sur une telle période de temps ; aussi, que l'on puisse en mourir. Et que cette mort en particulier puisse d'abord avoir lieu dans sa bouche, en commençant peut-être par son nom. Si pour vingt-et-un ans ce refus m'a orientée, en langue, en émotion, et mon sens de l'histoire et du désir, sa sublimation, a fonctionné comme une impulsion autant qu'une

débilitation. Pourquoi alors l'exposer à cette lumière, sinon afin de matérialiser ce qui pourrait être une latence nécessaire à des fins de survie. R. dit que la survie c'est de la merde (*bullshit*). Elle est aussi emphatique que l'oiseau qui rentre dans la vitre créée par les humains. Tout éclate, et si le leurre de la vitalité est résorbé dans un artifice de sur-vie, de quel droit admirer la danse des grèbes ou la luminosité des araignées ? Je m'accuse le premier. Moi et ensuite tout le monde. Pour le meurtre des espèces. D'abord nous nous tuons. Ensuite le monde auquel nous appartenons. Six jours et une lune balafree au-dessus des toits de zinc de l'avenue de Saxe dans une chambre de bonne avec une toilette sans siège à l'étage.

Carnet Rhodia, feuille libre.

Archive Nathanaël

- 2 « Il est difficile à dire ce qui de *La douleur* de Duras est fabrication, et quel procès elle tente précisément, et qu'il lui arrive peut-être d'exonérer ainsi faisant. Mais il y a ceci à en tirer : que le titre retenu pour sa traduction en anglais, *The War*, tente lui-même de corriger ou de s'excuser de quelque chose qu'invite le titre français *La douleur* – et que c'est cette peine même de l'histoire qu'il inscrit. Si, *a posteriori*, j'ai prolongé le temps des carnets d'avant afin d'y inclure les pages tombées d'un autre livre, c'est afin de rendre public, d'abord à moi-même, l'exclusion de certaines histoires qui ne peuvent qu'être consommées sur la place publique, en quoi je, l'écrivain, devient le lecteur qu'il m'incombe d'assassiner.
- 3 « Les *pages enlevées* qui suivent sont tombées entre la baignoire et le lac, et si je ne les ai pas brûlées, ou noyées, c'est sans doute parce que quelque chose en moi s'est éveillé à leur nécessité. »

H. S. : Tu dis souvent que tu ne te retournes pas sur les livres passés. Et donc l'archive n'est pas forcément une pratique, un souci, qui t'est très familier. Quel est ton propre rapport à ce

que nous autres généticiens, appelons les avant-textes de l'œuvre ? Conserve-tu tes brouillons, tes notes préparatoires, tes manuscrits, tes tapuscrits ?

N. : Il est vrai que les livres d'avant me posent d'énormes difficultés, sans doute à cause de cette mémoire évacuée qui me porte, et qui a dû à un certain moment prendre la forme d'une décision, dans le sens toujours de l'écriture. Je ne vois pas l'intérêt d'un archivage systématique de son travail ; et je regrette la façon dont ce travail peut être entrepris *a posteriori* sur des œuvres. Il y a là-dedans à la fois quelque chose de vulgaire mais aussi de terriblement arrogant. Et puis afin de s'ouvrir, même difficilement, au présent, en ce qui me concerne, il est nécessaire de s'évider. Le travail d'écriture nécessite une perte de mémoire ; elle n'est faite que de cela. Se vider du présent progressif ce n'est pas ignorer les assignations de l'histoire. Et puis l'archive tente d'ordonner ce qui ne peut en aucun cas l'être. Cela dit, autant je ne refoule pas tout, autant je ne me débarrasse pas de tout non plus. Depuis quelques années je conserve mes carnets où j'inscris parfois des notes ; les manuscrits moins, comme je les travaille surtout à l'ordinateur. Si j'écrivais à la main je les conserverais certainement, du moins quelques-uns. Les photos posent davantage le problème de leur organisation à cause de leur matérialité. Les lettres, je ne les jette jamais.

Nathanaël

Crédit : Nathaniel Feis, 2013

NOTES

1. Le mot « fa ille », ainsi typographié par Nathanaël, joue dans son œuvre le rôle de révélateur d'un certain rapport défaillant à la famille, d'une part, mais aussi à la langue elle-même. Dans *L'Absence au lieu* (Claude Cahun et le livre inouvert) (2007), l'auteur écrit : « Entre la famille et la fa ille, une lettre vient à s'absenter qui expose la déchéance dont il est question. | La fa ille serait la preuve de la défaite des langues par lesquelles on se transmettrait... » (p. 108) Cette faille fendue en son milieu souligne d'abord la fracture, la division existant au cœur de la langue même.

INDEX

Mots-clés : Nathanaël, Feder, L'Heure limicole, Sotto l'immagine, The Middle Notebooks, L'Absence au lieu, Laisse, Sisyphus, Outdone, Asclepias : The Milkweeds, Carnet de désaccords, Carnet de délibérations, Carnet de somme

AUTEUR

HERVÉ SANSON

chercheur associé équipe « Manuscrits francophones », ITEM (UMR 8132, CNRS-ENS)