

Collection Cadastres

Sotto l'immagine

Nathanaël

MÉMOIRE
D'ENCRER 

Sotto l'immagine

Nathanaël

Mise en page: Virginie Turcotte
Maquette de couverture: Étienne Bienvenu
Dépôt légal: 3^e trimestre 2014
© Éditions Mémoire d'encrier et Nathanaël

Mémoire d'encrier
1260, rue Bélanger, bureau 201
Montréal, Québec,
H2S 1H9
Tél.: (514) 989-1491
Télec.: (514) 928-9217
info@memoiredencrier.com
www.memoiredencrier.com

Sotto l'immagine

Nathanaël

Noi sappiamo che sotto l'immagine
rivelata ce n'è un'altra più fedele
alla realtà, e sotto quest'altra
un'altra ancora, e di nuovo
un'altra sotto quest'ultima. Fino
alla vera immagine di quella
realtà, assoluta, misteriosa, che
nessuno vedrà mai. O forse fino
alla scomposizione di qualsiasi
immagine, di qualsiasi realtà.

Michelangelo Antonioni

Nous savons que sous l'image
révélée il y a une autre plus
fidèle à la réalité, et sous celle-
ci une autre encore, et encore une
autre sous cette dernière. Jusqu'à
l'image vraie de cette réalité,
absolue, mystérieuse, que personne
ne verra jamais. Ou peut-être
jusqu'à la décomposition de toute
image, de toute réalité.

Michelangelo Antonioni

Non.
Je fais le livre de Feder. C'est à cause du cinéma allemand, de Fritz Lang et de Robert Wiene. À Vienne, j'étais logée pas loin du tunnel du *Third Man*. À côté d'un café gay, mais j'oublie. Très enfumé, irrespirable. C'était tout de suite après. L'avion, le train ensuite. Les descentes successives. Une forêt drue, et les platanes décapités. Une certaine Europe. On peut dire ça je crois, même si les noms de pays subsistent. Plus personne ne dit ces noms, je trouve. Il n'y a pas Italie ou

les Pays-Bas, juste l'Europe. Ce qui est censé je crois signifier une forme d'érudition globale. En prenant tout le mot dans sa bouche comme ça, on monte sur ses grands chevaux, on fonce droit dans le soleil du temps. Alors moi ce n'était pas l'Europe, c'était par moments l'Allemagne frontalière et puis l'Autriche, c'est-à-dire Vienne, la Vienne de Thomas Bernhard et Graham Greene, qui a dû visiter le pays juste après la guerre. Vous souvenez-vous de cette séquence au début du film (car *The Third Man* est aussi un roman, mais le roman, lui, vient après le film; en tout cas, il faut considérer l'un comme une traduction de l'autre, pas du tout fiable, et autorisée par Graham Greene lui-même, qui a travaillé sur plusieurs scénarios avec Carol Reed). On montre Vienne juste après la guerre, en ruines, après vient la plongée dans l'histoire de Harry Lime. Non, c'est vrai que la cinéphilie n'est pas du tout ma maladie. Je n'en dispose pas. Elle ne dispose pas de moi. Elle m'est venue par une autre personne. Elle est extérieure à moi, sans hésitation, elle n'est pas moi, je ne la veux pas.

Après les années catastrophales (je n'es-
saie pas de les compter, car elles
semblent vouloir toujours s'amplifier,
disons *grosso modo* 2007 à 2010). Mais si
je dis tout de suite après c'est une suite
infernale que j'évoque. Le tout de suite
ressemble à la période après-guerre,
interminable, en 2012 on y est encore,
c'est conséquent. Comme l'aujourd'hui
d'Ingeborg Bachmann, un à-présent suici-
daire, clivé par ce mot de *heute*, minus-
culaire, et cet autre mot de *Heute*, majus-
culaire. Aujourd'hui, le présent. L'alle-
mand fait de telles distinctions. Un mot
ou plusieurs défendus aux bouches de
chacun, impossible de se situer dans
cette bouche, celle qui dit: moi. Ce n'est
plus Bachmann, c'est moi maintenant qui
parle. Cette seule page de *Malina* aura
fait fuir tout mon vocabulaire. Alors en
début mars lorsque j'ai été appelée à
dire *moi* devant un groupe de personnes
plus ou moins sympathiques, il était
tard déjà, on en était à la dernière
représentation de *La Poussière de*
Soleils, moi en tant que spectateur, dans
une maison sépulcrale reconvertie en
théâtre dans l'ouest de la ville, le

résultat a été, malgré l'amabilité des gens présents et les pichets qui circulaient librement et auxquels je ne participais pas, l'arrestation permanente d'une voix par laquelle j'étais devenue reconnaissable. Mars, il faisait encore froid, très froid. J'ai perdu ma voix. La voix toute particulière qui disait je. C'était clair dès que j'ai quitté mon siège, et les deux semaines suivantes renforçaient ma galère. C'est ainsi que je me suis trouvée à la bibliothèque en face du même cinéphile dont je vous parle à présent. Les écrivains sont nombreux à s'être laissé tenter. Duras et Robbe-Grillet, évidemment. Jean Genet. Cocteau et Desnos ont aussi signé des textes sur le cinéma, la cinématographie. Je veux dire des écrivains. Mais ces distinctions sont sans doute sottes, et lamentablement académiques. Surtout que Cocteau et Desnos ont tous les deux fait des films et composé des scénarios, ne parlons pas de Pasolini ou Antonioni, qui, eux, écrivaient. Alors quoi? Les égouts de Vienne sont terrifiants. Tout le drame de Harry Lime, la répugnante indemnisation dont il s'avantage après

le trafic de vaccins contaminés, est un drame arraché aux premières images de la ville en ruines. *The Third Man*, c'est avant tout un film d'après-guerre, un film de guerre. La ville ainsi défaite est introduite dans les personnages, dans leurs mouvements, dans la trame même, qui elle, armature la ville-guerre. Non, ce ne sont que des pensées fugitives. Je n'ai rien à dire au cinéma que j'ai fui toute ma vie, que j'ai très sincèrement détesté, ayant résolument affranchi ma vie d'images mouvantes. Dans la préface au livre, Graham Greene écrit: «*The Third Man* was never written to be read but only to be seen.» Le film, c'est la réussite du texte raté (Duras dira du cinéma une chose semblable, que le cinéma se construit sur le ratage de l'écriture). C'est le début de l'histoire et la fin de l'histoire. Il nomme des villes, il les dit: «Like many love affairs it started at a dinner table and continued with many headaches in many places: Vienna, Venice, Ravello, London, Santa Monica.» J'avais quarante et un ans, le même âge que la mort de Kafka, lorsque j'ai vu pour la première fois *Das Cabinet*

des *Dr Caligari*. Les intertitres étaient en anglais. C'était un samedi matin, l'organiste, trop volubile, a débité des bêtises pendant vingt minutes, retardant ainsi la projection du film, annonçant la fin et gâchant l'intrigue. Peu importe. Je me félicite finalement d'avoir pu exister quarante et un ans dans ce monde débile sans avoir rencontré ce film, car le plaisir - le véritable étonnement - m'a été réservé pour plus tard, le moment juste où j'étais disposée à le recevoir. Un peu comme Montjuïc, que je n'ai jamais escaladé en 2004, mars; je peux dire que Barcelone m'attend toujours. Et malgré la réécriture imposée à Wiene par les producteurs désireux d'atténuer la critique du fascisme montant, tout de ce film annonce et déclare le cinéma. Mon Feder emprunte à *Caligari* une approximation du nom de l'acteur Fehér, qui joue Francis, l'amant qui souffre le rapt et l'envoûtement de sa fiancée Jane par le docteur Caligari, dictatorial. Mais Feder n'a rien de Fehér, ni les yeux, ni la souffrance. Et je ne peux certainement pas m'en réclamer. Il m'est tombé dessus ou rentré dedans ou je

l'ai croisé quelque part dans ce cinéma qui fonde nos sociétés actuelles et demeure pour moi étranger. Le troisième homme, c'est l'absent, c'est celui qui n'est pas présent; ce n'est pas la même chose. Mort, il est victime de meurtre, vivant, il est responsable de la mort horripilante de nombreux enfants. Il n'y a pas d'innocents. C'est pareil dans *The Fallen Idol* et c'est pareil dans *Brighton Rock*. Les victimes ne sont jamais innocentées. Mars, comment se fait-il, mars, toujours mars? Mars, 2004, l'attentat sur Madrid, l'accusation d'ETA, le corps étendu en face de la librairie des femmes, Barcelone. 2011, mars, le bain dont de peu je ne sortais pas, six coins de rue, le manteau trop grand de l'ami présent. *Et tu Brute?*, the Ides of March, le premier, le deux, le trois, anniversaires dont deux défunts. Survivre à mars, c'est apprendre à ne pas compter. Mais ce n'est pas tout, bien entendu, les autres mois clament chacun leur monstruation. Pour C. c'est novembre, les mêmes chapeaux de roues, et encore. Dans Feder, il n'y a aucun calendrier. Si vie il y a, c'est une vie qui renonce à l'antériorité. En fait, le renoncement a

lieu avant l'échappée du livre, avant le corps abandonné au pied de l'escalier. Mars, 2011, on peut bien dire de ce mois après, car il se sera déroulé derrière les rideaux tirés sur le grand soleil, le gris le froid, la porte déverrouillée la nuit, la convocation de l'intrus, le corps crispé dans le lit glacé. La survie n'a rien de la logique de l'éveil. Elle est somnambule. Elle veille à ce que le rêve déchire ce qu'il reste du réveil. Hormis le lundi, alors, le train, la bibliothèque, le regard atroce porté sur les mêmes surfaces se retiraient derrière les rideaux tirés. C'était, je me dis, une façon de préparer un présent. Il fallait d'abord abdiquer tout espoir de présent, tout désir prétendu. Étouffer ses nuits dans l'oreiller, avaler ses insomnies sur le parquet froid, faire bouillir l'eau, ajouter des couches de laine au corps, lire, ne pas lire. Le premier film de l'année, la décision d'aller vers le cinéma, c'était *The Third Man*, ensuite *The Last Tango in Paris*, ce film est un viol. J'ai vomi trois fois cet hiver-là, j'ai bu quelques verres de pinot grigio, la nourriture qui entrait par la bouche

m'en sortait. Les étourdissements suivait, il n'y avait ni l'idée de Feder, ni le cinéphile, juste le débranchement progressif de mes vitalités. Le téléphone, les fenêtres, c'était le même débranchement. Quarante ans de plus en plus liquides. *Europa* (Lars von Trier), *Los abrazos rotos* (Almodóvar). L'arrestation la plus totale de mes distances. La ville s'en était allée, et les récits qui m'y rattachaient. Faire table rase, trouver le degré zéro. Abandonner le jeu par lequel on se reconnaît. Avec *Caligari*, j'ai rencontré M. (Peter Lorre) ainsi que *Metropolis*. Toute ma pensée s'en est trouvée réorganisée. J'ai assisté lentement à ce démantèlement, à l'arrivée tardive de l'image sous cette forme, la traversée des seuils des cinémas, la présence des autres corps sur des sièges semblables, pourtant mon expérience n'avait rien de collectif, je ne me suis pas départie de ma solitude farouche et ma détestation de la foule. Donc: projections en fin d'après-midi, cinémathèque le lundi ou mardi ou mercredi, jamais le week-end, sauf les matinées. Le cinéma est une forme d'insomnie, contrairement au livre.

Il dispose différemment du temps. Certains affirment qu'il l'éradique. Je cherche dans mon corps à savoir ce qu'il en est. Pour moi, il a représenté au printemps de l'an onze un retour à la vie, une façon de la rencontrer autrement, d'aller vers elle en dehors de tous les textes qui me reconnaîtraient. C'était une forme d'incognito. De déguisement. De silence. Et il a coïncidé avec la fermeture de tant d'appareils de traverse par lesquels je m'étais imaginée être constituée. Si ce n'était S., je ne me serais sans doute jamais mise à écouter Górecki avec une oreille aussi avide, 1998 je crois, ensuite, 2010, les préludes et fugues de Chostakovitch, trois jours dans une maison de pierre au pied de la ville de M., illuminée par les projections sur le mur du musée des égouts. Elle a depuis quitté la maison, le havre et les destinations des navires, vers l'ouest du pays. Chostakovitch dépendait de cette maison, de sa résonnance, les fauteuils enveloppés d'un linceul blanc, l'absence de miroirs derrière la porte bleue en bas de l'escalier. Je vous dis cela parce que c'est au même moment, je crois, que

nous avons trouvé ensemble le *Verklärte Nacht* de Schönberg et vu pour la première fois les partitions de Xenakis au musée d'architecture. Rien n'a éclaté. C'est cela que je veux surtout dire je crois, après le passage de la frontière, la nuit passée dans un hôtel sur la route I-80, rien finalement. Aucun éclat, aucune explosion, *explosão* en portugais, à l'heure de l'étoile que l'on est. Feder est sans doute le témoin silencieux de ce silence qui ne s'abat pas. Il pourrait tout autant tuer comme il pourrait ne pas tuer. C'est ce qui fait de lui un d'aucun. Un ouvrier et un souverain. Il n'est rien, comme on peut dire d'un trottoir qu'il ressemble à tous les autres trottoirs jusqu'au moment où il s'effondre. Là on lui reconnaît quelque chose de singulier, d'historique, de tragique ou de meurtrier. Il devient un lieu. Feder n'a rien du lieu, ni de la tragédie, si ce n'est par anticipation. L'angoisse qui le détient appartient à celle qui l'anticipe. Comme lui ne l'anticipe pas, il pose le plus grand danger: celui de son désistement. Il vaque à ses besoins. Comme on le dirait d'une poule

ou d'un politicien. Il n'a rien de l'Aldo d'*Il Grido*, la violente émotion, la chute inscrutable (suicidaire ou accidentelle?) qui lui revient à la fermeture du film aux pieds d'Elvira. C'est comme si l'architecture renonçait à lui. L'escalier de plus en plus haut, une sorte de tour de Babel abandonnée au cri. Désir affligé, famine haptique, folie meurtrière. On pourrait tout aussi bien appeler cela *industrie*. Mars, c'est aussi l'éclosion du cercis, les mottes de fleurs rosacées qui en étreignent les branches, un air de violon par la fenêtre. C'est le coup fatal porté en 1976 à l'Argentine. Vaguement me vient le souvenir d'avoir été dans un lieu. Non, je ne pense pas qu'Aldo se soit suicidé. Formellement, je ne pense pas que le film le permette. C'est l'inverse d'un suicide ou sa contradiction. Si Antonioni est venu pour moi après Graham Greene, ce n'est qu'une simple coïncidence. Tout comme Graham Greene est venu après le voyage à Vienne, le train interminable de Saarbrücken, dix heures pour atteindre le *Musikstadt*, en passant par Nürnberg et les innombrables *anschlüss* qui réduisaient mon

Collection Cadastres

Nous habitons «des ancêtres imaginaires»,
«un vouloir obscur», des idées qui font
de nous des êtres de feu, de désir et de folie.

Trop d'opinions et de slogans encombrant
nos vies. Nous sommes en quête de la pensée qui
déborde. La pensée qui détourne le calendrier
des faits et gestes. Cadastres, ni arpentage,
ni registre, mais plutôt une présence,
la pensée tenace et miraculeuse
de l'être debout.

Sotto l'immagine

«Mais je n'ai aucune preuve du cinéma.»

De *Sotto l'immagine*, l'on peut dire qu'il s'agit d'un texte sur la dictature, ou la pluie. Partant d'un fragment d'Antonioni, et axé sur une idée fugitive de l'image captée, il pourrait tout aussi bien être un traité de l'intraduisible. Pris entre une photographe et un cinéphile, il énonce un état des lieux d'une pensée anachronique infiltrée par un présent cinématographique. De langue en lacune, l'histoire, qui se réclame d'une absence d'antériorité, est celle d'une déroute interrogée par des voix venues de différents ailleurs - Orson Welles, Ingeborg Bachmann, Sergio Larraín, Alejandra Pizarnik, Galina Oustvolskaïa... Mais peut-être s'agit-il d'un étonnement, tout simplement.

Nathanaël est l'auteure d'une vingtaine de livres en anglais et en français. Elle a traduit des œuvres d'Édouard Glissant, de Danielle Collobert, de Catherine Mavrikakis et de Hervé Guibert. Elle vit à Chicago.

