



Paul NIZON

Chien : confession à midi

(première publication en 1998)

Paul Nizon, écrivain suisse, est né en 1929 à Berne. Son père était un chimiste et chercheur d'origine russe, inventeur d'un médicament contre le lupus. Après son bac, il décide de partir pour la Calabre et travaille sur un chantier. Cette expérience constituera un véritable voyage initiatique. Deux ans plus tard, il étudie l'histoire de l'art et celle de la littérature allemande à Berne et Munich pour réaliser ce qu'il appelle « un apprentissage du regard ».

Toujours étudiant, il se marie à Munich en 1954. De 1956 à 1957 il s'isole dans le Spessart afin de se consacrer entièrement à sa thèse sur Vincent van Gogh.

Il commence à publier vers la fin des années 1950, il travaille alors en tant qu'assistant au musée d'Histoire à Berne. Il vivra à Berne et Zurich comme assistant de musée et critique d'art au quotidien *Neue Zürcher Zeitung* jusqu'en 1959, date à laquelle paraît son premier livre *Les Lieux mouvants*. Plutôt bien accueillie, la parution des *Lieux mouvants* lui permet d'obtenir une bourse littéraire et de profiter en 1960 d'une année à Rome. En 1961, toujours étudiant, il part cette fois-ci pour Barcelone où il rencontre une prostituée qui change sa vie. À son retour en Suisse, il quitte sa femme et son travail de journaliste.

C'est au début des années soixante que Nizon se voit proposer son premier contrat d'édition par les éditions Surhkamp. Celles-ci, après avoir écouté un extrait audio de *Canto*, livre inspiré du séjour à Rome et que Nizon fait alors enregistrer par un ami sur magnétophone, lui offrent un salaire mensuel. À sa parution en 1964, la critique est loin d'être emballée par ce roman avant-gardiste. Paul Nizon acceptera difficilement ces jugements : « On prétend être un écrivain qui compte, un artiste pour tout dire... Et cependant aux yeux du percepteur, du rédacteur, de l'employé, du fonctionnaire, on est qu'un pauvre petit poisson », écrira-t-il dans *Les Premières Éditions des sentiments*.

À partir de 1969, Nizon ne se consacre plus qu'à l'écriture, il est alors occupé à son prochain ouvrage *Dans la maison les histoires se défont*, qui paraîtra en 1971. Après son second mariage, il voyage plus souvent. Il entreprend par exemple un voyage en 1975 avec son ami photographe Willy Spiller. Cette expérience partagée donne lieu à une véritable collaboration dans *Adieu à l'Europe*, livre illustré des photos de Willy Spiller, paru en 2003.

En 1977, alors qu'il s'est remis de l'accueil décourageant de *Canto*, il hérite de sa tante d'un petit appartement à Montmartre et s'installe définitivement à Paris. Le français devient sa langue principale même si son écriture reste fidèle à l'allemand. Paul Nizon entame alors à un nouveau cycle d'évolutions dans sa vie d'écrivain. Pour la troisième fois en moins de trente ans, il se remarie à Paris. En 1988, *Stolz* reçoit le prix France Culture et lui vaut une reconnaissance internationale. Toutes les œuvres qui suivront se superposeront de plus en plus à sa vie. Il se lance d'ailleurs dans la parution de son premier « Journal d'atelier » en rassemblant des notes qui constituent son occupation quotidienne depuis 1960 et donnent naissance à *L'envers du manteau*. En 1999 ses *Œuvres* choisies paraissent en sept volumes en Allemagne où le succès de Nizon est déjà bien établi. En France, tous ses ouvrages sont traduits chez Actes Sud. (extrait de Wikipedia)

Livres publiés en français

- *Dans le ventre de la baleine*, Actes Sud, 1990
- *Immersion : procès-verbal d'un voyage aux enfers*, Actes Sud, 1991
- *Stolz*, Actes Sud, 1993
- *Canto*, Jacqueline Chambon, 1998
- *Adieu à l'Europe*, Actes Sud, 2003
- *Chien : confession à midi*, Actes Sud, 1998
- *Dans la maison les histoires se défont*, Actes Sud, 1999
- *Maria Maria* (avec Colette Fellous), Maren Sell, 2004
- *La fourrure de la truite*, Actes Sud, 2006
- *Le ramassement de soi : récits et réflexions*, Actes Sud, 2008
- *L'Année de l'amour*, Actes Sud, 1986
- *L'envers du manteau : journal d'atelier*, Actes Sud, 1997
- *L'œil du coursier* précédé de *Mes ateliers*, Actes Sud, 1999
- *Les premières éditions des sentiments : journal 1961-1972*, Actes Sud, 2006
- *Le livret de l'amour : journal 1973-1979*, Actes Sud, 2007
- *Les carnets du coursier : journal 1990 - 1999*, Actes Sud, 2011
- *Faux papiers : journal 2000-2010*, Actes Sud, 2014
- *Marcher à l'écriture : leçons de Francfort*, Actes Sud, 1999
- *Goya*, Flohic, 1993
- *Figurants Fugitifs*, Flohic, 1999
- *Les débuts de Vincent Van Gogh : les dessins de la période hollandaise*, Les Cahiers dessinés, 2014

La République Nizon (entretien avec Philippe Derivière), Argol, 2005

Par ailleurs, dans l'émission *Les grands entretiens* diffusée le 27 février 2005, Paul Nizon répond aux questions de Daniel Jeannet sur tout son parcours : <http://www.rts.ch/archives/tv/culture/grands-entretiens/5633488-paul-nizon.html>

Le Monde, 16 octobre 1987, Michel Contat

Paul Nizon, un "élixir de vie"

Un grand écrivain suisse-allemand exilé à Paris qui a fait de l'écriture un risque existentiel.

En somme, j'ai beaucoup de chance. Proust et Céline, je ne les ai pas connus, et je ne suis pas sûr que j'aurais aimé les rencontrer, bien que *La Recherche* et *Voyage au bout de la nuit* soient de ces livres "qui vous entrent sous la peau", comme *La Nausée*, comme *Stiller*. Mais Sartre et Frisch, dans la vie, ne m'ont pas déçu. Maintenant Paul Nizon. Lorsque j'ai lu *L'Année de l'amour*¹, il y a deux ans, j'ai su tout de suite que c'était un de ces livres. Le nom m'était familier : un compatriote, célèbre en Suisse, et en Allemagne aussi. Totalement inconnu ici, sauf des germanistes. C'est Jean-Louis de Rambures, infatigable découvreur, qui a persuadé Hubert Nyssen de le publier et qui a traduit aussi le roman précédent, *Stolz*, qui date de 1975 et paraît à présent en France².

Quand je parlais de *L'Année de l'amour* autour de moi, les gens riaient : "Paul Nizon ! Évidemment, pour un sartrien !..." Et quand je leur disais qu'il est suisse, exilé ici depuis 1977, ils riaient encore : "Oui, oui ! La mafia suisse de Paris !" Après l'avoir lu, s'ils riaient, c'était de bonheur et de connivence : *L'Année de l'amour* est sans doute l'un des plus beaux livres que l'on ait écrits sur Paris, et sur bien d'autres choses, notamment ce saut dans le vide qu'est l'écriture.

Nous avons fait connaissance au printemps dernier, à Saint-Louis, Missouri. Il était, pour un trimestre, "écrivain invité" du département d'allemand à l'université Washington. Je donnais une conférence, il est venu en voisin, en compatriote, en compagnon d'exil. Ça m'a fait autant plaisir que si John Garfield ou Humphrey Bogart étaient entrés dans la salle. C'est vrai, il a ce "look" des années 40; il m'a semblé que son costume de laine grège et son chapeau étaient ceux de Dashiell Hammett.

En 1977, Paul Nizon vivait à Zurich, romancier renommé, critique d'art de grande réputation (il a écrit une thèse sur Van Gogh). Au cours d'une tournée de lecture de son roman *Stolz* à l'étranger, il a été victime d'une "intoxication amoureuse". Au retour, lui et son épouse ont passé des nuits et des nuits "au chevet de leur amour saccagé". Il a décidé de tout quitter, femme, amis, situation, pour aller vivre à Paris, dans un minuscule deux pièces dont il venait d'hériter de sa vieille tante, dans le dix-huitième arrondissement. Il approchait de la cinquantaine, c'était maintenant ou jamais pour tenter de s'exhumer et vivre à neuf, par l'écriture, et l'écriture seule.

"Prends-moi, fais-moi naître à la vie." C'est la prière qu'il adresse à la grande ville étrangère, la ville mondiale. Avant lui, Van Gogh, Rilke, George Orwell, Hemingway, Henry Miller, Joseph Roth, Giacometti, Walter Benjamin, y sont venus, dans des dispositions d'esprit voisines, s'affronter à la solitude et à la faim, comme pour tremper leur âme, Paul Nizon s'en souvient. Il plonge dans la ville-océan afin de s'y polir comme un galet, de s'affûter aux pierres grises, comme un stylet. De cette plongée éperdue, il rapporte, au bout de quatre ans, ce livre du vertige et de la renaissance, *L'Année de l'amour*.

Des décalés de la vie

Quand, entre un auteur et un lecteur, il y a un livre aimé, c'est comme entre un homme et une femme une nuit d'amour : on peut bavarder, l'essentiel a été dit, on peut tout effleurer, en pleine confiance. Nous avons fait ensemble la tournée des bars de Saint-Louis. Nous avons évoqué les "maisons de rendez-vous" parisiennes, où il a trouvé un havre dans l'exil, au début; nous avons discuté du minitel, qui le fascine comme une victoire de la dépersonnalisation urbaine, de la solitude des corps, de la peur du SIDA. Nous avons pas mal bu. Dans le dernier bar, près de son hôtel, la barmaid, une longue fille courageuse et fatiguée, projetait de venir vivre à Paris, avec son enfant. Nizon ne disait rien, il sait de quoi la ville est capable. Avant de le quitter, je lui ai parlé d'*Un homme qui dort*, le roman de Georges Perec, histoire d'un garçon qui sombre, à Paris, seul, dans une chambre de bonne. En lui disant au revoir, j'étais sûr que c'était un vrai "au revoir" : Paris est une ville qui lie ses "amants".

Entre-temps j'ai lu *Stolz*, cette histoire d'un garçon qui s'efface, par manque d'élan, par une sorte d'extinction progressive de son désir de vivre. *Un homme qui dort* m'est revenu à l'esprit, et ceci que Nizon avait dit : "Il y a des personnages qui se passent le témoin d'un roman à un autre. C'est comme un même personnage qui resurgit, transfiguré et reconnaissable." Il pensait au Wilhelm Meister de Goethe, au Lenz de Büchner, à l'Obломov de Gontcharov. *Stolz* est l'une des figures de ce personnage (son nom est emprunté à l'un des caractères du célèbre roman de Gontcharov). Chez nous, ce serait le Roquentin de Sartre, le Meursault de Camus, l'étudiant de Perec. Appelons ces hommes qui s'endorment, ou qui s'éveillent à l'absurdité du monde, des "héros existentiels", des décalés de la vie. Les Russes, depuis longtemps, ont inventé un mot pour cette apathie mélancolique : l'"oblomovisme", justement. La conscience stupéfaite que la vie n'est pas donnée, qu'elle se gagne ou se perd.

"Cette ville glaciale te tuera ou te ressuscitera", se dit Nizon dans *L'Année de l'amour*. "Et soudain, poursuit-il, je songeai au malheureux *Stolz*, ce jeune homme qui me ressemblait comme un frère et qui avait péri de froid dans la forêt hivernale du Spessart. Jamais il n'avait encore dépassé l'orée de la forêt, et, lorsqu'il y pénétra pour la première fois, il lui fut impossible d'en ressortir. Ce jeune homme, qui voulait découvrir la vie, s'était installé dans une ferme solitaire du Spessart, afin de s'y consacrer à un ouvrage. Il croyait que l'isolement et le silence lui

¹ Ce livre figurait parmi les meilleurs romans du domaine allemand sélectionnés par le *Monde des livres* pour la décennie 1975-1985 (traduit par J.-L. de Rambures, Actes Sud).

² Une traduction, due à Anne Cuneo, avait paru, il y a une dizaine d'années, chez l'éditeur suisse Bertil Galland, mais n'avait pas franchi la frontière.

seraient propices. [...] Il ne s'était, en vérité, jamais intéressé à grand-chose jusqu'alors, mais voici que la léthargie qui couvait en lui était devenue une maladie et l'avait plongé dans le sommeil. Le fait qu'il fût mort de froid, après avoir perdu son chemin et marché jusqu'à l'épuisement dans la forêt hivernale, ne constituait que l'épilogue physique d'un mal auquel il avait spirituellement succombé depuis longtemps. "

En Allemagne, *Stolz* est devenu une référence, une sorte d'épopée de la conscience moderne, quand elle réagit à l'abominable productivisme de l'esprit d'entreprise par la fuite passive. Le livre est admirablement construit sur un contraste de lumière et d'ombre lourde, de rythme vif et de piétinement, comme si, au milieu, quelque chose se brisait irrémédiablement. C'est un livre de jeunesse : on y trouve, élevé par la beauté à la dimension d'un mythe, l'état d'esprit qui sourd souvent du courrier de *Libération*, par exemple.

Tourner une page

Paul Nizon avait quarante-cinq ans quand il a écrit ce récit, qui se réfère à ses vingt-cinq ans. Avec *Stolz*, il pensait tourner une page ("la seule façon de tourner la page, c'est de l'écrire"), se défaire à jamais de son indécision face à la vie. Au lieu de quoi, malgré le succès du livre, il a plongé dans un marasme, la crainte d'une "dépression endogène", qu'il a transportée à Paris en croyant la fuir, et dont il n'est sorti pour finir qu'en la mettant noir sur blanc. "Je suis un autobio-fictionnaire qui avance immobile", dit-il volontiers. L'écriture est un moyen de rassembler sa vie, de vivre le présent comme un souvenir et le passé comme une identité. D'exister, en somme, authentiquement. "Un livre, avant de l'écrire, je dois le vivre. Et vivre n'a de sens que par la mise en mots. Écrire m'est aussi nécessaire que respirer. C'est mon occupation principale, et elle requiert que je ne fasse rien d'autre. Il faut que ce soit un risque total, radical. Le danger ? C'est de sombrer. Mais je n'imagine pas d'écrire sans ce risque."

Dans l'appartement, rue Saint-Honoré, où il vit à présent avec sa jeune compagne française, il montre un alignement de classeurs sur des rayonnages. Ce sont les milliers de pages qu'il écrit au rythme de l'improvisation, comme un pianiste qui s'échauffe, tous les jours, pendant sept ou huit heures. Des matériaux de gestation, qui s'accumulent, qu'il ne relit pas forcément. Le livre, après une incubation qui peut durer des années, il l'écrit rapidement, une fois qu'il lui est apparu comme un organisme complet. Il en est là, pour le prochain : une forme commence à se dessiner (3).

Nous sortons manger des huîtres, puis faire la tournée des boîtes de jazz, "ma" tournée, puisqu'il ne les connaît pas encore. La prochaine fois, il m'emmènera dans "ses" bars. Au Montana, je le regarde avec amitié écouter le pianiste René Urtreger. Je pense à ce qu'il a dit quelque part : "Ce que je voudrais : que mes livres pénètrent sous la peau et qu'ils aient, pour un lecteur ou un autre, l'effet d'un élixir de vie." Silencieusement, je lève mon verre à ce vœu, pour cet autre lecteur, vous.

STOLZ, de Paul Nizon, traduit (fort bien) de l'allemand par Jean-Louis de Rambures, Actes Sud, 166 p., 79 F. (3) La maison Suhrkamp, qui édite l'œuvre de Paul Nizon, a publié de lui un recueil de conférences données à l'université de Francfort en 1984, sous le titre *Am Schreiben gehen (Aller à l'écriture)*. C'est un des meilleurs témoignages que nous ayons sur la gestation d'une œuvre littéraire.

Le Temps, 17 octobre 1998, Wilfred Schiltknecht

Paul Nizon : Confidences d'un marginal et de son chien

ROMAN. Dernier volet d'une trilogie parisienne largement autobiographique, Chien raconte les errances d'un fuyard de sa propre vie à travers le souvenir d'un compagnon depuis longtemps abandonné.

Voici *Chien*, un nouveau Nizon qui à quelques jours près tient une gageure : paraître presque simultanément dans l'original et en traduction. Entamée, semble-t-il avant les ultimes corrections, celle-ci surprend çà et là par une phrase, un paragraphe même, qui ne figurent pas dans le texte allemand. Mais si l'on en croit une récente interview de l'auteur dans *Construire*, l'édition française importe bien davantage, puisque « la Suisse, et même l'Allemagne, sur le plan littéraire, restent des provinces. La France aussi, du reste. Sauf Paris... ce qui n'a pas été jugé à Paris ne sortira jamais dans le vaste monde ».

Quoi qu'il en soit, et en toute modestie, c'est un très beau livre. Faisant suite à *L'Année de l'amour* (1986) et *Dans le Ventre de la baleine* (1990), il conclut après un long intervalle ce que Paul Nizon nomme sa trilogie parisienne. Métamorphosés et décantés, ses thèmes reviennent dans une prose pure et lumineuse. Un sous-titre supplée à une indication de genre: « Confession à midi ». A la première personne, presque malgré lui, mû par un intime besoin de confidences, un narrateur se voit et plonge dans ses pensées jusqu'à citer le cogito de Descartes. Avec un humour allusif et des touches d'ironie, en des propos sobres et limpides. Et avec, soudain, des élans et une sensualité qui subjuguent.

Posté à l'angle de la rue Saint-Hyacinthe et de la rue de la Souricière, c'est un marginal en rupture radicale, qui se veut libre et sans amarres. Il observe et paraît attendre, tandis qu'il veut penser à son chien, abandonné il y a des années, mais évoqué sans cesse à travers de séduisantes variations métaphoriques. Un « être du présent... pris tout entier par l'instant », humant, flairant, « dans une attention pressante », et dont le narrateur s'inspire pour devenir à son tour « le conquérant de l'instant » et goûter aux saveurs de la réalité « jusqu'à voir déborder la coupe intérieure ».

Connus autrefois, ces moments de participation jouissive donnent lieu à des pages exaltantes. Sur l'ivresse et les métamorphoses d'un voyage, la foule et les rumeurs troublantes d'une médina. Sur la découverte de la femme, décisive et bouleversante, les sortilèges d'une nuit d'amour. Mais ce sont-là des vécus anciens. Le chien ramène au passé: reviennent l'enfance et l'adolescence, le milieu familial, des scènes de la vie conjugale. Le narrateur, fasciné malgré lui, dans des journaux tirés çà et là d'une poubelle, par les faits divers qui évoquent les violences d'une évasion et prétendent scandaleusement, en les réduisant à quelques traits, expliquer une vie, se voit pris lui-même dans la trame d'une biographie.

« Toute ma vie, j'ai fui ma propre vita. » Là voilà pourtant qui le rattrape. Comme le fait aussi à travers la presse et dans ses journées la réalité de l'époque : les rafles, Drancy, les déportations, les purifications ethniques, les émigrés. Et dans la ville, le travail d'un livreur, les déshérités dans les banlieues, la haine pour les immigrés. La délinquance, les gangs des faubourgs. Le narrateur a beau « fuir toutes les histoires de peur d'être emprisonné » par elles, il ne peut se dérober à celle de son temps et aux préoccupations qu'elle lui impose. Même si après tout, puisque tout « je » qui s'exprime reste un rôle, il a choisi son personnage.

Et comme tel, en bonne logique et pour la délectation du lecteur, il se croit en butte aussi à l'indiscrète sollicitude d'un écrivain et artiste reconnu, auquel sa crinière et son porte-cigarettes donnent une allure nizonienne. Suit-il sa trace pour le surveiller, va-t-il « lui coller une histoire sur le dos... le mettre en laisse dans son texte », ou serait-il lui-même attaché à celui qu'il observe? Et s'ils se trouvaient captifs indépendamment l'un de l'autre : de quel maître et de quelle attente?

Une suggestive rencontre, qui les fait entrevoir dans le reflet d'un miroir, ne permet pas d'en décider, mais prélude finement à une dernière volte surprenante. Le marginal se met soudain en quête d'autres lieux. Adieu peut-être aux figures de la lignée du « soldat » et du « marcheur », cette fin intrigue et fascine. C'est grave et cela reste un jeu empreint de réminiscences walsériennes où la problématique existentielle affleure avec une prenante et discrète élégance. Solitude et liberté, condition de l'artiste et regard sur l'époque: une gerbe de thèmes se nouent dans une confiance presque sereine, au gré de ses rythmes et de sa musique.

La traduction française n'y reste pas insensible. Même si elle ne rend pas toujours tous les raffinements de la langue et du style, elle se lit bien. Donnez-vous donc le plaisir de vous laisser séduire.

Paul Nizon, *Chien, Confession à midi*, Trad. de Pierre Deshusses, Actes Sud, 117 p.
Hund, Beichte am Mittag, Suhrkamp, 148 p.

Libération, 29 octobre 1998, Claire Devarrieux

Chacun cherche son chien. Autoportrait de l'écrivain dans son terrain de chasse préféré, la rue et la liberté. Nizon tient la fiction en laisse.

Nous avons déjà croisé ce bonhomme dans un livre de Paul Nizon, par exemple *Dans le ventre de la baleine*, au titre d'interlocuteur, de double esquissé, voire d'allégorie possible de l'écrivain. Il est un de ces "intouchables" de la société occidentale, décrétés sans domicile fixe depuis qu'on ne dit plus clochard. Il ne boit pas, ni ne mendie, dispose d'une chambre sous les toits, mais il a dévié du cours normal de la vie familiale et professionnelle pour se retrouver seul, en marge. Son statut est défini par son attitude, une sorte de passivité résolue : "Je me postai à mon coin habituel. Regardai en l'air. Suis-je là comme quelqu'un qui fait le guet ? Je suis là. Il est midi."

Dans *Chien*, sous-titré "*Confession à midi*", la doublure a le premier rôle. Paul Nizon cède au vagabond la place de narrateur qu'il a revendiqué au fil de ses précédents textes, apparaissant lui-même ici dans un coin du tableau, ou du moins on croit le reconnaître, silhouette élégante, manteau, chapeau. Et le voilà devenu le miroir de l'autre, qui se méfie de "l'artiste" pour avoir lu dans le journal qu'il s'agit d'"un inventeur d'histoires-né. Des histoires. Ça me fait bien rire. La vie ne se laisse pas ramener à une histoire. Les histoires sont des attentats perpétrés contre la vie." La dernière phrase revient en leitmotiv au cours du récit.

Inventeur de formes, et non d'histoires, Nizon s'amuse. Il utilise pour la première fois un personnage fictif afin de désigner les limites de la fiction. Son personnage, qui a fui les femmes afin de ne pas se retrouver ferré dans une histoire d'amour, ne veut pas être pris dans les rêts d'un roman. Il refuse à l'écrivain le droit de le suivre à la trace, de le tenir en laisse. Le narrateur se souvient de son chien, qui fut l'ultime lien avec ses enfants, mais comme il a rompu tous les liens jusqu'au dernier, le chien est probablement en train de l'attendre encore. Il le revoit, l'attend à son tour, se laisse dévorer par l'image de l'animal en arrêt. Toutes les métaphores sont inspirées par le chien, "incarnation du désir de liberté" et "archétype du pisteur et du chercheur absurde."

Comme toujours chez Nizon, une foule de destins se croisent. Le narrateur collecte les faits divers, mais ce sont souvent des histoires de prison: "Pas d'histoire. Je n'ai pas d'histoire. Le chien non plus n'en a pas, et s'il en avait une, il ne pourrait la penser. Il est sans arrêt à l'affût. Il hume. Il est dans mes pensées. Il est en moi. Chaque histoire est un policier qui t'arrête et t'enferme - incarcéré, ai-je lu une fois. Est-ce pour ça que j'ai arrêté mes études et changé ensuite si souvent de travail, pour ne pas être arrêté?" Le vagabond, l'écrivain, le chien. Une seule et même personne pour finir, lâchée sans entrave dans le royaume de la rue: "J'aspirais à pleins poumons les bactéries de l'extase et des désirs."

Paul Nizon, *Chien*. Traduit de l'allemand par Pierre Deshusses. Actes Sud, 118 pp., 85 F.

Au-delà de l'autofiction

Depuis Canto, Paul Nizon reprend les mêmes thèmes autobiographiques, celui du fils prodigue, de la mort du père, de l'impossible rédemption, et donc de la fuite. Chien est le concentré le plus dense et le plus pur de cette esthétique morale de l'errance et de l'effacement en même temps que sa remise en cause

Dans la correspondance d'André Gide et de Jacques Rivière qui vient de paraître, il y a un moment très fort³. C'est en mars 1909, aux tout débuts de l'amitié entre l'écrivain qui vient de fonder la NRF et le jeune homme - Gide l'appelle encore "Cher jeune ami" - qui en deviendra le directeur. A propos d'Isadora Duncan, on ne sait trop pourquoi, Rivière s'enflamme et proteste : il n'est pas la belle âme nostalgique et éprise de paix que Gide croit comprendre. Il est tout autre : "Ma joie, c'est l'indigence ineffable de l'amour, la plainte de l'amour en moi. Je ne veux pas être heureux, je ne veux pas du bonheur comme on l'entend. Mais mon bonheur m'est donné en mouvement; il s'enveloppe dans toutes mes pauvretés, et dans tous mes déchirements." Bref, écartelé, déjà, entre Gide et Claudel, Rivière s'insurge et proclame l'autonomie de son territoire : Je suis différent.

La différence, c'est le pré carré de Gide, mais il se méfie des déclarations ostentatoires d'originalité : "Croyez-moi : ce besoin de se sentir différent de ne signifie que pour les piètres natures qui consultent leur originalité à la manière dont on consulte son chronomètre." Se sentir différent n'a d'intérêt que dans l'insatisfaction qui permet de déborder sans cesse le pauvre constat qu'on en fait. L'individualisme, au sens où l'entend Gide, est aux antipodes de l'égoïsme tournant à vide dans sa minuscule prison et en restant là. Rivière acquiesce : il a été sot.

Le dernier héros de Paul Nizon ne revendique pas sa différence, mais il ne songe pas davantage à en faire un levier pour hausser sa vie. Il la constate, voilà tout, comme une histoire écrite malgré lui, comme un virus dont il serait affecté. Il a eu une vie, semblable à une autre, des amours, des métiers, des voyages, des amitiés, des enfants, un chien. Et puis, sans le décider, sans le vouloir, parce que ses pas le portaient ailleurs, il a rompu tous les liens, y compris ceux de la mémoire. Ce dont il se souvient encore ne le lie pas, il s'agit de bouts d'anecdotes, de bribes de conversation, de profils perdus, de faits divers arrachés à ces journaux qu'il ramasse dans les poubelles. Pas de quoi se bâtir une histoire : avoir une histoire, c'est lui appartenir. L'homme n'appartient à personne, pas même à lui-même : il vit.

Il a toujours aimé vivre, c'est-à-dire échapper aux contraintes du temps social, atteindre ces moments de plénitude où l'on ne fait rien, où l'on se détourne du chemin de la maison en rentrant de l'école, où l'on passe des heures entières planté au coin d'une rue à regarder le ciel et les autres, à sentir la vie couler en soi comme une pluie vous mouille. L'homme n'est pas un rêveur, il n'imagine pas, il ne se transporte pas dans un monde meilleur, celui où il est lui suffit bien, à condition de n'en être pas le prisonnier. Il est libre, pour rien, mais libre. A la différence de ses confrères clochards, il ne cherche pas oubli et chaleur dans le vin, il ne mendie pas, il ne se bat pas, il subsiste, au jour le jour, il bouge, il a le temps.

Dans la vie, il arrive à tout le monde de décider de changer de vie. On lit ça dans les romans. Le héros se lève un beau matin et constate qu'il s'est, depuis le début, trompé de route. Il y a eu erreur d'aiguillage, il courait droit au mur. Il allait s'écraser. Par bonheur, il s'est passé un incident, une bricole, qui ont éclairé l'impasse où il s'enfonçait. Appelez ça l'ange gardien, la voix de la conscience ou la gueule de bois. Alors, comme on fait disparaître la craie sur un tableau noir, on efface tout et on recommence, dans le droit chemin cette fois. C'est une blague bien sûr, un truc de romancier : on ne prend jamais un nouveau départ. L'homme de Nizon le sait bien, il préfère comparer les mouvements qui l'animent à ceux d'un chien qui, truffe au ras du sol, semble suivre un chemin invisible, sans autre raison que le suivre, entièrement absorbé par l'instant présent. A la poursuite de quelle mémoire, de quelles images ?

L'homme de Nizon dit "je". Il pense. C'est son ultime fierté. Il élabore même une vague théorie de ses ruptures : les autres qui ont un toit et un emploi sont des esclaves, "Je ne voudrais pas échanger avec eux (...). Ils sont tirés en avant, comme attachés à des cordes, d'échéance en échéance. Mais le présent dans tout ça ?" Discours convenu, vieille ritournelle des clochards qui continue pourtant à susciter une sorte d'envie, comme la lueur d'une sagesse que l'on sait inaccessible. La nostalgie d'une route de liberté qu'on n'a pas eu le courage de prendre. Les vagabonds, les vrais, nous troublent, un instant au moins.

Le vagabond de Nizon trouble quelqu'un durablement. Un homme à la crinière grise avec un fume-cigarette dans la bouche qui hante le même quartier. Il n'est d'abord qu'un passant parmi d'autres dont le clochard observe la silhouette et les habitudes d'artiste. Puis, peu à peu, sans qu'aucun événement dans le texte n'indique un passage ou un franchissement, sa présence se fait plus intense. Le vagabond, qui est un grand lecteur de journaux, nous dit qu'il est écrivain. Il soupçonne l'écrivain de vouloir écrire son histoire, c'est-à-dire de lui ôter la vie. Et le lecteur soupçonne le vagabond, l'homme qui dit "je", de ne pas exister, de n'être qu'un personnage inventé par le personnage de l'écrivain, lequel serait, cette fois, réel et se nommerait Paul Nizon. *Chien* raconte le combat radical, tout en esquives, en digressions, en abandons et en ruptures que mène le vagabond pour échapper au plus puissant des pièges d'appartenance, devenir le sujet d'un roman, n'être plus qu'un reflet de la pensée et des obsessions d'un autre, sa fiction.

³ André Gide-Jacques Rivière : *Correspondance 1909-1925*, édition de Pierre de Gaulmyn et Alain Rivière, avec la collaboration de Kevin O'Neill et Stuard Barr, Gallimard, 812 p., 350 F.

Paul Nizon se définit lui-même comme "un autobiofictionnaire qui avance immobile". Chacun de ses livres, depuis *Canto*, raconte inlassablement sous des personnages divers les mêmes thèmes autobiographiques, celui du fils prodigue, de la mort du père, de l'impossible rédemption et donc de la fuite, de l'arrachement, de la vie dilapidée en pure perte, de l'absence de fil directeur, hormis les quelques traces abandonnées par l'écriture. *Chien* est à la fois le concentré le plus dense et le plus pur de cette esthétique morale de l'errance et de l'effacement en même temps que sa remise en cause. L'auteur ressemble au vagabond comme un frère, mais c'est un frère ennemi qui tente, malgré qu'il en dise, de transformer le désir de vivre sans laisse du chien-clochard en récit, en biographie, en un tout cohérent, compréhensible, justifié par un passé, une enfance, des troubles anciens, une culpabilité enfouie. Le vagabond n'écrit pas, il ne laisse rien derrière lui. Il abandonne même son chien. L'écrivain est un vagabond qui a toujours besoin de son chien, une manière d'imposteur. Il ne vit pas, il survit en écrivant.

Est-ce à dire que *Chien* marque la fin de l'œuvre autofictionnelle de Nizon, le passage vers une poétique plus absolue encore dans son désir de liberté au point de briser les liens avec l'histoire personnelle ? La dernière page du livre semble l'annoncer. Comme si, à l'approche de la septantaine, le grand écrivain suisse avait éprouvé les limites d'un genre qu'il a, plus que tout autre, contribué à illustrer.

Originellement, historiquement, l'autofiction est liée à l'expérience et à l'écriture de la Shoah. Une réponse à l'impossibilité de lier autour d'un "je" l'expérience et l'écriture de l'abjection absolue. On se souvient peut-être du malentendu qui accueillit en 1965 la publication de *L'Oiseau bariolé*, de Jerzy Kosinski. L'écrivain américain d'origine polonaise, né en 1933, y racontait les souffrances d'un gamin juif lâché sur les routes de Pologne pendant la guerre et en butte aux persécutions d'un antisémitisme sauvage et meurtrier. Le livre fut accueilli, notamment par Elie Wiesel, comme un témoignage d'une exceptionnelle sincérité. Il fallut que Kosinski démente : seuls les traumatismes lui appartenaient, la douleur, la honte, l'hébétude, la violence; l'histoire était inventée, seule la mystification de la fiction pouvait rendre la réalité et lui donner le sens d'une vérité. C'est alors que Kosinski inventa le terme d'autofiction. On sait les développements qu'y apporta Percec.

Mais malgré Nizon, malgré quelques réussites littéraires éclatantes, de Modiano à Roubaud et de Robbe-Grillet au *Roland Barthes par Roland Barthes*, l'autobiofiction n'a pas porté de fruit nouveau que le roman n'ait été à même de porter. Hormis l'indiscrétion de quelques noms propres et de sordides querelles de ménage dont on se serait bien passé. Paul Nizon écrit des romans. Il les écrit au travers de l'expérience de sa vie. Comme pas mal de purs romanciers, comme Stendhal, comme Proust, comme Flaubert qui était Mme Bovary. Et comme tous les auteurs d'autobiographies, depuis Jean-Jacques, qui ne produisent jamais qu'une fiction d'eux-mêmes, et des autres. Tous autofictionnaires, ou aucun.

Chien, ce grand livre de cent pages, si superbement libre, fait tomber le dernier lien, inutile, de pur confort, qui séparait l'écriture et la vie. On perd la trace de l'écrivain, il ne reste que le livre : "Donnez-moi assez d'imagination pour continuer", demande le vagabond.

CHIEN (Hund, Beichte am Mittag), de Paul Nizon. Traduit de l'allemand (Suisse) par Pierre Deshusses. Actes Sud, 118 p, 85 F.

Vacarme, n°12, été 2000, propos recueillis par Philippe Forget

Marcher à l'impossible - Entretien avec Paul Nizon

Né à Berne en 1929, Paul Nizon ne cultive pas les paradoxes, il les attire : assurément un des plus grands stylistes vivants de langue allemande, il vit depuis près de vingt-cinq ans à Paris, mais c'est à Zürich et non dans sa ville d'élection que fut fêté avec éclat le soixante-dixième anniversaire de cet auteur encore trop méconnu, malgré une œuvre importante (presque entièrement traduite en français, il faut le souligner, chez Actes Sud) et quelques milliers de lecteurs aussi fervents que fidèles. Cette observation soulève au moins deux interrogations : d'abord, quel lien concret entre le travail quasi monacal sur sa langue (mais que dit-il quand un écrivain dit "sa" langue ?) et l'exil ou l'asile parisien ? Ensuite, si on a tendance à méconnaître Paul Nizon en voyant en lui surtout un autobiographe avec en arrière-pensée l'idée que ce n'est pas là que l'on trouve les écritures spectaculaires, plus probables dans la liberté que confère la fiction, n'est-ce pas parce que lui-même insiste beaucoup sur son incapacité à inventer des histoires ?

À ces questions que même ses lecteurs attentifs (c'est presque une tautologie tant l'écriture de Nizon est singulière et prenante) sont en droit de se poser et, de fait, se posent souvent, Paul Nizon répond, dans l'entretien qu'il nous a accordé, de façon lumineuse, parlant plus du processus d'écriture que des livres finis, qu'il considère comme les restes d'un parcours qui seul importe à ses yeux : la vie et la ville, la ville et le sexe, le sexe et l'écriture, l'écriture e(s)t la vie...

Il nous reçoit chez lui, dans l'appartement qu'il vient d'agrandir en duplex grâce aux fonds que les Archives nationales suisses lui ont versés pour la conservation de ses manuscrits. La première chose qui frappe (une fois qu'on est venu à bout de tous les dédales et passerelles qui mènent jusqu'à sa porte anonyme), c'est la présence imposante des œuvres complètes de Rilke dans sa bibliothèque. À la question de savoir si les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* étaient présents à son esprit quand il est arrivé à Paris, puis, quand il a écrit *L'année de l'amour*, il répond : « Oui, je l'ai relu alors, mais j'ai été très déçu : c'est un style beaucoup trop maniéré. » Pour reconnaître aussitôt que : « Mais bien entendu, c'est la même famille. »

Le ton est donné. Nizon n'aime pas les manières, l'image qu'il a de l'écrivain est celle d'un fou de la vie, prêt à en découdre pour trouver ce qu'il cherche : un texte qui ne tient que par la force de l'écriture, a force d'écriture à force d'écriture, ce qui n'exclut pas, bien au contraire, une grande finesse. Et la métaphore qui s'impose alors – c'est *L'année de l'amour* qui nous la souffle – est celle de la bulle de savon qui, justement parce qu'elle est pleine du souffle de son auteur, se décolle soudain de la paille (ou du calame) qui lui servait jusque-là de support, pour prendre son envol en chatoyant de mille feux. Au fait, aviez-vous remarqué qu'une bulle de savon s'élevant dans les airs ne revient jamais se poser là d'où elle est partie ?

Commençons par un texte qui peut paraître marginal par rapport au reste de votre œuvre, L'envers du manteau⁴. C'est une sélection de votre journal des années 80. Mais dans la traduction française, la mention "Journal", précisément, qui figure comme sous-titre de l'édition originale, a disparu. Pourquoi ?

Cette mention revient à l'intérieur, avec une précision : "Journal d'atelier". La raison en est que j'ai tenu à marquer la différence avec le journal intime. Ce sont plutôt des esquisses, des croquis, des réflexions, des notes de travail. J'ai fait disparaître tout ce qui relevait de l'intime.

Comment travaillez-vous à ce genre de texte ? Où sont les différences, s'il y en a, avec vos récits, vos romans ?

Autrefois, j'avais l'idée d'écrire quelque chose tous les jours. Mais maintenant, c'est plutôt de l'ordre du rythme hebdomadaire. Et puis, il y a des sautes de rythme, par exemple quand je travaille à un roman, c'est une période où souvent il n'y a pas grand chose pour le journal. Pour moi, c'est d'une part un travail d'échauffement, comme pour un sportif avant la compétition, d'autre part un moyen de retenir des choses que j'ai vues dans le métro, dans la rue, et que je ne veux pas perdre, quelquefois aussi des idées qui se rapportent au livre en cours. Je ne note jamais rien sur le moment, je ne me promène jamais avec un carnet, sauf parfois pendant les trajets en train. J'observe, je repasse les phrases dans ma tête, et une fois à la maison, j'écris directement à la machine.

Est-ce qu'il vous arrive de retravailler ces pages ?

Jamais. J'écris le plus vite que je peux, c'est en quelque sorte ma matière brute. Cela a beaucoup à voir avec le mouvement physique, qui appartient pour moi au processus même de l'écriture. En me déplaçant, je me projette pour ainsi dire vers l'extérieur. Dans mes `ateliers', ces lieux dont j'ai besoin pour travailler, pour devenir un autre avec tout le cérémonial que cela implique (par exemple, je change de vêtements), je m'investis dans les murs, et c'est tout cela, tous ces mouvements qui me permettent d'engranger pour récolter plus tard. Je me sens un peu comme un agriculteur. Une fois que la page est écrite, je la photocopie et je la range dans un classeur, un par année. On peut dire aussi que ce sont des matériaux que je mets en caisse, sans toujours avoir une idée de leur utilisation future.

Bien qu'il s'agisse donc là d'un matériau brut, non retravaillé, il y a dans le résultat publié un effet de travail qui provient de la sélection opérée en vue de ce livre. J'ai remarqué que plus d'une remarque consignée à propos des livres en cours s'applique à ce livre...

Mais je ne peux pas le savoir, puisqu'il n'existe pas encore !

C'est bien pour cela que je parle d'un effet de travail. Je pense par exemple à ce que vous dites du discontinu des capriccios, de la technique du saut. Ailleurs, vous parlez aussi de la libre association, que vous revendiquez paradoxalement comme l'exercice du plein pouvoir de l'écrivain. La sélection que vous avez opérée en vue de la publication de ce Journal d'atelier creuse encore un peu plus cette discontinuité...

Sans doute. Pour ce qui est de cette chaîne d'associations libres, effectivement, elle se produit toujours à partir d'un certain point du processus d'écriture, celui où je sens que c'est l'écriture qui m'entraîne. À partir de ce moment, je suis comme un chien qui court après une trace, je peux dire qu'une fois dans cet état, je suis mes mots, au double sens du terme.

Tous vos lecteurs savent que vous avez travaillé sur la peinture et sur Van Gogh en particulier. Vous lui avez consacré une thèse, des réflexions, et cet épisode de votre vie revient dans un de vos romans, Stolz. On en oublie peut-être un peu, et c'est sans doute un effet de la traduction, que vos textes sont aussi et peut-être d'abord soumis à des exigences de musicalité, de rythmes...

La musicalité, c'est effectivement le premier don que j'ai développé. J'ai commencé le piano et le violon, mais ma sœur est pianiste, depuis l'âge de dix ans elle était toujours au piano, alors j'ai décidé qu'il fallait une sorte de séparation des pouvoirs, je ne voulais pas faire la même chose, c'est pourquoi je me suis tourné vers l'écriture. Ce qu'il reste de mon éducation musicale, c'est que je me lance effectivement dans les rythmes, pour ainsi dire comme un chevalier qui se lance dans la bataille, parfois je suis porté par le rythme d'une phrase sans avoir encore les mots ou même la direction.

Quant au regard, sans lequel on ne peut travailler sur la peinture, je ne l'avais pas quand j'étais jeune : j'étais tourné vers les états d'âme et, comme je viens de vous le dire, vers la musique. Je me ressentais plutôt comme un musicien, et je me suis forcé à traverser une école du regard, c'est finalement pourquoi j'ai choisi de consacrer des recherches à la peinture et non à la littérature. J'ai développé le regard, c'est sûr, je lis en me baladant, je lis

⁴ Paul Nizon, *L'envers du manteau*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Rambach, Actes Sud 1997.

les façades, les gens... Quand j'y réfléchis aujourd'hui, je crois que le regard constitue surtout pour moi une façon de m'accrocher au monde extérieur, pour rompre cette vision de l'intérieur, des sensations intérieures, en mettant des mots à la place de tout ce que je peux voir. Ce qu'on appelle la réalité n'existe pour moi qu'à ce prix.

Dans L'envers du manteau comme dans vos autres textes plus aboutis, certaines situations reviennent plus souvent que d'autres, et qui ont tout de même à voir avec l'intime, bien que vous disiez tout à l'heure avoir fait disparaître tout ce qui en relevait : l'érotisme, les récits de rêves par exemple.

Ce sont pour moi des exercices, car ça touche à des choses très difficiles à formuler. Par exemple pour tout ce qui touche à l'érotisme, on est constamment confronté à un double danger : celui de la sentimentalité d'un côté, de la pornographie de l'autre. On se balade toujours entre ces deux dangers, le risque de tomber dedans est énorme. Alors là, ce sont vraiment des exercices, des entraînements. Quant aux rêves, c'est bien sûr très important, c'est un accès à ma vie, un autre accès. Parfois, ces rêves sont pour moi des révélations, des cadeaux.

Toutes ces situations que vous essayez de saisir et de faire exister par l'écriture, ce sont des situations à travers lesquelles vous vous exposez terriblement, c'est un peu comme se promener tout nu dans la rue...

Oui, mais cela m'est tout à fait indifférent ; sur ce point, je n'ai pas de pudeur, je ne peux pas en avoir puisque c'est la matière même de mon œuvre : je travaille avec, c'est tout. Avec ça, je veux fabriquer un objet assez dense pour se défendre tout seul, autonome, détaché de moi-même. Voilà mon ambition suprême. S'exposer, c'est bien le mot, impose parfois une grande souffrance.

Ce que je déteste, ce sont tous ces écrivains intellos qui bricolent dans leur coin sans rien savoir de la vie, sans corps, sans expérience. Ceux-là, je peux dire que ce sont mes ennemis. J'ai en moi une image de l'écrivain qui rassemble tout ce qui est magnifique pour un être humain : force, beauté, courage, délire même. C'est une sorte de mythe, mais c'est une découverte récente de ma part, cette image que je porte et qui ne cadre pas du tout avec ma propre expérience qui, je l'ai dit, est plutôt douloureuse, parfois même ennuyeuse. Mais Thomas Wolfe par exemple incarne pour moi ce genre d'image : un physique de colosse, une prose lyrique, débordante, une vie qui brûle et qui laisse des traces, mais aussi se transforme, témoigne. C'est inné, cette ambition de témoigner, je ne sais pas d'où ça me vient. En tout cas, c'est tout autre chose que du voyeurisme. Je disais tout à l'heure que je me lançais dans l'écriture comme un chevalier qui part à la bataille. Pour moi, l'écrivain est une sorte de soldat, de boxeur, d'amant aussi, toutes ces situations où on risque quelque chose, sa vie parfois.

Est-ce que vous avez, vous, ce sentiment de risquer votre vie ?

Oui, je risque ma peau quotidiennement. Il y a eu des événements qui me plaçaient devant le choix de risquer ou non, et de risquer pas seulement pour moi, mais aussi, et c'est le plus grave, pour mes proches... Et j'ai toujours choisi le risque, en tant qu'écrivain, pour pouvoir vivre et faire ce que j'appelle "ma chose". Je vais vous dire : le risque, avant tout, c'est celui de devenir fou, et pourtant on refuse de se protéger, on va jusqu'au bout, on s'expose sans réserve à la vie, sans craindre la blessure, qui peut être très profonde, par exemple cette histoire à Barcelone, que je raconte dans *Immersion*.

C'est en somme accepter la confrontation avec la vie, avec l'extérieur, quoi qu'il en coûte, un peu ce que Leiris appelle « la corne de taureau ».

Écoutez, nous parlions de rêves tout à l'heure : eh bien, il y a quelques années, j'ai rêvé que j'étais avec des amis, le soir, on buvait un verre, comme avec vous maintenant, et tout d'un coup, voilà que je me rappelle que le lendemain, j'ai un combat de boxe contre... Mike Tyson. Poids lourds, championnat du monde, rien que ça. Et je me dis : tu es complètement fou, à ton âge, avec ton physique, tout ça, comment veux-tu affronter un tel adversaire, il va te tuer, c'est une vraie bête ce type-là. Et en même temps, c'était décidé, il fallait l'affronter le lendemain, pas moyen d'y échapper. Alors je me suis dit, toujours dans mon rêve : bon, il va peut-être te tuer, mais qui sait...

Vous avez parlé tout à l'heure de votre "chose", que vous aviez à "faire". Qu'est-ce que c'est ? Est-ce bien du domaine du "quelque chose" ? Roland Barthes disait quant à lui que l'écriture, c'est du domaine du "presque quelque chose".

Oui, je ne sais pas... Mais je suis profondément persuadé qu'en écrivant, on tourne toujours autour de quelque "chose" qu'on ne veut ou plutôt qu'on ne peut pas dire, qu'on est incapable de dire et qui est en même temps le ressort même de notre écriture. Robert Walser - un des auteurs, comme vous le savez, qui compte beaucoup pour moi - a dit à peu près ceci : en écrivant, on pousse toujours quelque chose devant soi. J'avais pensé à le mettre en exergue de mon dernier livre, *Chien. Confession à midi*⁵.

Pouvez-vous nous en dire un peu plus sur ce dernier "roman", dont la quatrième de couverture nous dit qu'il est votre livre "le plus radical" ? Et d'abord, qui est ce drôle de personnage de narrateur, ni ivrogne, ni mendiant, et dont on apprend qu'il est un père de famille qui s'est fait la malle ?

Le narrateur, c'est le marcheur de *Dans le ventre de la baleine*, c'est donc un de mes personnages qui est devenu narrateur, et moi, son auteur, je deviens son personnage, il me croise dans la rue et il commence à réfléchir à mon propos. Le chien, lui, n'est plus là, mais il est toujours dans ses pensées, comme il était avant dans son appartement. C'est une histoire de double, et même de triple. Ce type a gagné la liberté, si on veut, mais il la paie

⁵ Roman traduit de l'allemand [*Hund, Beichte am Mittag*] par Pierre Deshusses, Actes Sud 1998.

par l'exclusion, c'est un solitaire, un marginal, un SDF en quelque sorte, mais grâce à cela, il n'a plus rien à faire qu'à regarder, il témoigne, de ce qu'il voit bien sûr dans la ville, autour de lui, de son poste d'observation, mais aussi et surtout de ce que j'appellerais son film intérieur...

Vous avez dit un jour que vos livres étaient tellement espacés les uns des autres que les lecteurs ne pouvaient pas y percevoir une œuvre. Cette idée de faire réapparaître un personnage, même en lui donnant un autre statut, c'est une façon de créer une continuité, de proposer des pistes au lecteur ?

Oui, on peut dire que ce livre est une continuation de *La Baleine*, c'est sûr, mais j'ai aussi fait réapparaître Stolz dans *L'année de l'amour...* Ce qui distingue Stolz de moi, c'est qu'il n'est pas doué pour l'expression, il n'est pas artiste, et c'est pour cela qu'il est mort. Celui-ci non plus n'est pas un artiste. Je joue à cache-cache avec les personnages, tout comme chaque livre dans son entier est un jeu de cache-cache avec le récit.

Une des grandes difficultés, pour vos traducteurs, réside dans une très grande inventivité, une exploitation des ressources de la langue allemande qui, pour moi, rappelle la créativité langagière des mystiques allemands. Et je me souviens qu'un jour vous m'avez dit que vous avez étudié l'hébreu au lycée et que cela avait été un grand choc pour vous. Est-ce qu'il pourrait y avoir là une source de votre rapport au langage poétique ?

C'est pour moi absolument certain, il y a un rapport ; bien que j'aie tout oublié, je suis incapable aujourd'hui de lire et *a fortiori* de comprendre l'hébreu, mais cela m'a mis en contact avec l'Ancien Testament, les Psaumes en particulier, à travers la langue la plus puissante de la poésie. Cette expérience fait incontestablement partie pour moi de l'apprentissage du poète que je suis devenu. Ce fut comme une révélation, et cela m'a aussi permis d'accéder au Romantisme allemand : ils avaient tous étudié l'hébreu par le biais de la théologie, ceux-là. La base de la poésie allemande, c'était le latin, le grec et l'hébreu : pensez un peu à Hölderlin ! J'en garde le souvenir d'avoir touché à la source même de la poésie. Le poète contemporain qui `traduit' le mieux cela, c'est peut-être Ingeborg Bachmann. Quant aux mystiques allemands, je les ai en fait très peu pratiqués, j'ai un peu lu Angelus Silesius, quand j'étais très jeune, Hamann⁶ surtout, mais mon expérience touche bien le côté mystique, c'est certain.

Pouvez-vous nous dire plus précisément de quelle façon ?

La verbalisation, la mise en mots n'a pas seulement pour effet d'aboutir à un texte, elle me met aussi, moi, dans un état où, pour un petit moment, j'appartiens vraiment à ce que j'appellerai la totalité du présent, où j'atteins à un état d'illumination qui, paradoxalement, n'a plus besoin de mots. C'est un état de plénitude, mais aussi, comment dire, d'avant-la-mort. C'est l'expérience d'être complètement dans la vie et en même temps avec le regard sur les hauteurs ou dans les profondeurs les plus inouïes. Un état d'avant la séparation du sentiment et de l'intellect aussi. Et c'est je crois ce qui fait que je me sentais si bien dans le grec et l'hébreu, mais si mal à l'aise dans le latin, que je ressentais comme quelque chose de très construit, une sorte de mathématique. Je lisais *L'Odyssée* et Sappho en grec, et aujourd'hui, j'ai conscience que c'est une grande chance que j'ai eue.

Et le fait de vivre en France, dans un pays où vous êtes cerné par une autre langue que la vôtre, est-ce une expérience qui concerne aussi votre écriture ?

Je ne sais pas, parfois je me dis que le français doit bien être une entrée dans ma langue écrite, mais je n'y ai pas vraiment réfléchi. Il est probable que le français joue le rôle d'un surveillant. Canetti disait que c'est une bonne chose pour un écrivain de vivre en émigré dans un autre pays, avec une autre langue, tout en conservant sa propre langue, que ça la protège de la dégradation liée au quotidien, à son emploi utilitaire ou instrumental. Mais, là encore, le risque est présent, le plus grand des risques pour un écrivain : un moment, j'ai cru que j'allais perdre ma langue, je ne trouvais plus les mots, les constructions, ça a été un grand choc. Et puis c'est revenu, mais autrement : il n'y a plus de spontanéité, c'est une langue très artificielle, et c'est ma langue, à laquelle le français sert d'écluse, ou de douane, oui, quelque chose comme ça.

Et votre rapport à cet autre allemand ?

Quand je retourne en Allemagne, je trouve cette langue parlée désagréable, vulgaire, antipathique, et pourtant c'est ma langue ! Vous trouvez ça normal ? Mais au fond, je me demande si c'est bien ma langue. Ma langue maternelle, ce n'est pas l'allemand, mais le suisse alémanique, qui ressemble un peu au flamand et que les Allemands ne comprennent pas, sauf exception ; ils ressentent ça comme quelque chose entre le flamand et le yiddish. On m'a dit aussi que c'était proche de l'allemand du Moyen Âge. C'est encore une autre langue, pas seulement dans la prononciation, mais aussi dans la grammaire, la construction des phrases, qui est complètement différente. Pour les Allemands, c'est une *Geheimsprache*, une langue secrète, un code, avec ses initiés et ses exclus. Sans doute mon écriture tient-elle aussi de cette expérience enracinée dans l'enfance, d'une langue à la fois archaïque et neuve, rare et familière en même temps.

Revenant sur l'époque de la genèse de *Canto*, sa « date de naissance à l'écriture », Paul Nizon écrit :

⁶ Hamann (1730-1788) récuse tout "purisme de la raison". En 1757, il connaît une nuit de révélation mystique et déclare depuis que l'homme est un néant qui ne peut retrouver la lumière divine qu'en s'abandonnant aux images et à la langue de la Bible, dans lesquelles on retrouve ce "désordre réglé" qui est la loi même de la nature. (source : *Nouvelle histoire de la littérature allemande*, Tome 2, A. Colin, Paris 1998).

« [...] J'étais déjà devenu un flâneur, un observateur de la vie quasi professionnel, tout était pâture pour mes yeux, et je les repaissais de tout. Là, il ne s'agissait plus de souffrir des états d'âme : ça formulait constamment en moi, je veux dire qu'un désir de langage s'était libéré en moi, suscité par un regard ingurgitant, un désir de mots : un désir d'articuler des mots et des phrases, et ce à partir de rien d'autre que de ce que mes sens et en particulier mes yeux m'apportaient. Je me saisissais avec avidité de ces éléments (ce matériau brut) et les accueillais dans mon moulin à langage qui se mettait parfois à ressembler à un moulin à prières. J'étais un balbutiateur de la vie prise aux mots, de part en part un homme de langage et, dans cette mesure, un traducteur et un fabriquant, un fabriquant de réalité avec des mots. [...]

À cette époque, je pouvais dire de moi : "La seule réalité que je connaisse et reconnaisse est celle qui s'érige dans mes mots". En passant par la voie des sens, mon appareil de langage me permettait en quelque sorte de créer le monde. Ou, pour le dire autrement, je m'inscrivais, par ce moyen, dans l'existence. J'écrivais pour que tienne quelque chose sur quoi je puisse tenir, selon une de mes formules de l'époque, au début des années soixante. » (In : *Essai sur le voir* [1979], traduction inédite de Philippe Forget)

Le Monde, 6 janvier 2006, Propos recueillis par Josyane Savigneau

Paul Nizon « Je voulais m'approprier ma vie »

Dans le *Journal de ses débuts* comme dans son dernier roman, l'écrivain suisse de langue allemande manifeste son « fanatisme de l'écriture »

Bien qu'il soit installé à Paris depuis plus de trente ans, Paul Nizon, né à Berne en 1929, est parvenu à conserver, pour son travail d'écrivain - une quinzaine de livres - sa langue maternelle, l'allemand, « que j'utilise, dit-il, comme un instrument, dans mon atelier, puis je reviens dans le monde français ». « Évidemment, une langue change à travers le temps, et ma langue allemande n'est pas nourrie par ce développement. J'écris un allemand très classique, pur. Un allemand en quelque sorte artificiel, pas celui qu'on parle aujourd'hui. »

En ce début de 2006 paraissent en même temps, en français, deux textes de Paul Nizon : son dernier roman, *La Fourrure de la truite*, et le journal de ses débuts, *Les Premières Éditions des sentiments, 1961-1972* - son premier livre, *Les Lieux mouvants*, a paru en 1959. Dans ce journal on voit déjà à l'œuvre ce qu'il nomme aujourd'hui son « fanatisme de l'écriture » : « La réalité existe uniquement quand je suis capable de la capter avec des paroles. Si je n'écris pas, je tombe malade, je m'efface. »

Vous avez déjà publié des extraits de votre journal sous le titre L'Envers du manteau. C'était un « journal d'atelier » - 1980-1989 -, une pleine période de création. Maintenant c'est plutôt la naissance d'un écrivain - 1961-1972 -, Les Premières Éditions des sentiments. Pourquoi ne publiez-vous pas ce journal dans son ordre chronologique ?

Il y aura en tout quatre ou cinq volumes. Quand j'ai proposé *L'Envers du manteau* à mon éditeur allemand, Suhrkamp, je n'étais pas encore certain qu'il était prêt à accepter cette entreprise dans sa totalité. J'ai donc fait ce « journal d'atelier », cette décennie 1980. Maintenant on reprend depuis le début, la décennie 1960, qui paraît aujourd'hui en français. La décennie 1970 a déjà paru en Allemagne et la traduction se termine. Ce que contiennent ces livres est environ un dixième de mon journal, qui n'est pas vraiment un journal intime au sens habituel du terme. Je ne consigne pas mes journées ni l'actualité extérieure, il y a peu d'anecdotes et peu de ce qu'on nomme généralement l'intimité. A quelques exceptions près. Pour l'édition, je travaille toujours avec quelqu'un, qui fait le premier choix. Puis je revois.

Un écrivain a une extrême importance dans ce journal de vos débuts, c'est Robert Walser. Et dans un autre de vos livres, *Marcher à l'écriture*, vous dites qu'il a été pour vous « une sorte de lait maternel »...

Par un pur hasard, j'ai lu Walser, qui était alors complètement oublié, à l'âge de 12 ans. Et j'ai été bouleversé. Cet homme écrivait des livres qui ne racontaient pas une histoire, mais il avait voué sa vie à une entreprise d'écriture si singulière, avec une langue tellement riche. Cela s'est imprimé en moi en une période où j'avais peu lu de littérature, où j'étais vraiment vierge. C'est pour cela que Walser m'a nourri comme du lait maternel. Et j'ai décidé de devenir écrivain. J'ai commencé à écrire. Pas vraiment de la poésie, plutôt des sortes de proses poétiques. Puis j'ai continué. Au fond j'ai toujours fait la même chose.

De l'autofiction. Mais pas tout à fait au sens que ce mot recouvre aujourd'hui. Avant même qu'on fasse de l'autofiction un genre, vous vous êtes déclaré « autofictionnaire ». Comment l'entendez-vous ?

En ce sens que j'utilisais ma vie vécue pour faire des livres de fiction. Je suis généralement mon personnage principal. Je suis, je l'ai écrit, un écrivain égotiste, mais pas pour autant un autobiographe. J'ai rêvé d'écrire des grands romans, comme les grands Russes du XIXe siècle par exemple. J'ai adoré ces livres. J'ai été fasciné par Guerre et paix. Mais je suis incapable d'entreprendre ce genre de narration monumentale, d'embrasser cette totalité. Ce n'est pas ma distance. Pour ce qui concerne l'autofiction, j'ai laissé tomber ce terme pour parler de mon travail. C'est devenu une mode, et je ne sais même plus bien ce que ça signifie aujourd'hui. Si c'est : faire du privé une matière romanesque, cela a peu à voir avec ce que j'écris. Je reste, dans mes romans comme dans mon journal, très réservé sur la vie privée, sur l'intime. Je fais un journal d'écrivain. Et puis je suis quelqu'un qui écrit sans cesse, mais j'ai plutôt du mal à faire un livre, un objet clos. Je me vois comme un pianiste qui doit jouer tous les jours sur son clavier. C'est une sorte de manie. Écrire continuellement. Et vite.

Votre journal des années 1960 est, bien souvent, un manifeste, un plaidoyer pour une forme de littérature rompant avec la narration conventionnelle, même si vous dites admirer les « grands romans »

Oui, je crois que je partageais alors les convictions des tenants du Nouveau Roman, même si je ne connaissais que superficiellement ce mouvement. Il me paraissait stupide d'enfermer la vie dans une histoire linéaire. Il fallait plutôt tenter de rendre ce qui est chaotique, de faire entendre plusieurs voix. En outre, en lisant Hermann Broch, j'ai compris qu'on pouvait introduire dans la narration la réflexion. Puis mon séjour à Rome et ma lecture de Céline m'ont aidé à me débarrasser de mes limites de petit-bourgeois. Alors, j'avais plus ou moins trouvé ma forme, toujours basée sur quelque chose comme un monologue intérieur.

A plusieurs reprises, vous insistez sur votre souci de ne pas faire partie « du bétail de l'époque ».

Dans mon enfance, j'ai eu le sentiment que toutes les vies étaient dictées de l'extérieur. Qu'on n'arrivait jamais à la conscience, qu'on subissait, qu'on était soumis. Moi je voulais m'approprier ma vie. A travers les mots et les phrases. C'était pour moi une question de dignité.

Vous vous êtes assigné un projet : l'identité entre l'être et la création. L'avez-vous accompli ?

Je voulais dire que pour moi il n'était pas question d'avoir une double vie, d'exercer un autre métier et d'écrire pendant les heures de liberté. Pour moi la vie d'écrivain était une entreprise totale. Certes, c'était risqué, plein de difficultés, à commencer par les difficultés financières. Je pensais que si on écrivait en ayant par ailleurs un rôle social, cela produirait de l'autocensure. Exemple : très jeune j'ai fait de l'histoire de l'art et j'ai été critique d'art, dans un journal. Je l'étais encore quand j'ai publié *Les Lieux mouvants*. Mais je n'aurais jamais pu écrire mon deuxième livre - et le premier important -, *Canto*, en étant ce personnage public. Je n'aurais pas pu écrire la sauvagerie...

Est-ce pour cela que, dans une postface aux Lieux mouvants, vous dites que l'auteur s'appelle bien Paul Nizon, mais n'est pas l'écrivain que vous êtes ?

Ce n'est pas un livre que je renie, mais c'était comme faire ses gammes. C'était la première fois que je développais quelque chose qui allait devenir mon style ou ma manière de ressentir les choses. Mais ce n'était encore qu'une esquisse; ma vraie naissance, c'est *Canto*. *Les Lieux mouvants* avait été bien accueilli et *Canto* a été mal reçu.

Un texte trop d'avant-garde ? Et est-ce ce mauvais accueil qui vous a empêché de publier pendant plusieurs années ?

Cela a été considéré comme un texte d'avant-garde. Moi, c'était ma manière, exactement enfin ce que je voulais accomplir. Mon éditeur, le patron de Suhrkamp, Siegfried Unseld, pensait que ce serait un succès international. Et il me disait : maintenant, vous allez écrire, et ne plus faire qu'écrire. Mais *Canto* a été un échec. Un échec commercial et une critique très partagée. Certains étaient d'une méchanceté terrible. En 1963, on était encore dans cette époque, où, lorsqu'on écrivait en allemand, on devait absolument parler de la culpabilité allemande, se pencher sur le passé historique et politique. J'étais le premier à arriver avec un subjectivisme total. Ensuite, il y a eu Handke. Et puis on m'a reproché la forme - on disait ne pas comprendre - et la langue. On me taxait d'arrogance et de vanité parce que je célébrais la personnalité du créateur. Et cela, c'était interdit, inadmissible pour les Allemands. Moi, j'étais persuadé qu'on ne pouvait pas rendre compte de la réalité sans partir du subjectivisme. Sinon on tombait dans les clichés et dans les mensonges. Dans une corruption totale. C'est aussi pour cela, parce que je me suis senti incompris, que j'ai tenu un journal et que j'ai voulu développer une théorie de mon écriture. J'ai commencé, peut-être, pour me défendre à mes propres yeux, à élaborer mon système d'écrivain. Je n'ai pas publié pendant huit ans. Pas seulement à cause du choc de cet échec, qui m'a vraiment rendu malade. J'avais des problèmes financiers et personnels, un divorce. Donc j'ai dû reprendre la critique d'art. Il m'a fallu du temps pour retrouver ma vraie vie d'écrivain.

Dans *Canto*, l'un de vos personnages décrit les femmes d'une manière très drôle comme « des êtres qui cherchent à vous domestiquer (...) avec une rage de posséder sous une apparence de vulnérabilité ». Et il rêve d'un rapport de réciprocité entre homme et femme. Pensez-vous que cela soit possible ou le malentendu entre les deux sexes est-il éternel ?

Ce que je pense aujourd'hui ? Que c'est absolument impossible. Un vrai rapport entre homme et femme, c'est problématique. Mais je n'ai pas d'indulgence pour les hommes non plus...

Dans *Le Chien* vous stigmatisez les « groupes d'hommes » qui « puent le puritanisme putride » et qui ont peur des femmes, au fond.

C'est juste. Je le pense toujours. Il y a un profond mépris de ces hommes pour les femmes.

En même temps que votre journal des années 1960, vous publiez un petit livre au titre étrange, *La Fourrure de la truite...*

J'ai pris un incroyable plaisir à écrire cette petite histoire. Je l'ai commencée dans un moment dur de ma vie, mon troisième divorce. Quand j'ai créé ce narrateur qui m'est tout à fait étranger, que j'ai vraiment inventé, sans doute pour la première fois, je me suis senti libéré de tout. Et je me suis constamment amusé. C'est peut-être mon premier « vrai roman »...

En français, la quasi-totalité de l'œuvre de Paul Nizon est publiée chez Actes Sud. Un volume « Thesaurus » reprend 9 de ses livres (Actes Sud, 1 020 p., 22,87 €). Les éditions Argol republient *La République Nizon*, rencontre avec Philippe Derivière (paru chez Flohic en 2000). Un passionnant entretien sur la genèse d'une œuvre et le travail de toute une vie. Et un beau livre, avec de nombreux documents et photographies illustrant le parcours biographique et littéraire de Paul Nizon (220 p., 25 €).

Fondation La Poste, 23 janvier 2006, propos recueillis par Nathalie Jungerman

Entretien avec Paul Nizon : http://www.fondationlaposte.org/article.php3?id_article=800

Né à Berne en 1929, Paul Nizon vit à Paris. En France, l'essentiel de son œuvre est publié par les éditions Actes Sud et Jacqueline Chambon. En Allemagne, ses livres sont édités par Suhrkamp. De multiples prix littéraires lui ont été décernés en Suisse, en France et en Allemagne.

Nathalie Jungerman : Vous venez de publier simultanément deux livres aux éditions Actes Sud, *Les premières éditions des sentiments, Journal 1961-1972* et *La Fourrure de la Truite*, un roman. Concernant le *Journal*, une autre partie, postérieure à celle-ci et qui comprend les années 80, est sortie en 1997 sous le titre *L'envers du manteau*. Y aura-t-il d'autres volumes ?

Entre *La Fourrure de la Truite* que j'ai écrit en 2004 et ces notes écrites dans les années 60, il y a un sacré écart, n'est-ce pas ? Près de 40 ans !

Le prochain volume du *Journal*, qui comprend les années 70, est déjà traduit et va bientôt paraître en France. En Allemagne, on prépare maintenant les années 90. Quant à *L'envers du manteau*, il va être retravaillé et réédité.

En tout, il y aura 4 ou 5 volumes publiés.

Et pourquoi avoir commencé à publier les années 1980 avant les années 1960 ?

Vous savez, pendant longtemps, ces textes qui représentent des milliers de pages éparses n'ont pas fait l'objet d'un projet de publication. Ce n'était pas, à proprement parler, un journal. Je prenais juste des notes, écrites dans une innocence totale. Ces notes, surtout à l'époque, concernaient principalement mon travail. Avec le temps, j'avais une montagne de feuilles ! On m'a conseillé de les photocopier, d'autant que j'avais pour règle d'utiliser des feuilles qui étaient déjà écrites d'un côté. Une fois les photocopies archivées dans des classeurs, j'ai envisagé que le tout pouvait constituer un journal. Quand, vers 1990, j'ai proposé ces écrits à mon éditeur en Allemagne, sans savoir avec certitude s'il les accepterait, j'ai pensé qu'il serait préférable de faire un essai, et j'ai choisi les années 80 parce que c'était la période la plus récente. L'éditeur a décidé ensuite de tout publier.

Le Journal n'est d'ailleurs pas quotidien...

Non, pas du tout. Il faut dire aussi que c'est un choix parmi les textes. Le matériau initial est en effet plus épais. Je travaille avec Wend Kässens qui a rédigé la postface du volume et qui s'occupe principalement de l'édition des journaux. C'est lui qui établit notamment la toute première sélection.

Comment procédez-vous ? Retravaillez-vous la narration pour l'édition définitive de ce choix de textes ?

Je ne retravaille pas la langue. Mais une fois la première sélection faite, j'examine tout ce qui est supprimé, je repère s'il y a quelque chose d'important pour moi et le réinsère si besoin est.

À cette étape, il ne s'agit pas d'un manuscrit mais simplement d'une sorte de "décharge". Ensuite, les textes sont saisis sur l'ordinateur et de nouveau, je procède à une sélection, si des éléments ne me plaisent pas, je les supprime. Peu à peu, j'ai devant moi un manuscrit. De voir apparaître sous mes yeux un manuscrit qui n'a jamais existé auparavant est une aventure saisissante.

Ce Journal comporte des réflexions sur l'écriture, des lettres adressées à des éditeurs et écrivains, des notes, des fragments... Il y a assez peu d'anecdotes sur la vie intime...

Exceptionnellement, il y a en effet quelques lettres dans ce volume car il s'agit du début de mon métier d'écrivain. Le prochain volume comprend davantage d'anecdotes sur la vie intime, mais en général, ma vie privée ne m'intéresse pas tellement. Il y a aussi des portraits de gens, des paysages, tout ce qui me traverse l'esprit. Et surtout, la genèse des livres qui sont en cours, des réflexions sur mon travail, je note des idées... Wend Kässens coupe en fonction du contenu, par rapport à mon œuvre. Dans ce *Journal* des années 60, par exemple, il s'agit de *Canto*, d'*Immersion*, de *Dans la maison les histoires se défont...* Dans le *Journal* suivant, il est question de la genèse de *Stolz*. Les volumes se partagent en fonction de mes livres et pas forcément par décennie.

Robert Walser (1878-1956) dont vous parlez dans ce *Journal de vos débuts*, et notamment dans *Marcher à l'écriture*, a beaucoup compté pour vous...

Robert Walser m'a marqué parce que je l'ai lu par hasard quand j'étais gamin. Je n'étais pas un grand lecteur à l'époque. Mais un ancien libraire, un admirateur de Robert Walser et de Richard Wagner, m'a prêté les livres de cet écrivain. On ne les trouvait plus sur le marché. Walser était tombé dans l'oubli, il n'existait plus. J'ai lu ces livres, sans vraiment comprendre. Mais ce que j'ai compris, c'est que l'écriture était une entreprise radicale, à vie, et qu'on peut écrire des livres quasiment sans objet, sans intrigue. J'ai compris que le livre c'est la langue, que l'écriture est une chose en soi, et que tout ce qui émerge provient de la langue, pas de l'intrigue. Car si l'intrigue n'est pas écrite d'une manière extraordinaire, le lecteur oublie immédiatement. Plus tard, dans les années soixante, j'ai été un des premiers dans les pays de langue allemande à connaître l'œuvre de Walser. Après sa mort, il y a eu cette survie, comme avec Thomas Bernhard, sauf que Bernhard était déjà célèbre de son vivant, pour son œuvre et aussi pour ses scandales.

Pourquoi Walser est-il tombé dans l'oubli ?

Il avait écrit ses premiers romans au début du XXe siècle, dans la première décennie. Quand il a commencé à publier, vers 1907, des personnalités comme Franz Kafka, Walter Benjamin ou Robert Musil ont tout de suite compris que c'était un grand écrivain.

Après les deux guerres, le goût littéraire a complètement changé et Walser a connu les affres de l'insuccès. Il n'était plus du tout actuel, ses textes où le matériau de la langue se suffisait à lui-même, où il n'y avait ni mission ni engagement particulier, ne correspondaient plus à la mode et n'intéressaient plus personne. Puis, un grand éditeur, Suhrkamp - le mien - a acheté les droits. Et ce n'est que bien des années après sa mort, que Walser est devenu vraiment célèbre et reconnu parmi les plus grands écrivains du XXe siècle.

La vie et l'écriture sont intimement liées...

J'ai commencé à écrire assez tôt, à l'adolescence, sans préférence pour un genre. J'ai peut-être fait trois poèmes et même pas de nouvelles. C'était des notes, de la prose lyrique. J'écrivais sans cesse parce que c'est seulement quand j'écrivais que je me sentais vraiment vivant.

J'avais également une immense soif de vivre. Cependant, comme on perd immédiatement ce qu'on vit, l'écriture était un moyen de m'approprier ma vie, une course contre la dépossession, la perte du vécu. J'écrivais pour des motivations de ce genre, pour toucher à la vie.

Jusqu'à mon premier livre, *Les Lieux mouvants*, où j'ai mûri et commencé à développer un style qui me convenait, ce que j'écrivais ne ressemblait ni à des chapitres de romans, ni à des récits. C'était une garantie de survie.

Vous parlez d'un "laboratoire" pour entreprendre le travail d'écriture...

Le terme de "laboratoire" vient de mon père. Il était chimiste et a toujours eu un laboratoire. J'étais très impressionné de le voir se retirer dans ce lieu où se trouvaient un bec busen et de nombreux tubes et flacons. C'était pour moi une sorte de cuisine, mais surtout un endroit magique, sacré même, et les rares fois où j'y suis entré, je voyais mon père dans son monde, passionné par ce qu'il faisait. C'était un peu comme l'Institut Pasteur.

Mon père est mort quand j'étais gosse et je ne l'ai pas bien connu, mais le voir faire de la recherche dans son laboratoire m'a beaucoup marqué.

Par ailleurs, l'image de la recherche solitaire est aussi liée à Robert Walser qui se retirait dans des chambres de bonnes pour se lancer dans l'écriture. Et l'écriture voulait dire travailler la langue ou la machine de la langue.

***Canto*, que vous avez écrit un an après votre séjour à Rome est un livre qui invente et découvre une forme au fur et à mesure qu'il se construit. Rome est la figure essentielle de ce livre. Une grande partie de ce *Journal des années 60* parle de la réception réservée de *Canto*...**

Rome a été pour moi une période terriblement importante. J'y ai passé une année entière en tant que boursier de l'Institut Suisse en 1960. C'est dans cette ville que je suis vraiment devenu écrivain, même si je n'ai rien fait pendant cette année-là. Et même si j'avais déjà publié peu de temps auparavant mon premier livre, *Les Lieux mouvants*, qui pour moi, n'était encore qu'une esquisse.

Dès mon retour, j'étais prêt à écrire *Canto*. Et là, j'ai tout de suite abandonné mon travail car en tant que responsable de la critique d'art d'un grand journal, je n'aurais pas pu écrire ce livre. Je n'aurais pas été crédible à mes yeux et aurais engagé une sorte d'autocensure. J'étais vraiment un critique d'art très important en Suisse, présent partout, j'avais déjà un rôle qui ne pouvait s'associer à celui de l'écrivain dont la création littéraire, poétique domine complètement l'existence.

Canto a vraiment été mal reçu. On me reprochait la forme, la langue. On me disait ne pas comprendre. Il n'y avait rien de comparable à ce livre. Dernièrement, j'ai d'ailleurs retrouvé la lettre de refus de Gallimard. J'étais profondément blessé par ce mauvais accueil. Même Max Frisch, que je connaissais bien, ne m'a pas témoigné le soutien que j'aurais pu attendre de la part d'un proche. J'avais plutôt l'impression qu'il était soulagé, peut-être par jalousie ou motivation de concurrence, que ça ne marche pas. De toute façon, j'ai toujours eu une relation problématique avec lui, et ce jusqu'à sa mort.

Canto n'a été traduit en France qu'à la fin des années 1980, le livre avait déjà plus de 20 ans. Puis, il a été publié dans les collections Livre de Poche et peu à peu il a gagné une certaine place. Mais je trouve qu'il n'est pas très bien traduit.

Relisez-vous les traductions ?

Pas à l'époque de *Canto*. Mais maintenant, je relis attentivement les traductions, y participe, discute avec le traducteur.

Est-ce le mauvais accueil fait à *Canto* qui a entraîné l'écriture du Journal ?

Pas exactement. J'ai commencé ces notes avant la sortie de *Canto*, pendant l'écriture du livre. Parce que c'était pour moi une obsession, parce que couvrir un livre était pour moi une action terriblement pénible. J'avais plus ou moins la matière, mais ne connaissais pas précisément le sujet qui se cachait derrière. Et là, une longue période de tâtonnement s'installait, je tournais toujours autour de quelque chose qui ne m'était pas encore lisible, jusqu'à ce que je commence à voir le livre, à voir aussi la forme, nécessaire, pour extirper le sujet de la matière. D'un autre côté, j'avais une envie terrible d'écrire, sans cesse. La préparation d'un livre était une chose qui prenait beaucoup de temps, qui était douloureuse, mais la rédaction des notes, des écrits pour ce qui est devenu plus tard un Journal, allait très vite et presque sans responsabilité.

J'aimais écrire comme ça, aveuglément, c'était une activité qui me remplissait, dont j'avais un grand besoin, comme un pianiste qui travaille son instrument tous les jours.

Le Journal, ou plutôt ces notes, sont-elles encore pour vous une activité continue ?

Oui, j'ai deux écritures, celle qui s'opère dans la durée, pour écrire un livre, et celle qui est rapide, continue et quotidienne.

Il y a quelques jours par exemple, j'ai écrit sur mes voitures. Auparavant, j'avais l'habitude de faire de longs voyages en voiture. J'ai écrit sur la panique, une panique que j'ai ressentie sans raison sur l'autoroute, avec l'idée fantaisiste que les roues allaient se détacher, et l'impression d'éprouver ça dans mon corps. Je ne sais pas pourquoi ce sujet m'a intéressé parce que depuis un certain temps, je n'ai plus de voiture !

Vous aviez l'habitude de travailler vos textes en les enregistrant sur magnétophone, n'est-ce pas ? Continuez-vous à le faire ?

Oui, je travaille toujours ainsi. Je l'ai fait pour les livres qui viennent de paraître.

L'enregistrement de l'écrit me permet d'écouter la musique des phrases, de savoir si c'est fluide, d'entendre les répétitions, les passages qui ne sont pas clairs. Je suis aussi beaucoup plus attentif en écoutant le manuscrit qu'en le relisant. Je n'aime pas du tout relire mes textes. Je n'arrive pas à me concentrer. Une fois le texte enregistré, j'arrive dans mon atelier, j'enclenche le magnétophone et je suis tout de suite immergé. À ce moment là, si le texte ne marche pas, je peux corriger.

La musique a joué un rôle important dans votre vie...

Oui, effectivement. Pendant toute mon enfance et mon adolescence, jusqu'au bac, on écoutait beaucoup de musique à la maison. Il y avait ma sœur, pianiste, qui était au Conservatoire et travaillait tous les jours son piano, et aussi de la musique de chambre. J'ai toujours été accompagné par la musique classique. J'ai écouté aussi du Jazz, plus tard.

Il est vrai que j'ai commencé à jouer du piano et du violon, mais j'ai abandonné, sans doute par rapport à ma sœur. Et aussi, envahi comme je l'étais par la musique, il fallait que je m'en défende.

Toujours est-il qu'elle a joué non seulement un très grand rôle dans ma vie mais aussi dans mon écriture. La structure, la composition musicale telle que je la connais, a beaucoup d'importance pour mon travail d'écrivain.

Comment est née l'écriture de *Maria Maria*, ouvrage publié avec Colette Fellous en 2004, qui devait s'intituler "Rome à quatre mains", où précisément Colette et vous, jouez avec vos deux "Rome" ?

Nous avons déjà réalisé des entretiens pour son émission *Carnet nomade* diffusée sur France-Culture, et je pense avoir souvent parlé de cet épisode de Maria que j'ai commencé mille fois et que je n'arrivais pas du tout à écrire.

Colette m'a alors proposé de retourner à Rome et de faire un entretien sur place, relatif à cette période et à ce sujet. Une fois à Rome, nous avons envisagé d'écrire un texte ensemble, non sous la forme d'un entretien mais sous celle d'une fiction. J'étais soulagé, j'ai pensé qu'ainsi, j'allais réussir à m'approcher de ce livre que je n'arrivais pas à écrire.

Nous avons donc travaillé de concert. Colette écrivait et moi je fournissais une ou deux pages parmi mes nombreuses notes, puis nous considérions le rythme, l'agencement des textes, et en discutant, nous avons développé la forme. Au départ nous n'avions pas d'idée précise pour cet ouvrage, où finalement il y a deux voix en correspondance et deux histoires qui se confondent. *Maria Maria*, est une belle expérience d'écriture, mais c'est aussi devenu quelque chose qui ne m'appartient plus.

Parlez-nous de ce roman, *La Fourrure de la Truite*, que vous venez de publier simultanément avec *Les premières éditions des sentiments...*

J'ai écrit ce livre en 2004, au moment de mon dernier divorce. J'étais dans un état de souffrance. Le narrateur n'est pas moi, il est beaucoup plus jeune et descendant des acrobates, du cirque. Je ne sais pas comment cette idée est venue car le cirque n'a joué aucun rôle dans ma vie, ni les acrobates, mais tout d'un coup, ce personnage s'est imposé sur le papier et c'était lui qui racontait. Je l'ai suivi et j'ai complètement oublié ma peine. Le plus important pour moi, était la création de ce protagoniste que j'aime beaucoup. Je le trouve magnifique.

Stolp, le narrateur, vient aussi de se séparer...

Oui, mais c'est plus ou moins caché. Il parle de son amour perdu parce qu'il fallait aussi justifier son état psychique un peu bancal. Ce qui m'a immédiatement intéressé quand j'ai réellement commencé ce récit, c'était la folie, cette échappatoire, cet état second. J'ai complètement inventé ce personnage et aussi celui de Carmen. Pour un autre écrivain que moi, c'est tout à fait normal, mais pour moi qui suis quand même dans ce qu'on appelle *l'autofiction*, qui me sers de la vie vécue, c'était complètement nouveau. Avoir écrit de véritables dialogues, entre Stolp et Carmen ou entre lui et sa tante était aussi quelque chose de totalement inhabituel qui me faisait très plaisir.

Et le titre ?

J'avais en tête plusieurs titres, l'avant-dernier était "Mon cœur", mais je l'ai trouvé trop usité. Puis, tout d'un coup, *La Fourrure de la Truite* s'est imposé.

Je l'avais déjà formulé auparavant parce que je note parfois uniquement des titres sans matière autour. Ça rentre dans le domaine de la fabrique intérieure, à un moment donné, un titre apparaît et s'impose. Donc, après m'être arrêté sur *La Fourrure de la Truite*, j'ai vite inventé la scène où le protagoniste découvre la lithographie dans la vitrine.

À quel moment vous arrive-t-il de donner un titre à vos livres ?

La plupart du temps, quand le livre est terminé.

Mais pour ce roman, ça s'est passé au cours de l'écriture, au moment où le protagoniste était de plus en plus défini et où d'autres personnages apparaissaient. Le titre énigmatique me permettait d'exploiter cette image de la truite, l'obsession des objets, des fourrures qui incommode ce personnage pour qui tout est vraiment problématique. Il se sent prisonnier dans l'appartement hérité de sa tante défunte, n'arrive pas à prendre possession des lieux et finit par partir.

En réalité, j'ai ressenti à peu près la même chose quand j'ai eu mon premier appartement parisien, à Montmartre. Il avait été sur-meublé par une vieille dame et j'étais extrêmement mal à l'aise dans ce lieu, mais contrairement à Stolp, je l'ai entièrement vidé et m'y suis installé.

Suivez-vous les courants littéraires ?

Pas tellement, ou d'une certaine façon, en lisant les critiques. C'est différent du temps où j'étais critique d'art et que je suivais toutes les tendances...

Il y a un écrivain qui a été très important pour moi : Perec. J'ai lu plusieurs de ses livres. Celui qui m'a le plus marqué est *Un homme qui dort*, et le premier que j'ai lu de lui avant de savoir vraiment qui était Perec, c'est *Les Choses*. Un livre magnifique.

Je pense qu'il y a par ailleurs, des correspondances souterraines entre *La Vie mode d'emploi* et mon livre, *Dans la maison les histoires se défont*.

J'aime beaucoup aussi Claude Simon et Louis Calaferte pour qui j'ai de l'admiration. Quand j'étais jeune, j'ai lu Céline, à Rome, dans les années 60. À l'époque il n'était pas encore très connu en Allemagne. En le lisant, j'ai appris qu'on pouvait se précipiter directement dans le processus d'écriture. Cependant, la littérature française ne m'a pas accompagné autant que la littérature italienne ou la littérature russe...

Robert Walser (1878-1956)

Petits textes poétiques - Randonnée nocturne, Gallimard, p. 30

Elle était dans son lit, mais sans pouvoir dormir ni vouloir s'endormir, pensant à l'inconnu hardi, au doux garçon qu'elle aimait et dont elle se savait aimée. C'est ainsi que j'occupais par d'obscures chimères échevelées les heures que je passais à marcher, tandis que clapotaient tout bas les fontaines du bord de la route. Certaines fenêtres étaient encore allumées et leur lumière solitaire avait l'air d'une idée dans la tête d'un homme bizarre. De la sorte j'allais de l'avant, joyeux ou plein d'anxiété, d'un cœur vaillant ou abattu, la tête tantôt vide et tantôt pleine de pensées.

Un clandestin au cœur de la ville

Paul Nizon, Suisse de langue allemande installé à Paris, il incarne « l'écrivain absolu ». Depuis quarante ans, cet artisan maniaque a rompu avec les obligations sociales pour n'accepter aucune autre servitude que celle de son art.

« ÉCRIVAIN LIBRE depuis 1963 », annonçait le *Journal de Genève* en décembre 1976, comme on le dit d'un prisonnier ayant souffert une longue réclusion. La famille, le travail salarié et la vie en Suisse furent pour Paul Nizon une assez lourde peine. Après une thèse de doctorat sur Van Gogh, présentée à l'université en 1957, l'écrivain l'a subie une quinzaine d'années, jeune marié vivant de son poste d'assistant au Musée historique de Berne et de critiques d'art publiées dans la *Neue Zürcher Zeitung*. Parallèlement, il a trouvé assez d'énergie pour composer *Les Lieux mouvants* et *Canto*, qu'on relit aujourd'hui comme des classiques. Comment oublier la première phrase des *Lieux mouvants* ? « J'étais parti en Italie, tout de suite après le bac. »

Une entrée dans la carrière comme tout jeune homme en a rêvé. L'échec cruel de son deuxième livre, mal reçu par la critique, incompris des lecteurs, a pourtant laissé à Paul Nizon un goût amer. C'est à ce moment qu'il a décidé de larguer les amarres et de s'inventer une vie d'artiste en liberté, à Zurich, Paris, Venise, Barcelone, Rome, Prague et Londres. Il a fait le choix de ne plus reconnaître d'autre réalité que celle qui vient au jour dans le langage, de vivre *am schreiben gehen*, « en marchant à l'écriture ». On revisite ces années d'apprentissage grâce à un choix de pages de son journal publié sous le titre *Les Premières Éditions des sentiments*. C'est assez réjouissant de découvrir les pensées d'un Suisse en colère, étreint par la conscience tragique « d'une régie totale de la vie ».

De passage à Londres, en octobre 1967, Paul Nizon observe la vie sauvage des hippies et en retient une morale simple : « Se retirer, tout simplement. Parce que rester dans le système, c'est forcément prêter la main. Prêter la main à l'économie, à une économie de guerre géante. » A cette époque d'apesanteur sociale, où il vivait aussi libre que Gustave Flaubert dans son refuge du Croisset, l'écrivain se sentait « millionnaire de temps ».

« L'apprentissage de la mort »

De retour à Zurich en 1969, à l'occasion d'une invitation au département d'architecture de l'École polytechnique, il maudit ses compatriotes : « La Suisse peut être considérée comme d'avant-garde dans la mesure où elle anticipe sur un phénomène qui s'observe dans toute l'Europe occidentale : l'apprentissage de la mort. La lumière de la vie y est éteinte depuis longtemps, on y a depuis longtemps appris à être mort de son vivant, c'est-à-dire : sans avenir, se contentant de se décomposer et de pourrir dans son propre matérialisme. » Quarante ans après, les années d'éloignement se sont ajoutées aux années d'éloignement. Et le plus français des Suisses allemands n'a pas cessé d'être ailleurs.

C'est au cœur de Paris, à deux pas du Palais-Royal, qu'on lui rend visite, au dernier étage d'un vieil immeuble de pierre.

A 75 ans passés, l'écrivain porte beau. Il vous donne du « Monsieur », vous prépare un café. Quelque chose de très suisse s'obstine dans cette politesse. Aux murs de son petit appartement sont accrochés des tableaux qu'il aime. De la rue Saint-Honoré monte la rumeur du monde. Pour Paul Nizon, qui aime travailler sur le motif, ce murmure de la vie vaut toutes les symphonies. « J'ai une passion pour la vie quotidienne. Il y a, dans la vie des autres, quelque chose de mystérieux et de sacré qui passe tous les grands événements, toutes les intrigues. »

Un lieu où se réfugier, une fenêtre ouverte sur le monde : voilà bien une métaphore de sa vie, la matière et le mobile de ses livres. *La Fourrure de la truite*, roman narratif, ébouriffant de drôlerie et de netteté stylistique, ne fait pas exception à la règle. Stolp, le narrateur, a hérité un appartement du côté de la Butte Montmartre.

Caché dans la ville

Il y pose ses bagages, avec pour seule ambition de se laisser digérer par Paris. La créature partage avec son créateur le goût des fenêtres ouvertes : « Je pensais à toutes les fenêtres de la rue, du monde, à tous les carreaux noirs, aux pièces qui s'ouvriraient derrière et à leurs habitants, les sains et les malades, les pauvres malades du foie. Mais où étaient passés les paysages ? Tout était donc verrouillé, scellé, barré ? »

Artisan maniaque polissant ses phrases dans le secret de son cabinet, Paul Nizon a compris que le comble de la clandestinité était de vivre caché au cœur de la grande ville. « Où est donc la ville ? Précisément dans le noyau urbain, dans le centre - dans la ville d'autrefois. Hors de ce noyau central, ce n'est manifestement pas la ville... » Avec Walter Benjamin, Paul Nizon est l'un des écrivains qui aura le plus intensément vécu la ville comme « défi et perspective existentielle », ainsi que l'écrit Wend Kässens dans la postface du premier tome de son journal. L'auteur d'*Immersion*, qui a quelquefois logé dans des chambres de bonne de 6 m² pour écrire à l'abri du monde, a vite senti à quelle alternative nous soumettait l'urbanisme contemporain. « Le citoyen ne peut choisir qu'entre deux solutions : la « ville » vivante, pétillante, pleine de sève, et la zone morte des quartiers-dortoirs, des "quartiers" pénitentiaires... »

C'est ainsi que le narrateur de *La Fourrure de la truite* s'obstine à rester dans la ville comme on s'acharne à rester en vie. Son séjour parisien est une dérive sentimentale à laquelle le lecteur prend joyeusement part, heureux de redécouvrir le bonheur d'une rue pavée, d'un estaminet, d'une cage d'escalier, d'une conversation au comptoir d'un café. Des réalités avec lesquelles le contact était rompu depuis trop longtemps. L'écriture parvient à nous les

restituer dans leur splendeur originelle. Décapées, mises en mots, baignées dans l'antique et primitive lumière du grand art.

Deux livres de Paul Nizon :

La Fourrure de la truite, traduit de l'allemand par Diane Meur, Actes Sud, 140 p., 15 €.

Les Premières Éditions des sentiments - Journal 1961-1972, traduit par Diane Meur, Actes Sud, 282 p., 23,50 €.

Et aussi :

La République Nizon : rencontre avec Philippe Derivière, Argol Éditions, 217 p., 23 €.

Une vie, une œuvre

1929 : naissance à Berne, le 19 décembre

1953 : assistant au Musée des beaux-arts de Berne

1957 : thèse sur *Les Débuts de Vincent Van Gogh*

1959 : Lieux mouvants

1963 : *Canto*

1977 : installation à Paris

1985 : traduction de *L'Année de l'amour* chez Actes Sud

2003 : Adieu à l'Europe

Le Monde, 31 mars 2011, Michel Contat

« **Les Carnets du coursier. Journal 1990-1999** », de Paul Nizon : **Paul Nizon et son double, truffe au vent** »

Dans son journal des années 1990, l'écrivain raconte magnifiquement sa quête de matériaux pour trois de ses livres

Depuis quatre ans, Paul Nizon n'habite plus au dernier étage de ce vieil immeuble, cet étroit labyrinthe vertical, rue Saint-Honoré, à deux pas de la Comédie-Française, mais à Montparnasse, un petit rez-de-chaussée sur jardin, dans une rue où séjourna brièvement Rimbaud et où mourut Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) en disant : « *T'es vraiment une dégueulasse* » ou « *C'est vraiment dégueulasse* », on ne sait pas bien. Ça lui va de vivre quelque part où la réalité se distingue peu de la fiction, où les deux s'entremêlent pour produire une fragile poésie urbaine, toujours menacée mais tenace, comme un peu partout à Paris, la ville qu'il a élue sa patrie et épousée en 1977, à l'âge de 48 ans, dans une « *chambre-alvéole* » du 18^e arrondissement, pour y renaître définitivement et exclusivement écrivain.

Lui qui se définit comme un « *nomade urbain* » n'a cessé d'arpenter la ville en solitaire, truffe au vent comme un chien, à la découverte de quartiers qui sont autant de villes différentes, avec des populations diverses, des femmes allurées ou faussement pressées, mais toujours le même Paris dont il reste épris jusqu'à la moelle. Il y a eu plusieurs domiciles successifs, beaucoup d'ateliers où il se rendait tous les jours, ponctuellement, comme un carreleur ou un peintre en bâtiment va sur son chantier, enfile une salopette, prépare ses outils et se met au boulot, ou un sculpteur reprend sa statue, un tailleur son manteau.

L'Envers du manteau a été, en 1995 (1997 pour la traduction française), le premier volume publié de ce qu'il appelle aussi, avec un peu d'ironie, ses « *confessions* » : son journal d'atelier, ces cahiers où il s'échauffe comme un pianiste, s'exerce quotidiennement à l'écriture, tapant à la machine sur des feuilles A4, qu'il fait ensuite brocher pour les mettre sur des rayonnages. Il y en avait déjà soixante en 1993, de 300 pages chacun, qu'il a vendus avec ses manuscrits pour un bon prix (de quoi s'acheter un appartement) aux Archives littéraires de la Bibliothèque nationale suisse. Elle savait qu'elle acquérait un trésor : Paul Nizon est l'un des plus grands écrivains mondiaux contemporains; il n'y a pas que les jurys littéraires pour le penser, et nous sommes une bonne petite troupe pour l'estimer le plus grand.

En 2010, il a reçu à Vienne le prix de l'État autrichien pour la littérature européenne, souvent considéré comme la dernière marche avant le prix Nobel de littérature. Bien. Attendons le prochain livre (titre provisoire : *Le Clou dans la tête*) et déjà le journal des années 2000 qu'il est en train de monter, comme on le fait d'un film.

Au Select, boulevard du Montparnasse, où nous nous rencontrons, Paul Nizon demande quoi penser d'un article paru dans *Le Figaro Magazine* où Frédéric Beigbeder dit son admiration inconditionnelle pour son œuvre (pas la sienne, celle de Nizon) et réclame avec force l'attribution immédiate du Nobel à ce grand aîné, modèle de ce qu'un écrivain devrait être, totalement dévoué à l'écriture, ne vivant que pour elle et par elle. Un vivant remords pour à peu près tous les autres auteurs de livres, à l'exception des vrais savants, et encore, les vrais savants savent aussi ce qu'écrire veut dire.

« *Je suis un écrivain célèbre et sans succès* », soupire une fois de plus Paul Nizon, ajoutant avec une véhémence sardonique : « *Comment les gens ne voient-ils pas en plus grand nombre que je leur offre un élixir de vie dont ils ont absolument besoin s'ils ne veulent pas demeurer des morts-vivants ou des automates ?* »

Pour les lecteurs et lectrices qui ont lu, en marge des grands livres de Nizon (*Canto*, *Stolz*, *Immersion*, *L'Année de l'amour*, *Dans le ventre de la baleine*, *Chien : confession à midi*, *La Fourrure de la truite* - cette seule énumération de titres pointe vers une esthétique des figures symboliques), les cahiers précédents, *Les Premières Éditions des sentiments. Journal 1961-1972*, *Le Livret de l'amour. Journal 1973-1979* et *L'Envers du manteau. Journal 1980-1989*, le dernier né, *Les Carnets du coursier : Journal 1990-1999*, est peut-être le plus gratifiant, pour cette raison que l'entreprise proprement génétique qu'y poursuit l'auteur est explicitement l'objet d'une réflexion d'une rare intelligence. Elle consiste à donner à lire et à comprendre comment et pourquoi il crée sa vie en la transmuant en écriture et vice-versa.

Le terme même d'« autofiction », que Nizon assume en opposition à l'autobiographie, reçoit ici une élucidation illuminante qui tient au caractère de part en part poétique de l'écriture telle que la conçoit et la pratique cet « écrivain pur ». Dans *Mes ateliers*, texte donné en préambule du bref *L'Œil du coursier* (1994), il décrivait admirablement sa métamorphose « d'écrivain », au sens de travailleur qui entre lui-même dans la peau de ses fictions et, par là, devient justement un écrivain, « ensorcelé par les mélodieux jardins suspendus de la musique ». La musique des mots. L'auteur a un double, un marcheur vagabond qui fouine, furète, fouille, hume dans Paris ou ailleurs, un chien qui rapporte ses sensations, ses visions, ses expériences, ses rencontres à l'homme qui les verbalise.

De là vient l'extraordinaire luxuriance de ces cahiers publiés qui sont des montages retravaillés des cahiers originaux, lesquels sont accessibles à la Bibliothèque nationale suisse mais seulement avec l'autorisation de l'auteur.

Éliminant ce qui relève par trop du journal intime, Nizon y retient des portraits hauts en couleur d'anonymes ou d'amis connus (par exemple Didier-Georges Gabily ou Armin Kesser), des propos d'amis comme Elias Canetti, des lettres à ses éditeurs où il analyse ses travaux en cours, *Chien*, justement, le livre où son double devient le narrateur et lui le personnage que celui-ci observe avec méfiance. Ainsi, nous entrons sur ses pas dans la fascinante, l'étourdissante galerie de miroirs où nous nous reconnaissons parfois en Paul Nizon, notre frère génial, créateur et créature de son monde.

Les Carnets du coursier. Journal 1990-1999 (Die Zettel des Kuriers) de Paul Nizon - Traduit de l'allemand par Diane Meur avec la collaboration de l'auteur, postface de Wend Kässens, Actes Sud, 254 p., 23 €

Extrait "La démesure de mes prétentions artistiques », 4 mai 1998, Paris

"L'autre chose à laquelle j'ai pensé récemment - pour la quatrième fois ? -, c'est la démesure de mes prétentions artistiques. Je ne sais que trop où sont mes limites voire mes déficiences en matière de production littéraire ; je ne suis que trop conscient de ma déficience congénitale, et malgré cela j'ai l'arrogance de penser que mes livres se veulent des œuvres d'art littéraires et, à ce titre, appartiennent à la grande famille de la littérature mondiale. Comme je le dis toujours, ils doivent être des créations. Celui qui vise l'art, celui qui lutte pour l'art ne peut en même temps se satisfaire du statut d'auteur secondaire. L'art ne se divise pas. Soit il vient au jour - réussit ? -, soit il n'existe pas : ce n'est que du pouvoir, du papier, un succédané d'art. De la fabrication en série, du bluff, du plagiat, du tricot ou du bricolage, de la contrefaçon, une besogne, un passe-temps... Seule compte la création, et la création ne s'exprime ni par les postulats ni par la bonne volonté, mais par la langue artistique qui fait précisément l'œuvre d'art. Et la création artistique est douée d'une vie intarissable."

(*Les Carnets du coursier. Journal 1990-1999*, p. 204-205.)