

Monts jumeaux

Éric Marty publie un court récit dans lequel le texte et l'image dialoguent et se redoublent sans jamais se recouvrir complètement. Les photographies de Jean-Jacques Gonzales, beaux clichés en noir et blanc représentant des chemins de pierre ouverts sur un pur espace, esquissent un désert insituable qui sert ici de cadre à la fiction de l'écrivain.

par Mathieu Messenger

Éric Marty

L'invasion du désert

À partir de photographies

de Jean-Jacques Gonzales

Manucius, 96 p., 15 €

« Mais se priver de voir est encore une manière de voir. L'obsession des yeux désigne autre chose que le visible. » ([Maurice Blanchot](#))

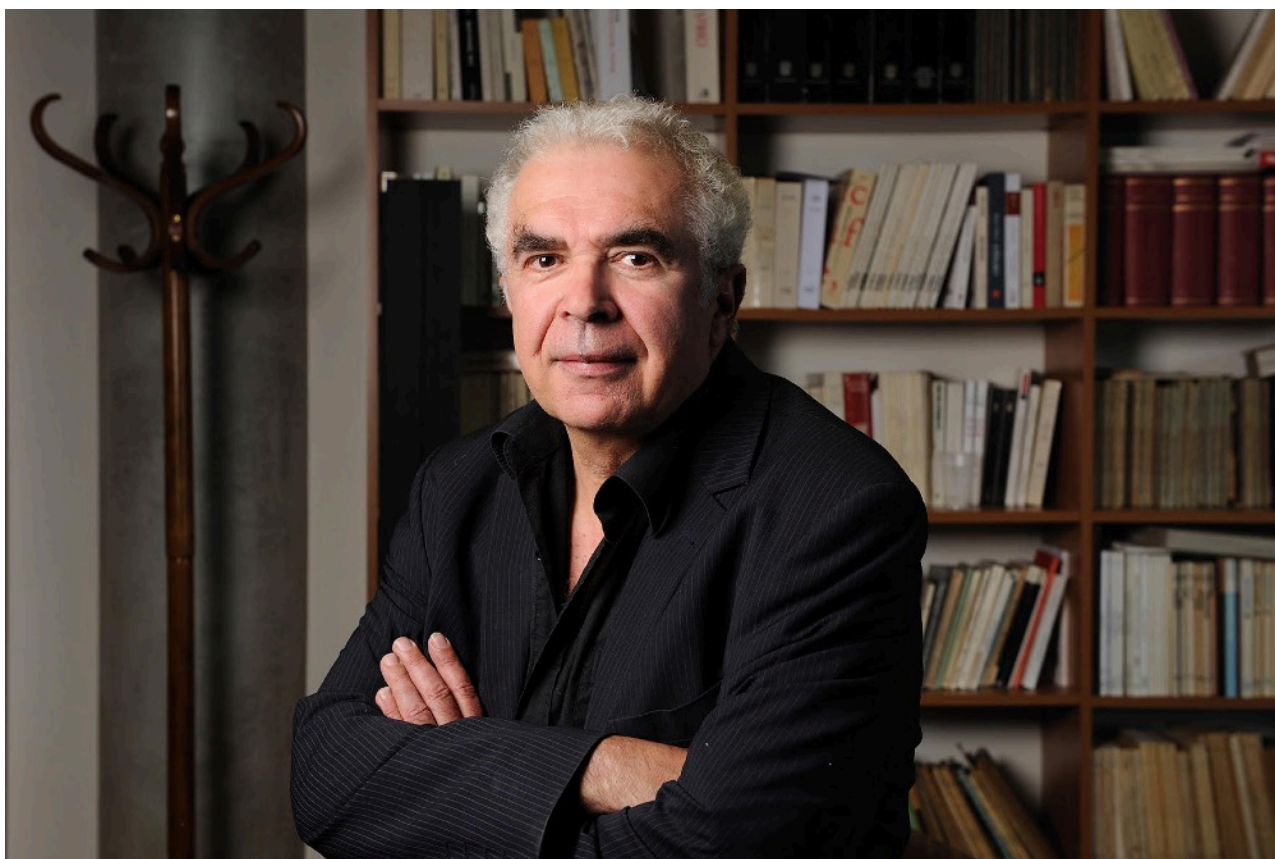
Nous sommes au milieu du désert, dans une petite bicoque située à mi-chemin entre Tucson et la frontière mexicaine. Seuls quelques éléments naturels quadrillent encore l'espace du visible : au nord, deux monts étonnamment jumeaux ; à l'est, une butte aux reliefs obscurs, sculptée par les intempéries ; au sud, un sol labouré de grandes crevasses noires ; à l'ouest, une route aux pylônes espacés qui semble conduire, dans le lointain, à une colline couronnée d'un vieux fort solitaire. Les chapitres s'enchaînent et s'arriment à ces quatre points cardinaux pour s'assurer d'un repère fixe dans ce monde où le dehors est ouvert à l'infini.

Dans la maison, un couple s'aime. Il y a Lara, une jeune Américaine, que la fièvre oblige à de longues périodes de sommeil ; il y a le narrateur, un photographe français, qui vit au contraire dans un état de veille permanent et qui passe ses journées à photographier les pourtours de la maison. Le temps est suspendu, à la fois étale et complètement déserté, comme les lieux à l'entour. Les choses elles-mêmes deviennent indatables, à l'instar de cette photographie accrochée au mur de la maison, dont on ne peut dire si elle a été prise la veille ou il y a cent ans. L'espace, bien que sans cesse livré au regard, lui aussi se dérobe. Tout est à la fois proche et lointain, à une

distance que l'on ne parvient plus à évaluer. L'immobilité est la mesure de toute chose dans cette maison qui reste prisonnière du désert. Les gestes sont précis (on prépare un bouillon, on s'assoit sur une marche, on respire l'odeur du café) ; les paroles sont brèves et en suspens : « – C'est étrange, j'ai trop chaud, et pourtant, c'est comme si j'avais besoin de brûler... » ; les objets, comme dans les contes, sont simples et en nombre limité (l'âtre, le gobelet de fer, le lit, le carreau usagé à l'une des fenêtres). La prose d'Éric Marty, toujours exacte, dessine un univers poétique où miroite, en peu de mots, une présence au monde vécue sur un mode essentiel.

Mais le narrateur-photographe accède aussi, à force d'exercices, à des visions plus amples qu'il réussit à arracher à la surface muette des choses. Et c'est à proportion qu'il s'aveugle dans une forme intentionnelle de myopie que son regard s'ouvre paradoxalement aux signes du plus lointain : devant une colonie de termites, grouillant à la base d'un tronc arraché, il voit la structure des « sociétés antédiluviennes », témoin du « déterminisme implacable des grands cycles de la Terre » ; ailleurs, ce sont les éclats scintillants d'un fragment de météorite qui dessinent pour lui un alphabet complexe dans lequel se reflètent encore les images de l'explosion originaire. Le photographe se fait alors voyant et accède à l'inconnu par le dérèglement du regard. La vision trouble l'emporte progressivement sur la vision la plus nette, et c'est presque malgré lui qu'il se met à prendre des photographies en collant son objectif au carreau brisé et déformant de la fenêtre, comme si l'obstruction de l'œil permettait de mieux voir.

L'outrance du visible ouvre donc la porte à l'im-mémorial et conduit le récit sur un versant mythologique. En effet, c'est encore par le biais de



Éric Marty © Hermance Triay

MONTS JUMEAUX

la voyance que les choses se fissurent et révèlent leur inquiétante étrangeté : Lara, tout comme le narrateur, est habitée de visions ; mais tandis que le photographe avance dans les régions obscures du visible par l'intermédiaire de son appareil, en réduisant petit à petit sa luminosité ou en troublant sa mise au point, Lara, elle, fait immédiatement office de voyante, au sens sacré du terme. Voilà pourquoi elle est dotée d'une fièvre que rien ne semble pouvoir atténuer : elle voit, à l'instar des antiques prophétesses, les événements et les catastrophes à venir. Le narrateur ne cesse de faire entendre la particularité de son dire, qui a la force et le tranchant de l'oracle : « *Lara a dit* », « [Lara] *avait dit cela comme on prononce une ancienne sentence* » ; elle colporte les légendes anciennes et semble parler toutes les langues, tour à tour le français, l'espagnol et l'anglais ; surtout, c'est elle qui donne son titre au récit en relatant ce songe prémonitoire dans lequel il lui est dit que tous les morts vont revenir à la vie et que, dès lors, ce sera « *l'invasion du désert* ».

Cette maison, posée au milieu du désert et à la frange de la frontière mexicaine, est d'ailleurs le troisième acteur du huis clos. Personnage central, pourrait-on dire, car dans cette fiction ob-

sédée par la question du visible, elle tient peut-être le rôle de l'Œil fondamental. Par un étrange effet de superposition, la maison contient en puissance, et avant même que le récit ne les parcoure, toutes les images à venir : « *J'ai été surpris de la quasi-identité entre la photo ancienne [accrochée au mur de la maison] et mes photos. On aurait pu penser qu'elles provenaient du même appareil* » ; « *De la vue que nous avons devant nous, il y a aussi une reproduction photographique dans la maison de Lara [...]. Elle montre exactement ce que nous voyons à cette heure. La même immobilité sombre et le même éblouissement mat de la lumière* ». La maison est la chambre noire primitive : non seulement elle a déjà tout vu et tout enregistré, mais, de façon plus essentielle encore, elle continue à voir, c'est-à-dire à prévoir. Et ce qu'elle annonce, c'est l'effacement final des amants dans la tempête qui les absorbera dans l'invisible.

Mais de quelle faute les amants sont-ils coupables ? Quel outrage ont-ils commis pour que le désert en vienne ainsi à vouloir ensevelir ceux qu'il abrite ? Est-ce d'avoir déterré l'acacia qui, d'aussi loin que se souvienne Lara, a toujours veillé sur la maison familiale ? Le récit ne le dit pas, mais il précise que la fièvre de la jeune

MONTS JUMEAUX

femme date précisément de ce jour-là. Dans le réseau discrètement symbolique que tisse Éric Marty, cela fait sens. L'acacia est l'arbre des morts, ou plutôt l'arbre qui abrite leur sommeil éternel en plongeant ses racines dans les lymphes nourricières d'Osiris, le souverain de l'au-delà dans le panthéon égyptien. Son feuillage a la forme du dieu revigoré et il représente l'échange permanent entre les vivants et les morts. Aussi l'arracher devait-il avoir quelque conséquence funeste et les visions qui traversent le récit incidemment y faire référence : « *Mais sur la photo, les crevasses qui sont face à nous font penser à des tombes, de grandes tombes creusées dans le sol dans l'attente d'un mort, d'un cercueil, d'une momie peut-être, prête à être ensevelie* ».

Sauf que les tombes ne sont pas en attente des morts, comme le suggère ici le narrateur, elles sont plus vraisemblablement désertées par ceux qui désormais ont décidé de faire retour. Lara en a la sombre prémonition, au moment même où le photographe s'apprête à capturer l'acacia derrière le rideau de son obturateur ; elle prévient : « *Tu ne devrais pas photographier ce qui va disparaître* », et ajoute : « *C'est une image morte* ». Le récit, à ce moment-là, fait intentionnellement résonner ce mot, pour mieux en libérer la lourde menace, malgré la surdité du narrateur à l'écho qu'en donne Lara : « *Elle l'avait dit en espagnol, fotografia muerta... puis en anglais, a dead picture... Elle voulait dire sans doute des photographies de choses mortes...* » Et pourtant, ce qu'elle prophétise, c'est bien la mort littérale des images, l'anéantissement de toutes les formes du visible, l'irradiation dernière sur la pellicule blanche du désert. Et tout l'effort que fera le narrateur pour conjurer l'effacement des corps, pour donner à voir l'ombre portée de la vie dans les images que sans fin il collectionne, tout cela lui apparaîtra progressivement comme voué à un inéluctable aplatissement, à un devenir-surface des matières photographiées. Voilà le châtement prononcé par le désert à l'encontre de ceux qui y aventurent trop avant leur regard : le chasseur d'images n'a d'autre issue que de devenir à son tour une image, mais une image morte.

Livre étrange qui ne cesse de faire l'éloge du visible, mais pour mieux sonder tout ce qui se refuse au cœur du voir. Car *L'invasion du désert*, c'est d'abord l'histoire d'un aveuglement

qui prend la forme d'une contamination. Son emblème, au centre du récit, tient tout entier dans l'œil voilé d'une Indienne qui fixe le narrateur et figure cette cécité se regardant elle-même. C'est d'ailleurs là, sur ce marché de fortune tenu par quelques indigènes, que le récit, discrètement, va nous livrer les raisons de ce virus qui affecte notre regard dans sa capacité de voir. Et, encore une fois, c'est à la faveur d'une image que cette révélation a lieu : sur le papier journal qui enveloppe ses provisions, le narrateur aperçoit une photographie qui représente un camp de migrants à la frontière mexicaine ; un camp au bord de l'implosion, dont les grilles menacent de céder sous la poussée des hommes et des femmes que la police américaine tente violemment de contenir. Image que le lecteur ne verra jamais, image précaire donnée à lire sous la forme d'un lambeau, image vouée à la déchetterie comme sa fonction d'emballage l'indique. C'est aussi la seule image en couleurs – image de notre présent donc – et dont le narrateur n'est pas l'auteur. Image malgré tout, si l'on veut, mais image qui va devenir obsédante aux yeux de celui qui fait profession de voir. Car cette image, à son tour, va « regarder » le désert depuis la maison des amants, puisque le narrateur la punaisera sur le mur vis-à-vis de la fenêtre qui donne sur les monts jumeaux. Image en miroir, alors, car ce qu'elle reflète littéralement, c'est bien « l'invasion du désert » que Lara avait prédite à travers son rêve ; ce moment où tous les morts sans sépulture viennent réclamer vengeance à ceux qui les ont déracinés. Image qui vaut surtout comme le révélateur – au sens photographique du terme – de la parabole que veut construire le récit : une allégorie sur l'aveuglement propre à notre société contemporaine, volontairement oublieuse de ceux qu'elle a déshérités – migrants, demandeurs d'asile ou travailleurs sans terre – et qui refoule les invisibles dans le hors-champ de son regard mort.

« *Yeux, aveugles au monde, dans la suite des fissures du mourir* », comme l'écrivait Paul Celan dans son poème « Shneebeet » ; ce sont ces mêmes yeux que le récit d'Éric Marty rappelle à leur devoir de regard. Mais la force de son geste est d'encrypter cet impératif à l'intérieur d'un livre aux accents mémoriaux : car il sait que c'est par la voix du mythe que l'écriture rend au présent son plus juste écho.

Amaury da Cunha, Le Monde des Livres, 8 décembre 2017

Roman. S'exposer au désert

L'Invasion du désert, d'Eric Marty et Jean-Jacques Gonzales, Manucius, 88 p., 15 €.

C'est un récit d'Eric Marty écrit « *à partir* » des photographies de Jean-Jacques Gonzales – qui préexistaient donc à l'intrigue inventée par l'écrivain et universitaire. Pour ce spécialiste de Roland Barthes (1915-1980), épris de photographie, l'image est un objet de fantasmes, mais aussi une provocation à l'écriture. Les photographies en noir et blanc de Gonzales montrent des lieux désertiques. L'histoire commence en Arizona : un photographe et son amoureuse ont décidé d'y passer quelques jours pour exposer leur existence à l'épreuve du désert. La beauté simple du texte de Marty repose sur une suite de visions et de rencontres qui offrent au photographe des images possibles : une météorite arrachée à l'espace, le corps nu de sa maîtresse, des paysages arides... Mais le texte de Marty ne se contente pas d'éblouissements intimes et primitifs. Il donne aussi à voir la détresse humaine, celle de migrants qui traversent le désert au péril de leur vie. Une histoire de pertes et de désastres, au bout d'un monde épuisé. **A. D. C.**

parce que tout se tient sur un espace frontière, comme le désert entre les USA et le Mexique, altérité qui envahit le texte. L'espace est archive du temps, il est circulation, comme le rappellent les migrants ou les pierres blanches qui semblent squelettes. A la beauté des photographies en noir et blanc s'oppose le cliché couleur en pleine page d'un journal, la violence des mots de rejet, des actes de haine (« *Shoot the bastards !* », éructent les tweets des lecteurs, reproduits dans l'article).

Telle est alors l'invasion : a photo couleur punaisée sur le mur qui « *s'est soudain superposée au paysage* », le fracas et la violence du monde qui viennent envahir le havre de paix des amants, ces « *deux animaux en amour* », l'*Outside* qui fait irruption et déplace le récit, oblige à voir autrement. Poésie et politique sont liées dans le récit d'Eric Marty, révélées l'une par l'autre comme dans un bain photographique, déploiement d'un futur ou d'un hypothétique dans la trame d'un lieu : « *ce sera l'invasion du désert* » ; « *ce serait l'invasion du désert* ».

L'entretien d'Eric Marty avec Aurélie Foglia, autour de *L'Invasion du désert*, à partir de photographies de Jean-Jacques Gonzales, a eu lieu à la librairie Gallimard, le jeudi 14 décembre 2017. Il a été en partie réécrit en vue de sa publication dans *Diacritik*.

Aurélie Foglia : Tout au début de la quatrième de couverture de votre livre apparaît un mot important qui définit – ou semble définir – le projet même du livre : *photofiction*. Un mot précis, un mot particulier pour nommer ce récit écrit « à partir » de photographies...

Eric Marty : Oui, c'est un mot que j'aime beaucoup et auquel je tiens... D'ailleurs j'aurais bien aimé l'avoir inventé. Ce n'est pas le cas... C'est un mot qui traîne çà et là depuis quelques années dans des lieux très divers, et dont le sens n'est pas bien fixé encore.. Pour certains, cela désigne des photos qui représentent quelque chose de fictif, des photos fictionnelles... Ce n'est pas le sens que je lui donne, même s'il y a sans doute de la photo fictionnelle dans le matériau photographique que j'utilise.

Après avoir écrit *L'Invasion du désert*, je me suis aperçu que le dispositif avait quelque chose en commun avec l'un de mes précédents livres écrit également à partir de photos, *Les Palmiers sauvages*, paru en 2015. Et pourtant il ne s'agissait pas du tout du même type de photos puisque dans *Les Palmiers sauvages*, qui était une commande du FRAC Aquitaine, les photos n'étaient pas celles d'un photographe mais d'un jeune plasticien suisse, Laurent Kropf qui avait rassemblé une série de cartes postales anciennes, essentiellement des scènes de villages de montagnes, dont il avait occulté une ou plusieurs parties par des figures géométriques parfaitement blanches. J'avais été profondément attiré par la justesse du

geste, par sa rigueur, par les équilibres particuliers qu'il créait entre le visible et le non visible. La fiction qui en était née accompagnait le geste du plasticien par un récit d'une tonalité tout à fait réaliste mais qui multipliait les « blancs », les perturbations de l'espace visible — neige, cendres, tissus, corps, draps, nuages, linge, nappes... — ainsi la fiction, l'occultant en partie.

Avec les photos de Jean-Jacques Gonzales, c'est très différent, il s'agit de photos de photographe et non de photos de plasticien. Ce sont des photos d'espaces désertiques, inlocalisables mais que j'ai situés dans le désert de l'Arizona où se déroule le récit qui réunit un jeune couple d'amants, un photographe français, le narrateur, et une jeune Américaine, Lara, qu'il a rencontrée à Phoenix, et qui sera son modèle. D'une certaine manière, le désert – les espaces inhabités – peuvent ouvrir à des images peu ou pas figuratives. Mais, en réalité, ce qui rattache les « photos » de Kropf et celles de Gonzales est beaucoup plus prégnant, et si prégnant que cela ne touche vraiment qu'une seule photo de *L'Invasion du désert* sur les six qui y figurent, la première dans le livre, celle qui a déclenché en moi l'envie d'écrire.

Cette première photo peut passer pour une photo dédoublée, la même image répétée symétriquement qui est une « vue » depuis la fenêtre où vit le couple et qui représente deux monts lointains parfaitement identiques, au fond d'un espace désertique qui se dédouble également comme dans un phénomène de diplopie. J'ai compris rétrospectivement le processus de « photofiction », donc de déclenchement du processus de fiction, de fabulation, en tout cas chez moi... il fallait que l'image déclic, la photographie *incitant* à la fiction, soit elle-même une photo au moins partiellement fictionnelle, qu'elle porte en elle un élément perturbant la visibilité même du monde représenté. Là, dans *Les Palmiers sauvages*, par un jeu d'occultation, ici, avec *L'Invasion du désert*, par un processus de dédoublement.

Pourquoi « partiellement fictionnelle » ?

Je dis « *fictionnelle* » parce qu'en effet cette photo inaugurale nous offre une image plus ou moins improbable, voire « impossible » visuellement, mais « partiellement fictionnelle » parce qu'en réalité le cadre visible est perturbé par une figure abstraite, symbolique, et non par une « scène » imaginaire comme c'est le cas dans les photos fictionnelles. Des figures géométriques dans le cas des *Palmiers sauvages*, le double, la symétrie dans le cas de *L'Invasion du désert*.

Le point de départ est donc cette photo si l'on peut dire « abstraite » mais où l'abstraction, le formalisme est entièrement soutenu par le sensible, par l'image sensible... J'ajoute d'ailleurs que cette première photographie qui a eu un rôle si important que sans elle il n'y aurait jamais eu de livre, demeure, en tout cas à mes yeux ambiguë. Elle est improbable au sens où la symétrie parfaite des deux monts, *sa*

géométrie singulière, ne peut pas passer pour un phénomène naturel, mais pourtant, dans le récit, tout est fait pour l'accréditer. Et pour cela, elle bénéficie du fait qu'elle est acceptée par les personnages et que le désert, par sa dimension mythique, peut rendre vraisemblables des « vues » peu habituelles. De sorte que pour le lecteur, l'aspect singulier de la première photo présente dans le récit, a plutôt, du moins je l'espère, un rôle d'adaptation de son regard au monde fictif qui peu à peu imprègne l'univers du livre. L'écriture, très concrète, très fluide, très simple, pleine de détails matériels (la soupe de pattes de poulet, l'acacia, la feuille de journal...) est donc tout à la fois ce qui est né d'une image fracturant le visible et ce qui aménage cette fracture dans un décor familier. Une familiarité étrange, une familiarité singulière.

Ainsi tout en vous distinguant du sens premier de la photofiction comme photo fictionnelle vous lui empruntez tout de même quelque chose...

Oui, un élément essentiel. Il faudrait d'ailleurs projeter cet aspect ou cette hypothèse de l'abstraction photographique, sur d'autres livres écrits à partir ou avec des photos... Essayer de comprendre alors le potentiel fictionnel des photos représentées, par exemple dans *Nadja* ou dans *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux, ce que j'ai appelé leur géométrie singulière. En tout cas pour moi, elles sont fictionnelles dans un sens très précis, et qui n'est pas le sens habituel donné aux photos fictionnelles qui reposent en général sur des effets de spectacle, de mises en scène... Mes photos fictionnelles sont fictionnelles au sens, très minimal et peu spectaculaire, où elles dérangent les principes de visibilité et d'invisibilité...

Mais alors quel sens plus précisément donnez-vous à cette notion de photofiction ? Quelle est votre définition ?

En fait, le terme de photofiction tel que je l'utilise, a de nombreux rivaux. On parle ainsi de « photo-texte », de « photo-récit », de « photo-littérature », « photo-essay »... Tous ces termes désignent des romans ou des récits qui dépendent de photographies ou qui jouent avec elles. Pour moi, je tiens d'abord à l'unité du mot (*photofiction*) – pas de tiret entre photo et fiction – et évidemment je tiens au mot fiction, car c'est sans doute là que, dans mon travail, tout se joue. Bien sûr, dans *L'Invasion du désert*, les photos ont plusieurs rôles, par exemple dans la composition d'ensemble du livre (leur place, leur nombre...), dans la narration, le dispositif même, mais il me semble que les photos sont décisives d'abord par la *qualité* de fiction qu'elles permettent ou autorisent... Par qualité, je n'entends évidemment pas la plus ou moins bonne qualité du récit, mais quel mode de fiction, quel type, quel genre, quelle qualité donc de fiction est mobilisée... Quel champ particulier de la fiction y est investi, dans quelle configuration.

Alors que dans la plupart des récits où il y a des photos comme *Nadja* de Breton par exemple ou *La Chambre claire*, ou *Les Yeux verts* de Duras, ou encore le très beau livre d'Annie Ernaux, *L'usage de la photo*, ou même *Vrais rêves, histoires photographiques* de Duane Michels, les photos fonctionnent sur une tonalité fondamentalement réaliste, comme un supplément, cela quelle que soit l'extrême sophistication du matériau ou dispositif choisi... et toujours avec une dimension autobiographique explicite. Dans *L'Invasion du désert* au contraire, les photos portent pour la plupart en elles un caractère hypothétique, un capital d'irréalité. On l'a déjà un peu vu à propos de la première photo du récit à cause de sa nature improbable ou plutôt dérangeante. Mais il y a plus car lorsqu'on ouvre le livre, qu'on commence le récit, au premier chapitre, et qu'on tombe sur cette photo-là — et ce sera vrai aussi pour les autres —, on peut se demander si la photo représente ce que *voient* les personnages, le décor « réel » du monde de fiction où ils évoluent, vu par la fenêtre, ou bien s'il s'agit d'une photographie de ce décor, photographie prise par exemple par le narrateur ou bien photographie présente dans la maison qu'il habite avec sa compagne....

Le seul fait qu'on puisse hésiter sur la nature de telle ou telle photographie, cette photographie qu'on découvre entre deux pages, qu'on puisse hésiter pour savoir à quel « monde » elle appartient, voilà comme un signe qu'on est entré dans un univers où la photo et le traitement narratif de la photo, rendent incertaine la frontière entre ce qui est et ce qu'on voit, entre ce qu'on voit et ce qui est devenu une image fixée, entre ce que voient les personnages et le décor qui dépasse leur angle de vue, entre les images photographiques elles-mêmes selon qu'elles auraient été ajoutées comme un geste esthétique de l'auteur ou selon qu'elles émaneraient *spontanément* du monde de fiction, rompant aussi les limites pour le lecteur et la lectrice entre le monde de fiction auquel il ou elle adhère, ce monde unifié par sa croyance dans la fable, et les représentations de ce monde, représentations multiples, brisées, partielles, fragmentaires, hétérogènes dont la multiplicité est intensifiée par ces photographies insituables, auxquelles on a du mal à assigner un véritable statut... Qui photographie ? Qu'est-ce qui est photographié ? À quel moment ? Quel geste a-t-il fallu pour les présenter à notre vue ?

En vous écoutant, je pensais à cette notion de panfictionnalité qu'on emploie beaucoup aujourd'hui pour désigner les tenants d'une vision de la littérature qui aurait aboli la frontière entre fait et fiction... Est-ce que la photographie dans votre récit et même dans le précédent – *Les Palmiers sauvages* – ne contribue-t-elle pas à nous placer dans ce type de monde... ?

Je répondrai par une sorte de paradoxe en disant qu'il y a peut-être dans *L'Invasion du désert* le projet de produire un monde *panphotographique* mais que justement cet excès de photographie nous préserve peut-être du monde panfictionnel... Monde que par ailleurs j'aime beaucoup – Mallarmé, Proust, Kafka, Gide, Borges... – mais qui me

semble avoir épuisé une grande part de ses potentialités esthétiques depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à la fin du XX^e et qui, dans ses réalisations contemporaines, tourne parfois à la caricature.

Dans ce récit, il y a de multiples photographies, il y a donc celles que l'on voit, imprimées dans le livre, arrachées si l'on peut dire à l'univers de la fiction et rendues disponibles, et dont le véritable statut ou le statut de réalité ou de fictionnalité est instable. Et puis il y a les photos fictives. Celles que prend le narrateur. Lara nue par exemple, lors d'une longue scène où elle pose pour lui dans le clair-obscur de la maison. Mais ce sont des photos que l'on ne voit pas, qui ne figurent pas dans le livre. Il y a aussi celles que le narrateur prend des quatre types de paysages qui, aux quatre points cardinaux de la maison, constituent leur décor. Pour certaines d'ailleurs ce qui est surtout décrit, c'est l'acte photographique lui-même. Le narrateur possède un appareil Leica numérique avec un écran tactile au dos du boîtier et l'image alors se met à bouger, à grossir ou s'amoinrir entre le pouce et l'index du photographe. C'est ce moment où il photographie un acacia mort avant d'aller le déterrer en vue d'utiliser son bois pour faire du feu... La chose morte, l'arbre mort s'anime ainsi sur l'écran de l'appareil, et cela fait dire à Lara, la compagne du photographe : « Tu ne devrais pas photographier ce qui va disparaître.. Demain, on ne le verra plus si tu vas l'arracher... Si on le brûle. » Et elle ajoute « — C'est une image morte... [...] *fotografía muerta.. a dead picture...* »

On pourrait dire, tant, insensiblement, l'univers photographique envahit l'espace du récit, que la maison du couple, cette maison isolée dans le désert, par le cadre de sa fenêtre, et celui de sa porte, par son obscurité et sa lumière, par son unique pièce, pourrait être à sa manière une *camera obscura*, un appareil photo... Et la tempête de sable finale se termine sur l'image d'une fenêtre devenue monochrome à cause du sable comme « une très belle pellicule, grise et unie, qui tapissait toute la fenêtre », comme une dernière photo. Que ce soit donc à cause du narrateur qui est photographe ou à cause de l'auteur – moi-même – par ses choix esthétiques, la fiction est en effet gagnée, envahie par l'optique photographique et tend à une forme d'irréalité, se soumet à l'emprise de l'irréalité, et donc, par l'effacement entre les multiples frontières entre le monde et ses représentations, le livre semble dériver vers le panfictionnel...

Et le désert, par le caractère mythique que vous avez souligné contribue peut-être aussi à cette impression...

Sans doute mais ce n'est pas n'importe quel désert... C'est le désert américain, le désert d'Arizona, et dont la dimension mythique est très différente du désert arabe ou juif, des déserts orientaux où le mythe a quelque chose d'immémorial et d'illimité. Le désert d'Arizona est un désert frontière... Frontière avec le Mexique... Le désert

d'Arizona est sans doute le seul qui aurait pu faire naître ce qui s'est imposé à moi en écrivant, *L'invasion du désert*...

Et c'est à partir de là que je peux vous répondre... répondre à la question de la photofiction et de la panfictionnalité... C'est une réponse *a posteriori*, que je ne possédais pas en écrivant, mais peut-être qui coïncidait avec une sorte de principe esthétique qui gouverne mon travail d'écrivain et selon lequel pour qu'une œuvre soit viable, il est nécessaire qu'elle se réfute elle-même.

Je vous interromps mais il me semble que ce titre *L'invasion du désert* pourrait être une image de cette auto-réfutation... Désert qui envahit, désert qu'on envahit...

Oui... je n'avais pas pensé à cela ; mais c'est d'autant plus vrai qu'en effet l'auto-réfutation part de là. Elle part d'un tiers-personnage et d'une tierce-photographie. Le tiers personnage, ce sont les migrants, les *Latinos* qui traversent la frontière, qui « envahissent » le désert, la tierce-photo, c'est la photo d'une émeute de migrants prise dans un camp de rétention de Phoenix, et sur laquelle le narrateur tombe par hasard. Une page de journal qui enveloppait des pattes de poulet achetées dans un marché indien, et qui contient cette photo.

Le thème des migrants apparaît dès le début du récit, par des évocations, des signes, mais c'est cette photo, cette photo de l'émeute qui va devenir l'un des points de fixation de ce thème dans la fiction. C'est une très belle photo, violente, qui obsède et fascine le narrateur et peu à peu va devenir une sorte de photo mentale où s'agglutinent différentes images. Mais au-delà de la foule en mouvement, destructrice, qui « remplit » l'image, il y a le fait que cette photo est une photo de journal, encadrée, entourée, bordée de texte : articles, titres, messages de lecteurs, reportages pour la plupart hostiles aux migrants de la photo, à leur violence, leur révolte... L'image n'est plus isolée, toute puissante, fascinante d'irréalité, l'image photographiée dans cette occurrence cesse d'être fictionnelle, son évocation est accompagnée en contrepoint par des fragments de textes journalistiques, lecteurs ou journalistes, qui arriment la photo à une réalité que, comme image, elle n'est pas en mesure de véhiculer. Ces phrases, ces fragments d'articles ou de tweets de lecteurs ne sont pas seulement violents par leur propos (« *Shoot the bastards* », « *Militarize the border !* » « *If I had my way, I'd shoot every single one of'em...* » etc.), mais par l'anglo-américain qui brise alors la familiarité linguistique du français, par un anglo-américain très idiomatique, véritables *citations*, petits bouts du réel américain qui fait intrusion dans l'univers du couple, dans cet univers fantasmatique (fantasme du lien amoureux, érotique, photographique), dans cet univers qui est aspiré par l'imaginaire...

L'auto-réfutation est là, elle naît de la présence « réelle » de ces *autres*, présence d'une altérité : altérité du collectif, altérité du journal, altérité de la langue, altérité du texte

dans le monde des images. Cette altérité portée par le monde des migrants dans ce monde du désert, cette altérité porteuse de violence – violence de l'émeute, violence du journal, violence du nombre, violence de la mort -, dans un univers amoureux, dans le monde isolé des amants, autorise donc cette réfutation du récit par lui-même. Portée à se déployer dans l'univers de l'image, la fiction se retourne, au moins dans un de ses angles, contre elle-même sans pour autant se détruire... Il y a donc un moment où ce que vous avez appelé la « panfictionnalité », à savoir l'effacement des frontières entre fait et fiction, atteint une forme de limite, une forme d'impasse, se heurtant à quelque chose d'hétérogène qui vient alors suturer et tarir l'hémorragie d'images. Cette suture n'est pas ironique ou critique, elle ne clôtur pas le récit sous la forme castratrice d'un principe de réalité qui anéantirait le monde des images. Cette suture est plutôt comme une ombre, comme un nuage, comme principe parallèle qui accompagne le récit et lui confère une sorte d'envers...

L'Invasion du désert, Rencontre à la librairie Gallimard, décembre 2017

Cette intrusion de la violence, comme vous le dites, n'est pas seulement esthétique, elle ne vise pas seulement à suturer ce monde de fiction... Elle a aussi une dimension politique...

Oui, mais c'est très proche, en tout cas à mes yeux... Tout d'abord j'admire profondément les œuvres, par exemple chez Duras, où la question politique, où l'histoire nous est donnée à sentir, à comprendre par le biais des amants, par le couple. Plus le couple est isolé dans sa passion, passion amoureuse, passion des corps, mieux peut-être alors les grands processus collectifs peuvent nous apparaître dans leur vérité brutale, dans leur nécessité aveugle, dans leur puissance énigmatique... par ce simple effet de contraste, par la limpidité du regard des amants, par leur humanité entièrement réduite à de l'amour, à de la transparence, à une grande fragilité... Le tragique de l'histoire alors nous devient extraordinairement sensible.

C'est là où se situe évidemment ce que vous appelez « la dimension politique ». Les migrants sont sans doute l'événement historique et politique majeur de notre présent et je ne crois pas qu'on puisse le représenter simplement ou directement. Qui veut écrire à leur propos dans cet esprit prend le risque de ne parler que de lui-même, de s'émouvoir de sa propre émotion. Qui croit les avoir vus n'a souvent pas vu grand-chose et le plus souvent se regarde lui-même. C'est pourquoi, il me semblait que pour les « représenter », représenter ce qu'ils sont, il fallait peut-être que deux mondes se croisent sans jamais pouvoir se rencontrer. D'un côté le monde narcissique et lyrique des amants, le monde des images, de l'autre le chaos, la violence du monde historique, monde immobile et figé du désert sur la surface duquel disparaissent et meurent les migrants. Un monde, celui des amants qu'ils ne cessent de se représenter à eux-mêmes

face à un monde – celui des migrants – irréprésentable, monde des disparus. L'histoire réelle – celle qu'on appelle l'histoire politique – et le mythe, le mythe amoureux se renvoient l'un l'autre défaillance et plénitude, vérité et illusion. C'est cela que la rencontre de la photo et de l'écriture doit présenter au lecteur, à la lectrice. C'est vers cela que la *photofiction* est sensée nous mener.

Mais la présence des photos, le travail avec les photos, c'est quelque chose qui touche également au plaisir... au plaisir d'écrire ?

Les photographies ont toujours eu pour moi un bénéfice essentiel, celui d'être silencieuses, et ce qu'apporte la présence des images à l'acte d'écrire, c'est donc le bénéfice d'un certain silence qui gagne le langage. Ce silence-là est un silence euphorique, léger, rayonnant. Le langage est souvent lourd, pesant, parfois dur à remuer... eh bien ce que j'ai ressenti tout de suite, en commençant à écrire ce récit, en disposant les photographies de Jean-Jacques Gonzales sur ma table comme un jeu de cartes, en les visionnant sur mon ordinateur, c'est qu'elles me communiquaient leur légèreté, leur lumière, leur spatialité. L'écriture alors s'est faite plus sensible à des opérations de surface, agencement des scènes, jeu entre les photographies réelles, celles reproduites dans le livre, et les photographies imaginaires, qui par moments se confondent les unes les autres ou au contraire se distinguent, bien que toutes représentent la même chose : le désert d'Arizona qui est le cadre de la fiction... Ou encore cette photo que le narrateur découvre dans une page de journal ; photo d'une émeute de migrants dans la banlieue de Phoenix et qui peu à peu va devenir obsédante et briser les proportions habituelles de l'image. Grâce à leur présence, l'acte d'écrire a perdu un peu de la dureté de la ligne, la ligne d'écriture, pour, en s'allégeant, s'ouvrir à des opérations qui sont celles moins pesantes des arts de l'image. J'ai l'impression que le récit, l'art du récit n'a pu qu'en bénéficier. Et cela pour une raison très simple. La photographie est ce qui ralentit le processus de lecture tout comme elle ralentit le processus d'écriture. Ces arrêts d'écriture ou de lecture sont des moments essentiels pour un livre, pour que le livre s'ouvre et vive.

Une dernière question avant de se séparer, quel livre photographique, photofiction ou photo-récit, voire même roman-photo, avez-vous, sinon comme modèle du moins comme œuvre particulièrement aimée ?

Sans aucun doute, *Le Voyeur absolu* du génial photographe slovène aveugle Evgen Bavčar, publié en 1992 par Denis Roche dans sa merveilleuse collection *Fiction & Cie...* Ce n'est ni un roman-photo, ni un photo-récit, ni une photofiction... c'est encore autre chose.

Éric Marty, *L'Invention du désert, à partir de photographies de Jean-Jacques Gonzales*, éditions Manucius, novembre 2017, 96 p., 15 €