

Art Press, Juin 2024, numéro 522



Éric Marty
L'Amnésie des derniers jours
Manucius, 98 p., 20 euros

Des photographies en noir et blanc, entre chien et loup, de Jean-Jacques Gonzales sont le point de départ du dernier livre d'Éric Marty, *L'Amnésie des derniers jours*. Une histoire s'invente à partir d'images manquantes qui sont autant de traces d'une mémoire aux prises avec sa propre amnésie. Au cœur du récit, un narrateur raconte comment il est soigné dans une maison inconnue par une femme prénommée Marta. Il a les yeux bandés et ce voyageur sans images autres que mentales se souvient des jours précédant son alitement : ses disputes avec sa compagne Heidi, son rôle de Julien Sorel dans une adaptation théâtrale en cours, un voyage en Italie à bord d'une Alfa Romeo rouge tout droit sortie d'un film de Godard. Le narrateur se prénomme d'ailleurs Paul, comme le héros du *Mépris*, et revisite à travers un récit policier qui ne dit pas son nom l'énigme des jours ayant précédé un accident de la route que les photographies de Gonzales semblent avoir pour fonction de révéler, au sens chimique et poétique du terme. Parmi celles-ci, l'image d'une fenêtre donnant sur un immeuble comporte des impacts de balles ou de coups de marteaux qui, n'ayant pas réussi à pulvériser le verre, laissent des traces que l'on imagine être mnésiques. « Il y a ainsi des images qui ne sont ni des souvenirs, ni quelque chose qui se trouverait sous nos yeux à l'instant même, mais des perceptions décalées. » Réflexion sur le paradoxe de la photographie qui révèle tout autant qu'elle trouble nos perceptions, méditation sur la force et la fragilité de nos images mentales, *L'Amnésie des derniers jours* séduit par l'hésitation prolongée que le récit suscite chez le lecteur, invité à explorer cet abysse qui ne cesse de distinguer les mots des images que l'auteur assimile aussi à des blessures : « Ce qu'on appelle une cicatrice. Une image. »

Olivier Rachet



Johan Faerber il y a 4 heures

Éric Marty : « Il y a une dialectique de l'image qui nous oblige à nous déplacer, à l'associer au monde, voire en faire un monde » (L'Amnésie des derniers jours)



Détail de couverture (c) Jean-Jacques Gonzales

Sensible et intrigant : tels sont les deux termes qui viennent à l'esprit pour qualifier le nouveau récit d'Éric Marty, *L'Amnésie des derniers jours* qui vient de paraître chez Manucius. Contant l'histoire dérobée d'un certain Paul Roissy qui se réveille amnésique dans une villa romaine, ce récit propose, comme rarement, de tisser un lien étroit entre texte et image puisque le récit de Marty naît du puissant travail photographique de Jean-Jacques Gonzales. « Photofiction » : tel est ce fascinant néologisme forgé par Éric Marty ici qui, le temps d'un grand entretien pour *Collateral*, a accepté d'évoquer ce qui se trame au fond de ses images.

Ma première question voudrait porter sur la genèse de votre beau et intrigant récit *L'Amnésie des derniers jours* qui vient de paraître aux éditions Manucius. Comment est né ce texte qui offre l'histoire dérobée d'un certain Paul Roissy qui, acteur pratiquant son art à Genève, se découvre amnésique dans une villa en périphérie de Rome ? Ce récit est né de votre rencontre avec le travail photographique de Jean-Jacques Gonzales avec lequel vous entamez ici votre seconde collaboration : comment est né votre désir d'écrire à partir de ses photographies ? En quoi ces images, ces photographies vous ont-elles immédiatement regardé en quelque sorte ? Comment s'est déroulé concrètement votre travail avec Jean-Jacques Gonzales ?

Pour être tout à fait sincère, l'idée m'est venue à la fin août 2023, alors que je sentais naître en moi un état dépressif qui m'a inquiété. J'ai ressenti alors une sorte de soif d'images et tout en même temps, un besoin de raconter quelque chose, une histoire dont je n'avais pas alors la moindre idée. J'ai aussitôt pensé aux photographies de Jean-Jacques Gonzales avec qui j'avais fait un livre *L'Invasion du désert* paru en 2017 aux éditions Manucius. Il vit à Biarritz, et c'était compliqué de se voir. Il m'a proposé d'aller sur Instagram où il a posté un important ensemble de photos. Et ça a été un très beau moment, car j'y suis allé avec la certitude que j'y trouverais ce que je cherchais. Et, en effet, presque immédiatement, je suis tombé sur la très belle photo qui est en couverture du livre et qui, à mes yeux en tout cas, contient une grande puissance de fabulation : à travers une fenêtre dont un des carreaux porte trois impacts assez mystérieux, on voit, en une transparence un peu voilée, la façade d'un autre immeuble, elle-même bien sûr percée de fenêtres d'appartements. Une fois que j'ai eu cette photo, une fois que j'en ai pris en quelque sorte possession, j'en ai choisi cinq autres, presque au hasard, j'allais dire « à l'aveuglette », dans une sorte de confiance sereine dans leurs possibilités narratives, dans ce que j'ai appelé la puissance de fabulation qu'elles portaient. Mais tout venait de la première photo, et pour lui assurer cette place primaire, je lui ai ajouté deux autres tirages du même plan mais cadrés différemment, l'une où l'on ne voit qu'un impact sur le carreau, et une troisième où n'apparaissent que quelques fissures dans le verre, car je savais qu'il me faudrait *composer* avec cette photo dans une « durée » : la durée d'une histoire, la durée d'un regard. Ce regard que, peut-être, cette photo avait posé sur moi dès le premier contact avec elle lorsque de sa découverte sur Instagram, et que vous avez eu raison de noter quand vous dites que ces « images m'ont regardé... ». J'ai demandé à Jean-Jacques Gonzales de m'envoyer le tirage des huit photos, et c'est alors qu'a commencé le travail de l'écriture, qui sans doute avait été pour partie « programmé » par le parcours que j'avais fait sur l'écran de l'ordinateur, et par cet état curieux de confiance que je ressentais, de certitude dans lequel j'étais, qu'une histoire, que mon histoire était écrite dans ces photos, et qu'elles allaient me guider, m'inspirer, m'apaiser, m'accompagner dans le déroulement du récit. Le vrai travail en commun avec Jean-Jacques Gonzales a concerné essentiellement la mise en page du livre. L'ordre d'apparition des images avait été bien sûr choisi par moi, mais nous avons discuté du format des photos, de la place exacte en vis-à-vis du texte ou en décalage avec lui, de la possibilité (vite abandonnée) de « légèrer » les photos par des bouts de phrase issus du récit ; et ça été un vraiment moment de travail en commun avec, également, l'éditrice du livre, chez Manucius, Mathilde Ribot.

Pour en venir au cœur de votre rapport si singulier à l'image et notamment aux photographies de Jean-Jacques Gonzales, vous forgez un néologisme afin de mieux désigner le genre narratif que vous forgez ici : la *photofiction*. En effet, vous ne proposez pas à la fois dans votre inspiration et dans votre fiction d'images comme simples illustrations : elles deviennent centrales tout d'abord par leur puissance. En quoi l'exercice de la photofiction est-il différent de la simple ecphrase ? Diriez-vous qu'il s'agit de trouver, au cœur de l'image, son cœur vibrant, son hypotypose en somme ?

Tout d'abord, je suis très content que vous parliez de la « puissance » des photographies de Jean-Jacques Gonzales. C'est un terme, de manière générale, qu'on n'emploie pas assez à propos des photographies, peut-être par cette tendance à voir en elles des images fixes, inanimées, alors que pour ma part au contraire, comme vous, j'ai tendance, pour les photos que j'aime, à être attiré en elle par leur « puissance », par ce qu'il y a, à leur surface, de profondément virtuel, par ce qu'elles contiennent du regard encore présent du photographe, et dont il me semble que Antonioni, dans *Blow-up*, a poussé le décryptage jusqu'à la destruction, dans un rapport du reste peut-être alors ironique, critique à l'égard de son personnage, Thomas, le photographe de mode.

Le terme de *photofiction* me semble alors le meilleur pour décrire mon travail qui a commencé en fait avec un premier récit, intitulé *Les Palmiers sauvages* (éditions Confluences, 2015) à partir d'une œuvre du plasticien Laurent Kropf, une commande du FRAC Aquitaine, composée d'une série de cartes postales anciennes et qu'il avait occultées partiellement par des figures géométriques parfaitement blanches. J'avais été très touché par cette espèce d'inscription d'ellipses visuelles dans l'image, et en est né un récit, situé en Suisse, à Genève principalement, qui est aussi l'un des deux lieux, avec l'Italie, de *L'Amnésie des derniers jours*. Peut-être alors le « blanc » des images fabriquées par Laurent Kropf a quelque chose à voir avec les « trous » dans le verre de la photographie de Gonzales, ou bien l'étrange diplopie de deux monts jumeaux que j'ai cru trouver dans la photographie qui a été au point de départ de *L'Invasion du désert*. Mais, de fait, ce sont bien des photofictions au double sens du terme : d'une part, une photo dans laquelle une étrangeté, une sorte de « séquelle » émanant de l'image, introduit une perturbation dans le champ du visible, une petite fiction qu'on ne peut refouler, d'autre part un récit qui serait régi par des séquences photographiques, et par la jouissance qu'on aurait à s'y perdre au point alors d'entraîner un besoin irrésistible de raconter. La photofiction est cette expérience-là. C'est pourquoi l'expression de « cœur vibrant » de l'image que vous employez me touche beaucoup, tout comme les références plus formelles à l'hypotypose ou à l'ekphrasis qui, pour moi, bien que ces mots soient très anciens, sont des pratiques d'écriture bien vivantes... Ces deux figures peuvent entrer en sympathie avec une forme de fétichisme que le cadre de la fenêtre dans mon livre favorise sans doute mais il y a une dialectique de l'image qui nous oblige à nous déplacer, à l'associer au monde, voire en faire un monde, l'espace d'une échappée hors d'elle-même. Je pense pour *L'Amnésie des derniers jours* à cette photo d'une silhouette au sexe indéterminé, et qui dans la fiction n'est pas une photo mais une image intérieure vue par le narrateur – Paul Roissy –, silhouette à laquelle il s'identifie, et qui lui permet une « échappée belle » dans ce hall du théâtre à Genève auquel se superpose celui d'un aéroport... L'hypotypose est poussée jusqu'à l'extrême par l'amenuisement de la frontière entre ce qu'on voit et ce qui est.

Enfin, l'image ou plutôt la photographie joue un rôle actantiel majeur dans l'intrigue que vous déployez : comment avez-vous décidé de faire intervenir l'image dans le parcours de Paul se heurtant à l'amnésie, d'absence d'images et de retours d'images ?

Le mot de décision ici ne me convient pas tout à fait. Car comme je vous l'ai dit, ce qui me guidait, c'était la suite d'images que j'avais choisies, et dans lesquelles j'avais confiance. Et l'état d'euphorie, peut-être légèrement hallucinatoire, dans lequel la série photographique m'avait placé, m'a apparemment détourné de toute mouvement volontariste. D'une certaine manière, j'ai évité ou plutôt neutralisé le plus possible en moi ce qui pouvait s'apparenter à un « vouloir-quelque-chose »... peut-être un peu par une forme de superstition; comme si décider de quelque chose sur l'image pouvait me porter malheur, me faire faire fausse route... L'image porte sans doute en elle des formes de tabous qu'on suit plus ou moins. Mais il y a eu quand même, il faut le reconnaître, des « décisions ». Par exemple, très rapidement, j'ai voulu que les photographies qui accompagnaient le texte ne constituent pas un dispositif parallèle au récit, ne soient pas des illustrations, ou même des échos photographiques aux événements racontés, comme cela était le cas avec *Les Palmiers*

sauvages ou *L'Invasion du désert*, ou, si je puis me permettre cette analogie, avec *Nadja* de Breton. Il me semblait qu'il fallait qu'elles émanent de la fiction même. C'est pourquoi, de fait, la photo de la fenêtre, celle de la silhouette qui traverse un hall, et toutes les autres, celle de la maison près de Rome où le personnage principal, Paul, est comme séquestré, ou encore celle du chemin de campagne sur lequel se situe l'hypothétique accident de voiture qu'il reconstitue avec difficulté et qui explique sa situation, son amnésie partielle, le bandage qu'il a sur les yeux et que Marta, dans cette maison de la campagne romaine, prépare chaque jour... toutes ces photographies donc que le lecteur rencontre au détour des pages et qui racontent une histoire, sont des images intérieures fabriquées par le narrateur dans l'obscurité où le place sa cécité momentanée... Images intérieures fabriquées sur le modèle de la photographie. Ces images qui surgissent ne sont pas des photos perçues mais des photographies mentales. On y reviendra peut-être.

Mais pour répondre à votre question plus concrètement, je pourrais revenir sur la photo première, celle de la fenêtre. Je me suis en quelque sorte « laissé faire » par cette photo, je l'ai laissé travailler. Et je me suis aperçu qu'elle travaillait à plusieurs niveaux inextricablement entremêlés. Cette photo est pleine « d'incidents » : il y a ces trois impacts et les fissures du verre... L'imagination alors joue sur plusieurs tableaux... celui du récit, de ce que signifient ces *traces* dès lors que cette fenêtre s'est imposée comme celle de la chambre conjugale de l'appartement de Genève où se retrouve le couple, Paul et sa femme Heidi... lieu d'une dispute, et de la désagrégation d'une relation. Et, au-delà, ces traces ont constitué un mélange d'incitation et de résistance à exploiter à partir d'elle la thématique d'un meurtre possible dans le récit, présente de manière subliminale avec la disparition de la femme lors de l'hypothétique accident de voiture en Italie que Paul semble se remémorer et en fait sans doute imagine... Les fils narratifs se dévident et se nouent alors comme émanant presque naturellement du jeu des images. Les photos contiennent *quelque chose* mais ce quelque chose sort du cadre, est présent par des signes porteurs d'énigmes que confirment ou relancent d'autres images, elles-mêmes prises dans de nouveaux relais : c'est ainsi que le *quelque chose* devient vraiment une structure de fiction jouant du vide et du plein dans une sorte de partie de cartes, avec ses « plis », ses cartes biseautées, ses cartes qu'on retourne ou qui restent inexplicablement tournées sur le tapis. Je ne saurais mieux illustrer ce mixte d'incitation et de résistance de l'image à fabriquer de la fiction que par ces fameux impacts qui ont abimé le carreau, car ce qui fascine le narrateur c'est que précisément le verre ait résisté... résisté à quoi ? à des coups de feu, à des coups de marteau... ? peu importe, mais que le verre n'ait pas cédé. « Cette résistance de la matière à se défaire, à perdre sa forme, voilà ce qui fait que la vitre était demeurée à sa manière *intacte*. Comme si, à tout geste, il y avait une limite, une sorte de loi qui lui assignait une fin. Et comme si cette loi alors, par cette limite même qu'elle impose au geste, rendait celui-ci ineffaçable. Ce qu'on appelle une cicatrice. Une image. » C'est là peut-être la métaphore du livre, de l'amnésie, de la fabrication de ces photographies intérieures, de la relation trouble du personnage principal avec un metteur très tyrannique lors des répétitions de la pièce qu'il prépare à Genève, et dont certaines images lui reviennent, de son séjour dans cette maison près de Rome soigné par une gardienne mystérieuse et maternelle, de la présence des langues étrangères dans le récit (italien, anglais, polonais...), et bien sûr du lien conjugal brisé mais à sa manière encore intact, avec sa femme Heidi, et l'adultère avec Helena...

Le rapport que votre écriture tisse à l'image au cœur de *L'Amnésie des derniers jours* pose l'image comme puissance sensible, absolument ancrée dans la sensation : une forme d'esthésique plus que d'esthétique, que de forme même. Vous décrivez ainsi ce que représente l'image, dans l'intrigue que vous déployez mais aussi de manière perceptive : comme si toutes les images étaient à retardement : « Il y a des images qui ne sont ni des souvenirs, ni quelque chose qui se trouverait sous nos yeux à l'instant même, mais des perceptions décalées. Ce qu'on a vu, il y a quelques heures, il y a quelques jours, mais que l'on ne perçoit qu'avec retard, qui vous vient à la vue avec un certain délai, une certaine marge, le temps que l'image – comme pour les photographies d'autrefois – se révèle à la lumière grâce à des bains chimiques mystérieux. » Est-ce que se

tient ici pour vous, dans cette puissance du retardateur, un art poétique de l'image, toujours en attente d'une voyance d'un moment qui n'aurait pas été perçu alors ? Est-ce là sa puissance ultime de fiction ?

C'est la raison pour laquelle, la première phrase du récit a été si importante pour moi, et a été le véritable point de départ, le point de déclenchement de l'écriture : « Ce que je voudrais décrire, personne d'autre que moi ne peut le voir. » Cette phrase programmait ce que je recherchais sans que je sache pourquoi, sans que j'en comprenne complètement le sens. C'est plus tard, en préparant une émission pour France-Culture avec Géraldine Muhlmann sur la question passionnante du « clair-obscur », que quelque chose m'est revenu... le livre d'un extraordinaire photographe aveugle d'origine slovène, Evgen Bavcar, intitulé *Le Voyeur absolu* que Denis Roche avait publié à Fiction & Cie en 1992 et qu'il m'avait offert à l'occasion de la parution la même année de mon premier roman, *Sacrifice*, dans cette même collection. Le livre reproduit des photos du photographe aveugle accompagnées de textes où il explique son mode de fonctionnement qui repose sur un axiome parfaitement évident mais dont personne n'a véritablement tiré toutes les conséquences : la nécessité de distinguer les yeux de l'appareil photographique, deux choses bien différentes. La photo est pour lui le moyen d'imaginer le visible. Et au fond, pour le photographe aveugle comme pour celui qui voit, la photo n'est jamais prise autrement que comme une image mentale, dont le tirage ne serait qu'un avatar. Il y a selon lui, un troisième œil, peut-être aussi cet œil pinéal dont parle Georges Bataille, qui est le point de vue essentiel. En lisant les textes de Bavcar, en regardant ses merveilleuses photos, en repensant aussi à mes conversations avec Denis Roche, j'ai soudain compris que le photographe du livre, c'était précisément le personnage de Paul. Paul qui est réellement et intérieurement traversé par des photographies, et qu'exprime bien le passage du récit que vous avez cité... Je suis très touché à ce propos par ce mot que vous employez de « retardateur »... C'est vraiment la photographie intérieure avec tout le vertige temporel qui l'accompagne. Paul - son espace mental - est vraiment *une chambre noire*, et les images qui surgissent en lui, qui l'habitent, sont « comme des photographies », sont des photographies. Et j'ai compris alors, après avoir refermé le livre de Bavcar, que si Paul est le photographe du livre, c'est qu'il ne voit plus, qu'il a perdu momentanément la vue en même temps que la mémoire des choses récentes, la mémoire des derniers jours... Pourtant je dois ajouter que les photos de la fiction ne sont pas toutes des photos-retard. Il y a même des instantanés, voire des photos comme celle que saisissent les téléphones portables, par exemple celle dont on a déjà parlé de cette silhouette ambiguë qui traverse un hall vers de portes vitrées. L'image photographique a pris toute la place qu'occupait le visible perçu par le personnage avant l'accident qui, croit-il, l'a blessé aux yeux... mais l'image photographique a pris la place aussi de la mémoire, et il doit composer avec ces images qui s'imposent à lui de l'intérieur, comme aussi celle de cette route de campagne : « L'image de cette petite route devenait une évidence. Je savais que c'était elle, et je ne pouvais m'en détacher, effacer l'image qui prenait soudain la place de tout souvenir possible. Une image d'il y a quelques jours »... C'est sans doute de là qu'est né une écriture en effet de la sensation, une écriture « perceptive » comme vous le dites si justement.

Ma dernière question voudrait enfin porter sur la référence à laquelle le lecteur ne manque pas de penser s'agissant de votre travail : vous êtes l'éditeur des œuvres complètes de Roland Barthes, fin connaisseur de son œuvre, et notamment de son dernier essai publié de son vivant, *La Chambre claire* qui, portant sur la photographie, pratique la célèbre distinction entre *studium* et *punctum*. Est-ce que Roland Barthes a joué un rôle dans votre rapport à la photographie ? Lui qui y voyait une trace documentaire et finalement mnésique du « ça a été » n'est-il pas aux antipodes de votre travail de fictionnalisation finalement ?

Je comprends parfaitement le sens de votre question et sa pertinence. L'essentiel de *La Chambre claire* s'inscrit dans une sorte de pulsion désespérée, et dans le désir du fétiche, que symbolise bien la photo absente, la photo de la mère, l'adoration du *punctum*, et la vénération d'un retrait, du tombeau vide,

celui du ça-a-été... D'où une forme de sublimation du fétiche qu'exprime bien l'expression de « chambre claire », qui est une sorte d'écho ou d'appel du « sublime ». Mais pourtant, comme toute grande œuvre, cette œuvre répond à cet impératif créateur que se donnait Jean Genet, de se réfuter elle-même... N'est-il pas singulier que ce livre qui a comme point de départ l'opposition de la photo et du cinéma en faveur de la première, se termine par une scène d'hypnose exaltée autour du plan d'un film, la prodigieuse séquence du *Casanova* de Fellini où le personnage principal danse avec un automate, *une* automate en fait, une « jeune automate », possible avatar de la mère morte, et où vient poindre l'ombilic d'une fictionnalisation, où le jeu de l'animé et de l'inanimé, du corps vivant et du corps mécanisé, fétichisé, de la mort et du désir dans la plénitude de la danse, fait dérailler *in extremis* les oppositions binaires qui construisent antérieurement le livre. Plusieurs films hantent également *L'Amnésie des derniers jours*, un qui est cité par le narrateur, *Plein soleil* avec le personnage du policier italien, l'inspecteur Riccordi, mais aussi au moins deux autres par toutes sortes d'éléments allusifs, *Le Mépris* de Godard et *Identification d'une femme* d'Antonioni... Mais pour conclure avec Barthes, il y a d'autres éléments de fictionnalisation comme par exemple le collier de la jeune femme noire de la photo de James Van der Zee qui migre vers une autre image quelques chapitres plus loin et qui se confond avec celui que portait la sœur célibataire du père de Barthes, cette vieille fille solitaire, qui ainsi déplace irrésistiblement le fétiche vers la fiction, comme si la fictionnalisation était au cœur de toute photo, comme si la fiction était son véritable régime d'existence, écriture de la lumière...



Eric Marty, *L'Amnésie des derniers jours – récit d'après des photographies de Jean-Jacques Gonzales*, Editions Manucius, avril 2024, 96 pages, 20 euros

Un certain art de la fuite

par Roger-Yves Roche | 4 juin 2024 | 3 mn

Dans un court récit au charme aussi enveloppant qu'indéfinissable, Éric Marty démontre les vertus de la photographie, cette image que l'on prétend fixe.

Éric Marty | *L'amnésie des derniers jours*. Récit d'après des photographies de Jean-Jacques Gonzales. Manucius, 98 p., 20 €

Dans une chambre d'une maison isolée, aux environs de Rome, un homme se souvient, ou plutôt tente de se souvenir de ce qui lui est arrivé, un accident d'automobile avec une (sa ?) femme à ses côtés. L'homme s'appelle Paul Roissy, il vit à Genève, il est acteur pour le théâtre. Il a, temporairement, perdu la mémoire des jours précédents et, accessoirement si l'on peut dire, la vue. C'est ainsi qu'il se trouve alité et soigné par une autre femme, Marta, qui fait et défait un bandeau sur ses yeux, en prononçant quelques paroles en italien, certes un peu moins douces que la *pomata* dont elle enduit le tissu.

Le récit des jours qui précèdent et suivent l'accident serait presque banal si le narrateur n'était entraîné, à son insu, dans une (en)quête de vérité qui prend la tournure d'un rêve – à peine – éveillé, que seuls quelques maigres indices permettent, sinon de dissiper, du moins de ne pas transformer en trou noir. Se mettent alors en place des scénarios consciencieusement échafaudés, des « *réalités parallèles* », comme ce moment « *où l'auto a quitté la route* » : « *On nous avait jetés dans une mer en furie, et nous étions violemment ballotés de gauche à droite tout en nous enfonçant rapidement dans une sorte de gouffre liquide et oppressant qui ne cessait de nous aspirer vers le fond* ».

Ce n'est pas exactement le même sentiment de perte qui saisit le lecteur, mais plutôt de flottement, comme s'il assistait, non pas à la résolution d'une énigme ou à l'éclaircissement d'un mystère, mais à son exposition, ou à son simple éclairage. Pourquoi les deux jeunes gens ont-ils quitté la Suisse pour Rome ? Se sont-ils disputés ? À quel sujet ? Au sujet d'une autre femme, plus jeune ? D'un sentiment de jalousie transféré à l'endroit du metteur en scène, Klaus Wozniak, pour lequel Paul Roissy joue ?



© Jean-Jacques Gonzales

Sans doute ce flottement trouve-t-il sa source dans la « présence » d'images, **des photographies de Jean-Jacques Gonzales**, toutes de noir et blanc vêtues, et qui viennent ponctuer le récit de Marty. Au vrai, et pour être précis, les images rythment moins le texte qu'elles ne constituent des sortes de balises, aussi nécessaires que fragiles, intervalles, interstices où le narrateur vient se ressourcer et se perdre (perdre de vue, perdre la vue...), trame singulière à partir de laquelle il tisse sa toile à lui, faite de fils visibles et invisibles, tendue tout autour d'un objet ou d'un sujet qui apparaît-disparaît : « *À quoi comparer ce que je voyais ? À quelqu'un qui fuit, qui va disparaître, mais dont l'image persiste dans votre souvenir* ».

Tous les mercredis, notre newsletter vous informe de l'actualité en littérature, en arts et en sciences humaines.

Newsletter – Inscription

La langue italienne, qui fait irruption à plusieurs endroits du texte, vient encore renforcer cette impression. Elle finit même par transformer le récit en une sorte de récitatif, de mélodie à deux, où ce l'on croit percevoir importe plus que ce que l'on comprend : « *par-delà la déformation de son accent, il me semble qu'il s'agit de phrases ou de mots inventés, bredouillés par cette femme qui n'a sans doute pas l'habitude de faire la conversation* ».

C'est justement l'italien qui donne une des clefs de ce livre aux multiples serrures, quand se trouve innocemment (?) prononcé un morceau de phrase, « *quelque chose comme identificazione di una donna* ». Si le narrateur, aussitôt les mots entendus, bascule dans le sommeil, il n'en est pas de même du lecteur qui, lui, croit bien reconnaître le titre d'un film d'Antonioni... Hasard et/ou méprise intertextuelle ? Il ne fait pourtant guère de doute que le caillou Antonioni posé sur le chemin du récit est tout sauf fortuit. Nous voilà désormais replongés dans ces histoires d'amour sans fin (l'amour et l'histoire...), cet inimitable art de désigner un thème sans pour autant le montrer, qui fait la force et la beauté du cinéma d'Antonioni.

Roland Barthes (dont Éric Marty fut l'ami, puis l'éditeur) « voyait » d'ailleurs dans le geste d'Antonioni une manière de distinguer le sens d'une chose de la vérité, et ainsi de laisser « *la route du sens ouverte, et comme indéçise* », « *ébranlant par là les fixités psychologiques du réalisme* ». Belle leçon que met à profit l'auteur de ce récit, façon de sonder l'intensité d'une histoire d'amour, ou de désamour, « *la zone seconde des affects* » (toujours Barthes) sans jamais l'épuiser. Ainsi commence et se continue *L'amnésie des derniers jours* : « *Ce que je voudrais décrire, personne d'autre que moi ne peut le voir* ».

■ Lire aussi : *Monts jumeaux* par Mathieu Messenger | 9 janvier 2018

■ Lire aussi : *Liberté académique* par Tiphaine Samoyault | 24 mai 2023

■ Lire aussi : *Anthologie portable de la bêtise chez Barthes* par Tiphaine Samoyault | 7 août 2018

Pour continuer...

Les déambulations de Gilles Ortlieb

La parution simultanée de trois livres de Gilles Ortlieb donne l'occasion d'évoquer l'art d'un prosateur discret, résolument inscrit dans une lignée d'écrivains promeneurs. Au premier rang desquels Baudelaire, dont il a retracé les années belges.

par Yaël Pachet

« Oui, la révolution aussi, j'avais la flemme »

Avec *Ici commence un amour*, Simon Johannin revient au roman. S'il travaille des enjeux formels, ce nouveau livre le dépasse, affirme un véritable désir d'écriture et obéit à la quête d'une forme d'absolu.

par Valentin Hiegel

Un frère sans histoire

Après *Un enfant sans histoire* consacré à son fils aîné Paul, Minh Tran Huy adresse une lettre bouleversante à son cadet, Serge. Un texte émouvant sur l'autisme et la fraternité qui se double d'un appel politique sur la question du handicap en France.

par Étienne Kern

Violence dorée

Fêtes, quads, transats, climatisation... ce sont les vacances de jeunes Occidentaux sur les plages de Mykonos, en Grèce. L'écrivaine québécoise Olga Duhamel-Noyer dépeint avec éclat leurs relations avec une population forcée de leur complaire.

par Ulysse Baratin

Le hip-hop, musique à la hauteur de notre époque

L'enfer sur terre montre comment les artistes de hip-hop des États-Unis posent des questions urgentes sur un monde de plus en plus invivable. Une plongée dans une musique qui nous tend un miroir impitoyable.

par Pierre Tenne

Naissance d'un amour

Deux romans de Michal Ben-Naftali sont disponibles en français. Lecture croisée de *L'énigme Elsa Weiss* et de *Ne vois-tu pas que je brûle ?*, où une femme reconstitue la vie intérieure d'une autre et sonde par l'intime les mémoires de la société israélienne.

par Claire Paulian

La justice dans le box

Dans *Le témoin*, Joy Sorman relève, par la fiction, les contradictions du système judiciaire français. Elle en démonte les rouages et ouvre des perspectives pour le repenser. Un texte qui captive autant qu'il pose question.

par Sven Hansen-Love

La vie des morts

Avec *Mer d'Alboran 2022-2023* Marie Cosnay clôt sa trilogie *Des îles*. Elle y poursuit une enquête-récit de grande ampleur autour de l'exil en Europe. Un travail qui interroge une situation politique, des histoires individuelles bouleversantes et les moyens de les restituer.

par Maya Ouabadi

Le « nous » qui résiste

Dans *Tout ce qui nous était à venir*, Jane Sautière se confronte avec une grande énergie à la question de la fin. Question plus qu'actuelle dont l'écrivaine se saisit avec les moyens de la littérature et explore des manières intérieures d'y résister.

par Gabriëlle Napoli

Leçon d'autobiographie

La vigne et l'originalité du travail de Philippe Lejeune, théoricien célèbre de l'autobiographie, continue de nous impressionner. Son nouveau livre propose une enquête sur André Pézard. Un livre savant et érudit, généreux et émouvant.

par Philippe Artières

Deux jeunes gens courageux

Alors qu'on célèbre bientôt les 80 ans de la Libération, Hervé Le Tellier et Yann Liotard rendent hommage respectivement à André Chaix et à Robert Lynen, deux jeunes résistants français tués par les nazis en 1944. Les deux écrivains le font différemment, mais tous deux avec émotion, retenue, fraternité.

par Claude Grimal

Après un pogrome

Dans *Retour à Jitomir*, l'historien et psychanalyste André Sirota raconte comment son père échappa, enfant, à un pogrome en 1919. Une enquête et une réflexion pour penser ce que cet événement a mis leur vie en commun.

par Sonia Combe

En attendant Nadeau

Archives
Rédaction

Mentions légales & Politique de confidentialité

2023 © En attendant Nadeau

Pour une critique indépendante

Chaque mercredi, nous vous présentons nos principaux articles de littérature et de sciences humaines.

Newsletter

Suivez-nous



Faites un don

Vous êtes les seuls garants de l'existence de notre journal. Par vos dons, vous contribuez à préserver de toute influence commerciale le regard que nous portons sur les parutions littéraires et les débats intellectuels actuels.

Soutenez EaN