

Contemporary French & Francophone Studies

Sites

VOLUME 22

ISSUE 4

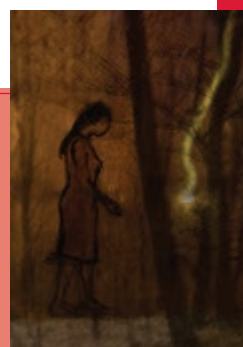
September 2018

Sense and the Senses II / Le Sens et les sens II

An established journal of reference inviting all critical approaches on the latest debates and issues in the field, *Contemporary French & Francophone Studies/SITES* provides a forum not only for academics, but for novelists, poets, artists, journalists, and filmmakers as well. In addition to its focus on the field of French and Francophone studies, one of the journal's primary objectives is to reflect the interdisciplinary direction taken by the field and by the humanities and the arts in general. *CF&FS* is published five times per year, with four issues devoted to particular themes, and a fifth issue, "The Open Issue," welcoming non-thematic contributions. Each of the five issues features contributors from across the disciplines, with 5 to 10% of a given issue in French, and the remaining contents either in English or in bilingual form.

Recent and forthcoming issues include: *Mapping Francophone Postcolonial Theories, Scandals, and Stars and Strife*.

Cover images: *L'Horloge numérique; Ida et Lessen*, Béatrice Turquand d'Auzay (interpretations on Mediapart of *Un roman du réseau* by Véronique Taquin, 2011).



Contemporary French & Francophone Studies Sense and the Senses II / Le Sens et les sens II

VOLUME 22 ISSUE 4 SEPTEMBER 2018

Contemporary French & Francophone Studies

VOLUME 22 ISSUE 4
September 2018
SENSE AND THE SENSES II /
LE SENS ET LES SENS II

EDITED BY
Roger Célestin,
Eliane DalMolin,
Vincent Bouchard

sites



 **Routledge**
Taylor & Francis Group

 **Routledge**
Taylor & Francis Group
ISSN: 1740-9292

Contemporary French & Francophone Studies

Editors

Roger Célestin and Eliane DalMolin – *University of Connecticut, USA*

Editorial Assistants

Elisabeth Buzay and Adrienne Eldredge – *University of Connecticut, USA*

Editorial Board

Salim Bachi – *Writer, Paris, France*

Réda Bensmaïa – *Brown University, USA*

Mireille Calle Gruber – *Université de Paris III –
Sorbonne Nouvelle, France*

Mary Ann Caws – *Graduate Center, CUNY, USA*

Raphaël Confiant – *Université des Antilles,
Martinique*

Patrick Crowley – *University College Cork, Ireland*

Colin Dayan – *Vanderbilt University, USA*

Isabelle de Courtivron – *MIT, USA*

Christian Doumet – *Université de Paris 4 –
Sorbonne, France*

Nathalie Dupont – *Bucknell University, USA*

Jacqueline Dutton – *University of Melbourne,
Australia*

Emmanuelle Ertel – *New York University, USA*

Charles Forsdick – *University of Liverpool, UK*

Alice Kaplan – *Yale University, USA*

Lawrence D. Kritzman – *Dartmouth College, USA*

Martin Munro – *Florida State University, USA*

Timothy Murray – *Cornell University, USA*

Panivong Norindr – *University of Southern
California, USA*

Midori Ogawa – *University of Tsukuba, Japan*

Olivier Penot-Lacassagne – *Université Sorbonne
Nouvelle-Paris 3, France*

John Rajchman – *Collège International de
Philosophie, USA-France*

Thangam Ravindranathan – *Brown University, USA*

Mireille Rosello – *Universiteit van Amsterdam,
the Netherlands*

Kristin Ross – *New York University, USA*

Susan Rubin Suleiman – *Harvard
University, USA*

Andrew Sobanet – *Georgetown University, USA*

Aminata Sow Fall – *Writer, Dakar, Senegal*

Dominique Viart – *Université Paris-Ouest –
Institut Universitaire de France, France*

Aims and scope

Contemporary French and Francophone Studies: SITES publishes the latest and best production of those involved in the field of 20th- and 21st-century French and Francophone studies, whether academics, novelists, poets, artists, filmmakers, photographers, or philosophers, to name only those. In the process, the journal aims to reflect the increasingly interdisciplinary direction taken by the field and by the humanities in general.

CF&FS: SITES is published five times per year, with four issues dedicated to specific themes and a fifth issue, the "Open Issue," accepting submissions on a full spectrum of issues. We encourage submissions from a wide range of contributors from across the disciplines, ranging from established academics and personalities to graduate students and non-academics.

The journal publishes original research articles, essays, round tables, interviews, and occasional pieces of fiction and poetry.

CF&FS: SITES is co-edited by Roger Célestin and Eliane DalMolin at the University of Connecticut.

Peer Review Statement

All research articles published in this journal have undergone rigorous peer review, based on initial editor screening and anonymized refereeing by at least two anonymous referees.

Submitting to Contemporary French and Francophone Studies: SITES

For more information about the journal and guidance on how to submit, please see www.tandfonline.com/gsit

Contemporary French & Francophone Studies

Print ISSN 1740-9292, Online ISSN 1477-2876.

Copyright © 2019 Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored, transmitted, or disseminated, in any form, or by any means, without prior written permission from Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group, to whom all requests to reproduce copyright material should be directed, in writing.

Disclaimer

Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group make every effort to ensure the accuracy of all the information (the Content) contained in our publications. However, Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Any opinions and views expressed in this publication are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content. Terms & Conditions of access and use can be found at www.tandfonline.com/page/terms-and-conditions

Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group grants authorization for individuals to photocopy copyright material for private research use, on the sole basis that requests for such use are referred directly to the requestor's local Reproduction Rights Organization (RRO). In order to contact your local RRO, please contact International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO), rue du Prince Royal, 87, B-1050, Brussels, Belgium; email: iffro@skynet.be; Copyright Clearance Center Inc., 222 Rosewood Drive, Danvers, MA 01923, USA; email: info@copyright.com; or Copyright Licensing Agency, 90 Tottenham Court Road, London, W1P 0LP, UK; email: cla@cla.co.uk. This authorization does not extend to any other kind of copying, by any means, in any form, for any purpose other than private research use.

Subscription information

For information and subscription rates please see www.tandfonline.com/pricing/journal/gsit

Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group has a flexible approach to subscriptions enabling us to match individual libraries' requirements. This journal is available via a traditional institutional subscription (either print with online access, or online only at a discount) or as part of our subject collections or full text packages. For more information on our sales packages please visit www.tandfonline.com/page/librarians

All current institutional subscriptions include online access for any number of concurrent users across a local area network to the currently available backfile and articles posted online ahead of publication.

Subscriptions purchased at the personal rate are strictly for personal, non-commercial use only. The reselling of personal subscriptions is prohibited. Personal subscriptions must be purchased with a personal cheque or credit card. Proof of personal status may be requested.

Back issues: Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group retains a two-year back issue stock of journals. Older volumes are held by our official stockists to whom all orders and enquiries should be addressed: Periodicals Service Company, 351 Fairview Ave., Suite 300, Hudson, New York 12534, USA. Tel: +1 518 537 4700; fax: +1 518 537 5899; email: psc@periodicals.com.

Ordering information: Please contact your local Customer Service Department to take out a subscription to the Journal: USA, Canada: Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group Inc., 325 Chestnut Street, 8th Floor, Philadelphia, PA 19106, USA. Tel: +1 800 354 1420; Fax: +1 215 625 2940. UK/Europe/Rest of World: T&F Customer Services, Informa UK Ltd, Sheepen Place, Colchester, Essex, CO3 3LP, United Kingdom. Tel: +44 (0) 20 7017 5544; Fax: +44 (0) 20 7017 5198; Email: subscriptions@tandf.co.uk.

Dollar rates apply to all subscribers outside Europe. Euro rates apply to all subscribers in Europe, except the UK where the pound sterling price applies. If you are unsure which rate applies to you please contact Customer Services in the UK. All subscriptions are payable in advance and all rates include postage. Journals are sent by air to the USA, Canada, Mexico, India, Japan and Australasia. Subscriptions are entered on an annual basis, i.e. January to December. Payment may be made by sterling cheque, dollar cheque, euro cheque, international money order, National Giro or credit cards (Amex, Visa and Mastercard).

US Postmaster: Please send address changes to GSIT, c/o Air Business Ltd, c/o Worldnet Shipping Inc., 156-15 146th Avenue, 2nd Floor, Jamaica, NY 11434, USA. Periodicals postage paid at Jamaica NY 11431.

Subscription records are maintained at Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group, 4 Park Square, Milton Park, Abingdon, OX14 4RN, United Kingdom.

All Taylor & Francis Group journals are printed on paper from renewable sources by accredited partners.

Contemporary French and Francophone Studies

Volume 22 Number 4 September 2018

CONTENTS

Le Sens et les sens- II / Sense and the senses- II

Introduction

- 401 Editors' Introduction

Articles

- 406 "Varda en vadrouille/Agnès on the Road Again," an Extended Review of *Visages Villages* by Agnès Varda & JR (2017)
Delphine Bénézet
- 418 From Sight to Touch, a Stereoscopic Cinematographic Experience
Yosr Ben Romdhane
- 427 *La Remédiation de l'oralité et le sens*: Écouter un 78 tours de musique cadienne sur l'Internet
Marie-Laure Boudreau
- 436 From Interval, to Trill, to Undulation: Expressions of Vulnerability in the Melismatic Gestures of Jacques Brel and Stromae
Andrea Jonsson
- 445 "Peering Through the Window": Experiencing the *Banlieue* in *Sarcellopolis* (1964/2015)
Philippe Brand
- 454 The Narrative Lives of Places: Literature as an Architecture
Vincent Gélinas-Lemaire
- 463 Les Sens du quotidien, l'essence du quotidien. *Désordre* de Philippe De Jonckheere
Corentin Lahouste
- 475 L'Univers affectif féminin dans *Vernon Subutex* de Virginie Despentes
Michèle A. Schaal

Dossier spécial: *La Machine à récit* de Véronique Taquin : Une herméneutique émotionnelle en réseau

- 484 Introduction
Laurent Loty

Articles

- 486 Extraits de *La Machine à récit* de Véronique Taquin
Laurent Loty, Véronique Taquin, and Béatrice Turquand d'Auzay
- 495 Raconter la vie dans les médiations de la technique : *La Machine à récit*
Véronique Taquin

- 504 *Étreinte des fantômes* de Véronique Taquin : Du rêve en réseau au roman-vidéo,
un montage polybiographique
Laurent Loty
- 514 Récit et technique, matrices fictionnelles et opérations de visée chez Véronique
Taquin
Jacques Athanase Gilbert
- 524 **Editorial Assistants**
- 525 **Acknowledgments**

Introduction au Dossier spécial « *La Machine à récit* de Véronique Taquin : Une herméneutique émotionnelle en réseau »

Comme les romans épistolaires, *Vous pouvez mentir*, *Un roman du réseau* et *Étreinte des fantômes* sont censés avoir été écrits par les personnages, qui enquêtent sur leur propre vie, se racontent et interprètent leurs récits. Dans ces romans réticulaires, la radio puis Internet suscitent la création collective de textes et vidéos, et constituent une « machine à récit ». Celle-ci démultiplie la puissance des sensations, des émotions, et de l'interprétation des récits et de la vie.

La forme-sens inventée par Véronique Taquin explore notre vie réticulaire dans ses dimensions psychique, sociale et politique, anthropologique. L'écriture la plus intime s'y déploie à travers le prisme d'une enquête collective, qui éclaire notre humanité contemporaine.

Dans ce dossier, l'auteure, qui a été une des invitées spéciales du Congrès de Bloomington sur « Le Sens et les sens », inscrit elle-même son dispositif singulier dans une histoire des relations entre médiation technique, littérature et inconscient. Elle réfléchit à la manière dont sa propre *machine à récit* (courrier du cœur radiophonique ou écriture collaborative sur un site de rencontre) met en place une polyphonie qui fait surgir un trouble dans l'énonciation personnelle de l'auteure : des voix échappent à la conscience du Maître du jeu.

Pour ma part, j'analyse le dernier roman du cycle, *Étreinte des fantômes*, dans lequel un monteur audiovisuel et webmaster demande aux internautes de son blog de l'éclairer sur la reprise de sa liaison avec son ancien amant. Le dispositif constitue un roman-vidéo en réseau. La puissance des rêves et des images restitue les émotions. *La Machine à récit* suscite une étrange (auto)biographie collective du couple. Cette *polybiographie* dépasse le tragique par un art du faux-raccord qui assume les discontinuités de la vie. La psychanalyste Ghostwriter s'y découvre elle-même, comme y sont invités les lectrices et les lecteurs d'un texte fondé sur la mise en abyme et la réflexivité.

Enfin, Jacques Athanase Gilbert revient à *Vous pouvez mentir* pour donner à voir la matrice fictionnelle à l'œuvre dans l'ensemble du cycle de *La Machine à récit*. Il étudie d'un même mouvement l'extrême

singularité de cette œuvre, fiction de fiction médiatisée par des techniques, et l'art du récit en général, mise en forme technique d'une visée, à la fois comme regard et comme intention inscrite dans une narration, ou produite par elle. L'enquête rétrospective monte les regards et les temporalités. Le jeu a pour *axiome narratif* « Racontez votre vie, vous pouvez mentir ». La matrice paradoxale de cette machine à récit esthétique et anthropologique produit des histoires – et du suspense. Elle génère des voix ou des regards – et quelque chose qui dépasse l'individualité de la personne.

Ce dossier spécial s'ouvre sur des extraits des trois romans, associés à trois images par lesquelles l'artiste peintre Béatrice Turquand d'Auzay a interprété *Un roman du réseau*, lors de sa première édition sous la forme d'un roman-feuilleton diffusé et commenté en ligne sur *Mediapart*.¹

Laurent Loty

Note

1. Merci à Oana Panaïté de m'avoir vivement encouragé dans l'organisation d'une session spéciale au sein du Congrès, à Vincent Bouchard, Eliane DalMolin et Roger Célestin de m'avoir activement soutenu dans l'élaboration de ce dossier, à Marilyn Hacker, Pierre Lochak, Gail Noyer et Leila Schneps de m'avoir aimablement conseillé pour les traductions, à Adrienne Eldredge et Kate Cross de m'avoir si attentivement aidé lors de l'édition d'un dossier à la fois polyphonique et multimédia.

Notes on contributor

Laurent Loty has taught literature at university and has served as president of the French Society for the History of Human Sciences. Historian of literature and of scientific and political ideas at the CNRS (French National Center for Scientific Research), he investigates our representations of the individual and of society, and humanism from the printing press to digital technology. He recently co-edited *Vers une économie "humaine"?* (Hermann, 2014) and the *Dictionnaire des anti-Lumières* (Champion, 2017): <http://www.cellf.paris-sorbonne.fr/chercheur/loty-laurent>.



Extraits de *La Machine à récit* de Véronique Taquin

Laurent Loty, Véronique Taquin, and Béatrice Turquand d'Auzay

ABSTRACT

The excerpt from *Vous pouvez mentir* (pp. 18–21) deals with the evolution of a radio program, which seamlessly slips from readers' mail to the interactive fiction series, while the host, named "Pseudo," participates with a certain carefree attitude.

The excerpt from *Un roman du réseau* (pp. 15–16) is devoted to the drift of the *Odds* site, which moves from dating site to collaborative fiction writing site, this at the cost of an unexpected reversal, because the Webmaster who proposed to his correspondents to write their "corrected biographies" becomes the subject of their stories: it is the life of the mad Master of this site that they begin to narrate in complete freedom.

The excerpt from *Étreinte des fantômes* (chapter "Offre de montage, par Lucques") shows the new Webmaster of the *Odds* site, Lucques, asking his correspondents to freely create an episode of his life, past and future: he offers his talents to edit the texts and videos they will send, and receives interesting answers, especially from the user who signs *Ghostwriter*. He must meet again a companion he was separated from by circumstances.

KEYWORDS Écriture collaborative; montage; roman réticulaire; radio; roman-vidéo; site de rencontre

Vous pouvez mentir de Véronique Taquin

Extrait de la partie « Cuisine de l'âme », chapitre « Pseudo » (18–21)

Sans prendre d'emblée un tour feuilletonesque, l'émission créa peu à peu un effet de suite qui justifia l'apparition, vers la fin mars, de la mention « À suivre... » à la fin de chaque soirée. Si les lettres adressées à Pseudo en personne ne trouvaient tout au mieux qu'un écho musical, lorsqu'elles ne finissaient pas brouillées ou shuntées sans autre forme de procès, les autres textes trouvaient souvent des réponses ou des prolongements, Niels découpant et montant des lettres de manière à suggérer le mouvement d'un dialogue. Il est peu probable que Niels ait au départ imaginé des répliques de son cru pour lancer ainsi l'effet de suite, car le matériel était suffisamment riche en lui-même pour permettre un montage tendancieux parfaitement efficace de ce point de vue. Et de fait, certains correspondants se mirent à écrire pour se répondre, ou bien pour donner de leurs nouvelles, raconter la suite d'un événement, prolonger leur histoire en quelque façon. Des animateurs de la radio évoquèrent plusieurs

rendez-vous bizarrement suivis d'effet, mais là encore, Niels n'avait fait que répercuter les messages des auditeurs : un jour, le patron d'un piano-bar installé sur une péniche avait vu arriver toute une troupe en réponse à un message diffusé sur *Forum 101* ; le message ne visait qu'une personne, et l'annonceur ne s'était pas présenté au rendez-vous, mais six hommes aux cheveux bruns étaient venus là munis d'un instrument de musique et ils s'étaient joints au pianiste du bar pour improviser, avec un bonheur inégal d'après le patron. Une autre fois, il est vrai, Niels dut au moins préméditer la présence d'un ingénieur du son sur le lieu de rendez-vous, car l'enregistrement de la séance spirite qui s'y déroula dans un certain climat d'hystérie était d'une remarquable qualité technique. Toutefois la machine commençait à fonctionner seule, et à cet égard, la direction soucieuse de fidéliser l'écoute, ou l'auditeur qui entreprit d'envoyer régulièrement des extraits de son journal intime ne contribuèrent pas moins que Niels lui-même à créer l'attente de rebondissements.



Fig. 1: Béatrice Turquand d'Auzay, *Un trou dans le temps* (sur le chapitre 3, « Écoles », d'*Un roman du réseau*) – en couleur dans la version en ligne de ce volume et sur le site « Le Jeu de Taquin » : <http://lejeudetaquin.free.fr/>.

Huile et encre sur papier, photo argentique et traitement numérique, 2011

Si l'on en vint à la fiction, ce ne fut qu'à la faveur de tels glissements, et Niels n'inventa que très peu dans un premier temps. Une seule protestation (diffusée) d'auditeur mécontent des « retouches » que « Pseudo »

avait dû pratiquer sur l'une de ses lettres, une seule lettre apocryphe de Niels, faussement attribuée à une jeune fille de dix-huit ans : les falsifications proprement dites restaient en nombre réduit. Et il n'y a pas lieu de s'en étonner, si l'on considère les distorsions puissantes auxquelles les messages étaient soumis par montage, sans qu'on eût pour cela à les modifier d'un iota : ces bouts d'existence individuelle, si minimes fussent-ils à l'état isolé, prenaient une soudaine ampleur romanesque, d'être ainsi composés, émergeant un moment pour retentir dans un morceau de musique, un texte littéraire ou un extrait de film célèbre avant d'être repris dans le flot, rendus à la voirie d'une parole commune, brassés et fondus à nouveau dans les bavardages d'une foule indistincte.

Niels n'imprimait pas à l'ensemble son mouvement, il l'orientait et tout au plus accélérât l'amplification qui semblait être sa logique propre. Ainsi par exemple, les leitmotifs qu'il emprunta à la *Bouche d'ombre* d'Hugo ou au *Navire night* de Duras donnaient une tonalité ou un registre et les lettres s'en ressentaient peu après, mais Niels se faisait une règle de ne jamais rien introduire de tel, qui ne lui eût d'abord été inspiré par le matériel reçu, de sorte que le jeu des influences et suggestions devenait inextricable à force de réciprocité : Niels concevait sa propre intervention dans le système comme identique en principe à celle des autres, quel que fût le statut premier des messages et des *correspondants* ainsi mis en circuit, illustres ou non, vivants ou morts.

Époque bénie dans la vie de Niels, grande et heureuse anarchie de son esprit, identique à celle d'une ville où l'on se croise en tous sens, fourmière affairée fouissant allègrement ses nécropoles culturelles, solidarités de confréries secrètes et divagations de particules instables... Rien ne lui plaisait plus que cette mise en congé de sa personne et le retrait de l'autorité en découlant : Niels ne gouvernait rien, justement, et l'émission donnait l'image d'un esprit plus attiré par le hasard et la passivité que par la manipulation et le contrôle, moins enclin à manœuvrer toutes les ficelles d'un jeu de fantoches qu'à tirer, pour voir, quelques fils de l'écheveau où il se sentait pris lui-même.

Un roman du réseau de Véronique Taquin

Extrait du chapitre 1 « Webmaster » (*Mediapart*, 2011;¹ Paris, Hermann: 2012. 15–16)

Où Névo, maître d'un site de rencontres (Odds), offre à qui veut ses biographies corrigées. Et comment le Maître fou reçoit un très curieux écho.

Ainsi allaient les contes au sujet de Névo et de ses attributs, Névo at Odds Netshelterforum France, Web Master du site Web, Maître fou. Il devait lui suffire de n'être là qu'une occasion d'écrire, et comme il

l'affirma une fois, dans ce nom de Névo, il aimait voir la case vide qui permet le déplacement des pièces au jeu de taquin. Car à l'en croire, les contes de ses correspondants se détachaient de lui et le concernaient de moins en moins, il avait lancé assez de signes pour catalyser des réactions en tout sens, et à chaque terme inducteur, un groupe affluait pour se fédérer en un corps de récit provisoire, bientôt abandonné ou repris dans de nouvelles unités qui ne dépendaient plus de lui – et il s'en réjouissait.

« Fort bien, disait *emma*, fort bien, mais 'quand ils eurent passé le pont, les fantômes vinrent à leur rencontre' comme dans *Nosferatu*... » et de loin en loin, elle le mettait en garde, multipliant les images à son tour, organisant leur prolifération en se réglant sur son exemple, prévenant que les images pourraient bien changer de sens, qu'en ce cas il en verrait la vraie nature, qu'elle attendait ce moment. Car sans compter qu'un groupe avait toujours sa force propre, Névo n'avait pas mesuré celle d'*Odds*, aussi incontrôlable que les images qu'il s'employait à déchaîner chez ses correspondants : combien de temps avant qu'il ne les vît comme elle-même avait su les voir, autant de requins attirés par la flaque de sang à proportion de sa taille, combien de temps avant de se voir lui, Névo, vidé de sa vie par ces animaux ?

Quoique femme du ressentiment, *emma-versus-emma* n'avait pas toujours tort, et Névo craignait comme la peste l'intelligence de cette créature qui confinait à sa bêtise. En effet il mettait un temps fou à comprendre certaines choses, en effet il devait faire ces choses à tout prix, en effet le partage qu'il avait désiré devenait l'unique circulation du sang dans une communauté de vampires : aux mains de cette femme il aurait pu passer son temps à avouer qu'il en était ainsi qu'elle l'avait bien prévu, il n'avait plus qu'à réciter sa leçon. Il maintenait pourtant qu'elle avait tort sur l'essentiel : ce qui devait, non se découvrir, mais arriver, n'ayant jamais préexisté dans sa pensée ou dans une autre.

Pendant un temps, il sut demeurer à distance convenable. Les récits de ses correspondants l'intéressaient et lui plaisaient généralement, sans plus. Il observait les mécanismes du point de vue de la forme et y appliquait toute son attention : bifurcations des récits possibles où se falsifiait l'ensemble de sa vie, impeccablement vrais sur le principe de son alternative, ce qui les rendait tous acceptables en un sens ; division inévitable de l'image de « Névo », comme s'il s'était toujours trouvé quelque internaute désœuvré pour corriger un élément donné en inventant son pendant, si bien que l'image globale, indécidable et douteuse, convenait à toutes ses scissiparités, quoi que l'on ait voulu – telle était la structure et elle lui plaisait d'autant plus que semblait ainsi s'accomplir, comme par magie et



Fig. 2: Béatrice Turquand d'Auzay, *L'Horloge numérique* – en couleur en couverture. Huile et encre sur papier et traitement numérique, interprétation lors de la diffusion en feuilletton sur *Mediapart*, 2011; couverture, Hermann, 2012

hors de lui, au moins une part des vœux qui s'étaient attachés au mystérieux nom d'*Odds*.

Pour la plupart de ses correspondants, un tel besoin était inconcevable et son aveu, insincère, comme une ruse parmi d'autres : on ne pouvait croire à la passivité de Névo, n'eût-il accepté pour couronne que celle, pourtant très humble et circonstancielle, du maître fou de ce site. Rien ne se comprend de la dérive commune sans cette erreur qu'il perçut rapidement : c'est de son plein gré qu'il la laissa s'installer, ne semblant plus la dénoncer que pour mieux s'y prêter en parfait, en épouvantable comédien habité par la totalité des forces présentes dans son périmètre d'action. Prestige oblige, même *emma* oublia que le pouvoir a une origine et n'est jamais que de basse extraction. [...] Certains protestèrent contre le droit de censure que Névo exerçait sans le dire puisque, non content de filtrer comme convenu les messages du circuit Oddfellow, il désencombra la mémoire du site périodiquement, ce qui d'après eux changeait tout. Sincèrement, il aurait voulu s'expliquer sur ce point de manière détaillée, mais comment contrarier l'irrésistible ascension d'un désir si partagé ? Libéralement il avoua (après tout, il s'agissait d'Internet et qui payait quoi ?), comme si sa voix, automatiquement, se réglait désormais sur le ton d'ironie qu'ils attendaient de lui. Il est bizarre, mais il est vrai, écrivit-il un jour, que ce sont eux qui insensiblement m'ont contraint au genre particulier d'aveu qui recèle

par nécessité un mensonge, à ce ton précis qui de toute réponse fera une pure provocation souriante, quoi que l'on dise, quoi que l'on veuille, offrant la moindre équivoque au pouvoir souverain de l'ironie. Rien n'est plus drôle qu'un géant manœuvré par les mille liens des lilliputiens qui croient devoir se prémunir contre sa force, lui préparer un procès et le mener au supplice : c'est en riant que paralysé et sans voix au réveil, il découvrirait sa taille nouvelle, apprenant d'eux bientôt, élève docile et effaré de sa docilité, comment marcher et parler pour aller publiquement répondre de ses crimes, redoutable désormais, si grand et si capable de mouvoir ce corps entièrement livré à l'institution.

Étreinte des fantômes. Un roman-vidéo en réseau de **Véronique Taquin**

Chapitre « Offre de montage, par Lucques »

« Il y a des conversations inutiles. »

Je l'avais dit un jour, devant Niels, avec une morgue apprise dans ma classe sociale, assez utile en certaines circonstances, et c'est cette phrase qui me revenait maintenant en mémoire, s'il fallait dire pourquoi, nécessairement, et Niels et moi nous retrouverions au lieu de rendez-vous sans l'avoir fixé. Comme si les seules spéculations valables impliquaient cette mauvaise conscience, de ne pouvoir que combiner les pires folies [...].

À quoi répondait, pour moi, la demande étrange que j'adressais aux internautes sur ce site, les compagnons d'*Odds*, de me dire ce que signifiait ce que je ferais de toute façon, et que probablement Niels allait faire aussi, mû par le même désir. Et ce que les compagnons d'*Odds* pourraient m'en dire, fabulant librement, serait moins faux à mes yeux, que mon propre silence que je ne supportais plus. [...]

Si j'ai pu persévérer dans cette voie curieuse, je l'ai dû sans doute à la chance, étonnante, de ma première rencontre avec un internaute. J'avais demandé le film de mes déambulations nocturnes avec Niels, notamment l'illustration du vers de Breton « À Paris la tour Saint-Jacques chancelante », n'ayant pu prendre cette vue moi-même, car on ne tournait pas alors, il y a une quinzaine d'années, ce qu'on voulait comme aujourd'hui sur un petit téléphone de rien du tout. [...]

*

Première à éclairer la nuit vidéo par Ghostwriter

Le premier petit film monté qui résultait de cette rencontre heureuse avec l'anonyme signant « Ghostwriter », s'appelle *Première à éclairer la*

nuît, d'après une citation de la chanson de Bashung, « Vénus » ; on y voit, éclairant la nuit, la tour Saint-Jacques chancelante, en contre-plongée instable, depuis l'endroit où la voient les promeneurs qui n'oublient pas toujours Breton. J'adorais aussi dans *Nadja* la photographie de l'Hôtel des Grands Hommes, non loin du lycée Henri IV et à côté d'un petit bar où j'avais souvent rencontré Niels au sortir de ses cours de khâgne, excité, dévorant tout si vite, avec la bibliothèque Sainte-Genève à côté pour pourvoir à son appétit ; et je chérissais maintenant dans le livre l'image sombre de l'Hôtel des Grands Hommes, dans sa désuétude même. Car, après avoir attiré l'ironie de jeunes gens qui se moquaient bien du génie, trop occupés de lectures capables de réduire à rien mythologie du génie et autres fari-boles, elle avait pris l'aspect poussiéreux d'une photo de famille surannée, perdue aux Puces dans un bric-à-brac incompréhensible pour d'autres. La première fois que Niels était allé dans une bibliothèque en dehors de l'école, intimidé et ravi d'être admis dans le saint des saints, il croyait entrer à Sainte-Genève, alors qu'il entrait déjà heureux dans la petite bibliothèque municipale du 5^e arrondissement, alors située place du Panthéon : elle a disparu depuis lors, avec le petit bar proche de l'Hôtel des Grands Hommes. Je l'écoutais dans les cafés et dans les chambres, croyant à peine que la culture, que j'avais toujours possédée par imprégnation simple et sans jamais en désirer rien, pût ainsi aimer un esprit ne devant rien ni à l'argent ni au pouvoir, neuf et puissant, très mal élevé.

En montant le petit film de la tour Saint-Jacques, agrémenté de cette dérive vers l'Hôtel des Grands Hommes, j'ai commencé à oublier l'impression cauchemardeuse qu'il suffisait de réciter certaines chansons qui me plaisaient spécialement, laissant filer la vie sans rien retenir mais sentant qu'elle remplissait le programme déjà écrit dans une chanson ou dans une autre, comme si une telle confirmation avait pu suffire. Hors des circuits publicitaires où l'impersonnalité du travail était devenue pour moi une affaire de survie, fabriquer quelque chose de moi-même rompait le charme des chansons en tous genres, l'impression de passivité pure au regard d'une marche fatale du temps, capté dans la musique d'un autre. On ne sait pourquoi en même temps, cette fabrication m'inclinait parfois à parler de moi-même en troisième personne, tentation forte mais besoin difficilement justifiable, hormis l'obscénité du « je », car je participais volontiers à la fiction que construisaient les internautes à mon propos : « Lucques » inconnu d'eux autant que « Niels » qui l'avait ainsi baptisé. Et puis le montage était probablement ce que je pouvais offrir de mieux, en réponse à l'étrange demande que j'adressais aux internautes, de me raconter également ce qui arriverait : non pour y prendre conseil, plutôt

pour que d'autres donnent voix et sens à ce qui ne s'imposait pas à moi sans mauvaise conscience – mauvaise conscience inutile, qui n'empêcherait jamais d'agir en un sens ou en un autre.

*Là un dard venimeux
Là un socle trompeur ...
Et puis
L'inévitable clairière amie
Vaste, accueillante ...
Elle est née des caprices
Elle est née des caprices ...
Première à éclairer la nuit,
Vénus
Vénus
Vénus ...
Et ces cerises qui grossissaient lorsque ...*

La pertinence des réponses était conçue largement, dans le groupe étroitement défini des compagnons d'*Odds*, et c'est avec plaisir que j'accueillis ce que je ne pouvais prévoir, parfois avec des effets d'ironie tout à fait erratique, mais qui me plaisaient. Ainsi, dès que j'eus dit ne savoir plus du tout ce qu'il y avait derrière le visage que j'aimais et qui avait gardé



Fig. 3: Béatrice Turquand d'Auzay, *Ida et Lessen* (sur le chapitre 5, « Imitation of life », d'*Un roman du réseau*) :– détail en quatrième de couverture.
Huile et encre sur papier, photo et traitement numériques, 2011

le pouvoir de me bouleverser, un internaute court-circuitait l'énoncé mélancolique « et d'ailleurs aussi inutile que certaines conversations ».

[...]

Mis en ligne sur Odds par Lucques-Névo, le 26 août 2013

Note

1. Voir aussi: <http://lejeudetaquin.free.fr/Odds.htm>

Works Cited

- Taquin, Véronique. *Étreinte des fantômes*. N.d. (forthcoming). TS.
 —. *Un roman du réseau*. Paris: Mediapart, 2011. Web. <https://blogs.mediapart.fr/edition/un-roman-du-reseau>. Online Serial Novel.
 —. *Un roman du réseau*. Paris: Hermann, 2012.
 —. *Vous pouvez mentir*. Rodez; Arles: Éditions du Rouergue, 1998.

Notes on contributors

Laurent Loty has taught literature at university and has served as president of the French Society for the History of Human Sciences. Historian of literature and of scientific and political ideas at the CNRS (French National Center for Scientific Research), he investigates our representations of the individual and of society, and humanism from the printing press to digital technology. He recently co-edited *Vers une économie "humaine"?* (Hermann, 2014) and the *Dictionnaire des anti-Lumières* (Champion, 2017): <http://www.cellf.paris-sorbonne.fr/chercheur/loty-laurent>.

Véronique Taquin teaches post-bac candidates for the Grandes Écoles in Classes préparatoires. She studied at the École Normale Supérieure and at the Institut des Hautes Études Cinématographiques. She worked with Gilles Deleuze on emotion in the cinema, and directed *Bartleby ou les hommes au rebut* (*Bartleby, or Men on the Scrap-Heap*) (Sépia Production, 1993). Her three most recent novels form the cycle *La Machine à récit*. She writes on literature, cinema, and ideological myths that present themselves as social sciences: <http://lejeudetaquin.free.fr>.

Béatrice Turquand d'Auzay, a Franco-German painter, has long had as her source of inspiration family history struggling with History. She taught plastic arts for more than thirty years as a professor of la Ville de Paris. Today, she is moving towards a return to roots, in other words, a work of observation and immersion in nature. Her most important exhibit took place at the end of 2012 at the Museum of the Great War in the Pays de Meaux, and her most recent exhibition (June–July 2018) was held at Auvers-sur-Oise.



Raconter la vie dans les médiations de la technique : *La Machine à récit*

Véronique Taquin

ABSTRACT

A narrative of life as mediated by technology: this is the subject of three of my novels. Collected in the cycle *La Machine à récit* (*The Lifewriter*), these fictions examine the creative process as reflected in specific situations of communication, at various stages of technology: a radio-broadcast lonely-hearts column, then collaborative writing on an internet dating site using written text, finally, experimenting on the same site using text and audiovisual images. A specific system disturbs the coherence of the personal enunciation: something escapes the Game-master's vigilant awareness.

As the cycle of *La Machine à récit* continues, the fictions and fantasies emanating from the great figure of the Acoustimeter, described by Michel Chion as a civilizational dominant in the era of radio, telephone, and film give way to the fictions and fantasies of the Webmaster and his network, under a new regime of communication.

The essay presented here attempts to explore some of the esthetic consequences: the type of symbol in relation to the experience of writing, the role of technology implied in mass communication, a procedure imagined as tricks the author plays on her own consciousness, devices circumventing the inadequacies of ordinary representation.

KEYWORDS Écriture collaborative; écriture littéraire; énonciation; inconscient; Internet; webmaster

Raconter la vie dans les médiations de la technique, c'est un sujet dans trois romans que j'ai écrits. Regroupés dans le cycle de *La Machine à récit*, ils donnent à voir le processus créateur, réfléchi dans des situations de communication très particulières, selon des états distincts de la technique. Dans ces situations, la création repose sur un dispositif qui introduit un trouble dans l'énonciation personnelle, une part échappe à la conscience vigile du Maître du jeu, et donc aussi à la parole propre et adressée de la confidence, malgré l'intimité des contenus.

Un trouble dans l'énonciation personnelle : De l'Acousmètre au Webmaster

Duras a souvent évoqué cette parole errante : quand elle dit écrire avec la tête comme une passoire (Duras and Porte 94), ou décrit le personnage

du Fou dans *La Femme du Gange*, « tête-passoire traversée par la mémoire du tout » (Duras 1470; qtd. in Taquin, “Du *Ravissement*” 232), elle désigne une forme d’extériorité dans l’énonciation littéraire que Blanchot,¹ et Foucault à sa suite,² appelleraient la parole venue du Dehors, par opposition à une intériorité consciente d’elle-même. Origine de la pensée que la psychanalyse situe dans l’Inconscient.

L’extériorité dans l’énonciation littéraire ne commence pas avec l’Internet, et pas non plus avec la radio. Duras est ancrée dans l’époque où s’associent téléphone, radio et cinéma argentique, mais la structure déterminante est antérieure : l’image romantique de la bouteille à la mer avait trouvé ses motifs suffisants dans l’extension considérable au dix-neuvième siècle du lectorat anonyme de l’imprimé. L’ensemble radio-téléphone-cinéma-télévision domine des années 1930 aux années 1990, puis l’ensemble se recentre sur l’Internet, à partir des années 2000, et cette époque porte à des proportions nouvelles des processus déjà engagés sous des formes antérieures.

Au fil du cycle qu’est *La Machine à récit*, les fictions et fantasmes de la radio, qui relèvent de la grande figure de l’Acousmètre étudiée par Michel Chion comme dominante civilisationnelle de l’époque de la radio, du téléphone et du cinéma (Chion 29–59),³ cèdent la place aux fictions et fantasmes du Webmaster et de son réseau, pris dans un nouveau régime de communication.

Pour définir l’Acousmètre, il faut partir de la voix désincarnée au cinéma, une voix perçue sans cause visible, et qui, parce qu’elle n’a pas d’origine dans le champ, est dotée de pouvoirs extraordinaires ou au moins spéciaux. Mais à chaque époque, ses cauchemars : si la voix du Mabuse de Fritz Lang,⁴ un phonographe criminel et manipulateur tel que le cinéma le scénarise et le filme pendant la gestation d’Hitler et de son pouvoir radiophonique, si cette voix donc, incarne le cauchemar de l’époque, ce qui devient central à l’époque de la Toile est le rapport du Webmaster à son réseau : mystérieux et déroutant, mais d’une autre nature. En tous cas, ce qui intéresse est le moment où la figure du Maître s’avère ne pas maîtriser grand-chose : moment où ces structures de communication accouchent des fictions dont elles sont porteuses.

Intrigues de *La Machine à récit* : Où le Maître ne maîtrise plus grand-chose

Dans mon premier roman, *Vous pouvez mentir*, c’est une émission radiophonique du type du courrier du cœur qui dégénère, à partir d’une invitation lancée par l’animateur : « Racontez votre vie, vous pouvez mentir » (Taquin 23). Car un auditeur répond par « Racontez ma vie, vous pouvez mentir » (24), et propose de lui fournir les matériaux, mais

seulement à mesure que le feuilleton sera radiodiffusé. Ainsi l'animateur en vient-il à raconter, en écrivain public, une histoire dont il ne connaît pas le sens par avance, et dont l'enjeu manipulateur lui échappe. Ensuite les hasards de l'existence font que l'animateur rencontre dans la vie le portrait même de la femme inconnue que l'amant paranoïaque cherchait à retrouver. Bref, cette histoire de fous s'avère porter, du fait d'une écriture collaborative et publique aux effets incontrôlés, sur le rapport immaîtrisable entre l'écriture, le fantasme et la vie.

Ces possibilités en matière d'écriture collaborative aussi bien que de rencontres sont décuplées avec Internet, par où communiquent les personnages d'*Un roman du réseau*. Sur le réseau social baptisé *Odds*, la pseudonymie permet de préserver la confidentialité des messages, mais quelque chose du privé se dévoile librement, avec des troubles découlant de ce tremblé de l'énonciation qui m'intéresse. Quelque chose est repris de l'aventure de la communication indirecte qu'avait désirée Kierkegaard pour ses trois romans,⁵ et son efficacité, peut-être perverse, se trouve démultipliée par les moyens propres à cette technique de communication. Au début, le Webmaster propose d'écrire des « vies de rechange », ou biographies corrigées, pour ses correspondants (Taquin, *Un roman* 8). Or un jour, un jeune homme le prend au mot, et demande une vraie vie de rechange, parce qu'il refuse son avenir social (72). À travers leur relation et la dérobade du Maître, le roman raconte une entrée dans la vie, sociale et sentimentale.

Dans *Étreinte des fantômes*, une machine à récit pourrait encore faciliter une rencontre. Un jour dans une rue des Halles, se croisent deux amants séparés sans explication, sur la fuite d'un des deux. Et à distance de dix ou vingt ans peut-être, le seul pari possible est qu'ils se retrouveront, au même jour et à la même heure, au même endroit, une semaine plus tard, si seulement chacun des deux a la même idée tordue. Ainsi commence une relation sans parole, à l'hôtel, entre ceux qui ne peuvent plus parler (Taquin, *Étreinte*). C'est ce qui donne sens à la communication on ne peut plus indirecte que permet le même site d'*Odds*. Depuis la fondation du site, la personne du Maître du jeu de communication a changé (c'est désormais un monteur professionnel), mais non sa fonction, d'oracle obscur ou de monteur oblique, détenteur des « puissances du faux » (Deleuze 165–202). Elles sont aujourd'hui transmises à l'amant abandonné qu'est Lucques : il a demandé qu'on lui raconte son histoire puisqu'il ne la comprend pas. Et l'histoire en cours d'accomplissement s'écrit peu à peu sur le blog, de contribution en contribution de la part de ceux qui pensent connaître son sens, qu'ils s'approprient.

Puisque le blog d'*Odds* admet également l'échange de vidéos, nombreux sont ceux qui auraient à montrer le retentissement intime des sujets de préoccupations communes, donc politiques, du présent : dans le

groupe socioculturel que segmente le blog au sein d'une même société, tous se soucient de l'éducation populaire et de sa crise ahurissante, tous peuvent réagir à la perte d'espoir politique en une période de démolition de l'État social. Le tableau social est oblique, non moins présent dans la crise d'une vie, et les vidéos insérées dans le roman répondent à un témoignage plus pressant au sujet de la réalité sociale.

La crise d'une vie, l'histoire inénarrable d'un suicide manqué, la crise d'une foi politique où tout espoir s'effondre, quand la foi en l'amour, dans son irrationalité, pourrait peut-être perdurer. Histoires de fantômes : histoires de morts qui ont laissé des images et, comme auparavant dans *Un roman du réseau*, histoires de foi sans religion. Comme dans les deux autres romans du cycle, le dénouement voit s'imposer un nouveau narrateur dominant, comme un « reste » de la fiction : c'est le reste d'une opération, peut-être comme les *persona* résultent des grandes crises d'interprétation que le sujet traverse à propos de lui-même, ce qui ne cesserait de rejouer dans une vie la genèse essentiellement imaginaire du Moi (Lacan 89-97).

Type de symbole, expérience de l'écriture et élaboration du sens

L'énigmatique machine à récit est un symbole, mais d'un type particulier. Ce n'est pas une allégorie classique enveloppant par convention le sens du déjà connu, une abstraction codée avec tout un discours convenu à son sujet (l'allégorie de la femme aux yeux bandés symbolise la Justice, et on sait pourquoi). Pour reprendre une tradition remontant au romantisme et passant par Carl Gustav Jung, c'est une tautégorie, une forme-sens qui se présente dans le demi-jour du préconscient et fraye la voie vers des significations inconnues du sujet qui les produit. De ce type sont par exemple la Chimère de Baudelaire, Bartleby de Melville et le Procès chez Kafka, en une élaboration du sens commune au rêve et à l'art. À ses origines romantiques, la pratique de la tautégorie va de pair avec le pressentiment du rôle créateur du non-conscient et de l'activité du signifiant, même si l'inconscient est alors conçu comme supra-individuel (Béguin 196) ; en cheminant dans la modernité, elle révèle ses implications sur le rapport de la conscience à ses représentations, et donc sur le processus d'élaboration du sens : le sens ne préexiste pas plus à l'écriture, que l'élaboration du matériau psychique ne préexiste à la cure de parole.

Un tel symbole obscur signifie, non pas moins, plutôt beaucoup trop, mais quoi, au juste ? Seul l'accomplissement du programme narratif y répond : on écrit, parce que l'écriture du rêve plus ou moins éveillé lui donne son sens. Le plus intéressant me semble d'écrire des histoires ainsi imposées, hors de toute commande, qu'elles proviennent ou non du

sommeil, mais en tout cas comme du sommeil parce que leur sens échappe malgré leur prégnance : Lord Jim trahit ses compagnons, mais pourquoi ? Bartleby cesse de copier, mais pourquoi ? Ici la distinction entre fiction et autobiographie perd de son intérêt. Mettre en scène un épisode ainsi imposé donne sens à la situation donnée, parce que se déterminent les rapports des personnages concernés aux termes abstraits dans lesquels pourrait s'énoncer verbalement l'action. Tchekov dit que le dramaturge ne traite pas en philosophe de ses idées sur la mort, ou Dieu, ou l'amour : il ne s'occupe pas de concepts, mais du rapport de ses personnages à ces idées.

En quoi les nouveautés de la technique importent

Dans cette optique, l'importance de la technique est à relativiser. Parler de ses médiations demande de ne pas réduire l'art d'aujourd'hui à un ensemble de techniques en revenant à l'idée de recettes, factice ou anachronique. Il n'y a pas de recettes, comme dit Kant au tournant du classicisme au romantisme, parce que l'effet est perdu si l'on voit les ficelles.⁶ Les moyens techniques n'ont rien de neutre, puisqu'ils sont au cœur de la culture, mais une des caractéristiques les plus fondamentales de l'art moderne est que la technique reste secondaire par rapport à ce que le transfert de spiritualité, de la religion vers l'art, tend de plus en plus à absolutiser comme un art irréductible à un artisanat (Lacoue-Labarthe and Nancy 8–28).

La visibilité des ficelles est bien cruciale comme l'avait vu Kant, et la modernité des hautes techniques dont l'imaginaire artiste peut se saisir ne change rien à ce qu'a montré l'obsolescence en littérature de la rhétorique des Belles-Lettres. À savoir notamment que l'art ne dépend pas essentiellement des procédés que nous pourrions trouver à notre disposition en puisant dans la mallette à outils d'une rhétorique.

La technique des moyens de communication de masse importe davantage aujourd'hui qu'une rhétorique conçue à l'ancienne ; le travail de l'écrivain sur cette technique ne tient pas son intérêt d'un art de parler dépendant peu ou prou d'un art élitare de dominer et de commander. Cependant il réside au cœur de la culture vivante à une échelle de masse dont, à la fois, le contrôle est plus incertain, et l'emprise, plus ravageuse en cas de succès – mais la différence est de nature avec ce qu'on appelle aujourd'hui la « communication » : aucune « science » de la « communication » n'offre la formule de ce qu'un écrivain digne de ce nom fait dans ce cœur de la culture où opèrent les techniques de communication de masse. Pour la même raison, la littérature ancienne qui reste vivante pour nous dépassait déjà en son temps la mise en œuvre d'un savoir-faire rhétorique, comme ensemble de techniques verbales normatives utiles pour commander, dominer, influencer : comme le dit très bien Michel Beaujour,

Montaigne est un « sophiste à la retraite » (341–350), ce pour quoi il nous plaît : ce n'est pas ce que nous appellerions aujourd'hui un *communicant*.

Le Procédé, ruse de l'auteur avec sa conscience

Du côté rhétorique, on considère le procédé comme moyen destiné à produire un effet sur le lecteur. On peut cependant le voir aussi selon l'intérêt de l'auteur, dans sa propre investigation sur le sujet qu'il aborde, et c'est ainsi que fonctionne le procédé dominant dans *La Machine à récit*, où il se confond avec le dispositif de communication.

Ce qui m'importe, ce sont les techniques pour voir mieux, conçues dans l'intérêt de l'auteur : car si l'auteur ruse avec quelque chose, c'est avec sa propre conscience, et non avec le lecteur, en « communicant ». Au-delà du racolage de masse, par exemple dans l'exhibition obscène d'un soi préalablement réduit au secret honteux – le secret honteux est conçu relativement à un état des mentalités : naguère concentré sur le tabou sexuel (*Les Confessions* de Rousseau, *L'Âge d'homme* de Leiris), le voyeurisme se déplace aujourd'hui vers des prétentions narcissiques illimitées et leur turpitude morale. À moins que l'exhibition ne porte sur une violence politique obscène, malheur ou exploit sadique, mais il est significatif que, dans l'intérêt du lecteur, les ruses honnêtes n'opèrent alors qu'en un sens inverse. C'est ainsi que Primo Levi⁷ et Imre Kertesz travaillent la distance esthétique : dans des registres différents, ils désamorcent l'excès d'émotion pour rendre possible l'accès à leur sujet.

Une expression biblique, « voir en un miroir, obscurément » (1 Corinthiens 13:12) me semble remettre à sa place toute ambition de modernité technique. Voir en un miroir, obscurément, est une vieille technique spirituelle, celle de l'artiste qui ne peut espérer voir un jour, grâce à la foi religieuse, de face. Un artiste qui cherche un dispositif, qui met au point un instrument d'optique d'abord à son propre usage, et secondairement à l'usage du lecteur (quelque chose comme cet instrument d'optique dont parle Proust,⁸ qui permet de voir en soi, grâce au livre de l'auteur). Les procédés sont plus ou moins rudimentaires ou *high-tech*, mais peu importe au fond, car tout est relatif au niveau de développement technique de la société de référence.

C'est d'abord en anglais que j'ai été intéressée à cette citation de la Bible (*through a glass, darkly*). Cela à cause d'un film de Douglas Sirk, et de ses propos sur l'impossibilité d'atteindre de la vie autre chose que des reflets – du côté frustrant de la recherche vouée à l'imaginaire, mais aussi du côté plus positif qui m'intéresse dans la fabrication artistique, car ce *Mirage de la vie* qui nourrit une certaine mélancolie chez Sirk est aussi l'imitation de la vie, *Imitation of life*, au principe de tout art. *Imitation of*

life, mirage de la vie, *through a glass, darkly*. Ainsi se nouent plusieurs questions fondamentales : l'atteinte de la vérité ou l'enfermement dans l'imaginaire ; la question des techniques pour voir mieux : car donner sens importe, mais préalablement, il faudrait déjà accéder aux contenus, or on ne fait pas ce qu'on veut quand ils sont inconscients : comme dit Bardamu, « De nos jours, faire le 'La Bruyère' c'est pas commode. Tout l'inconscient se débîne devant vous dès qu'on s'approche » (Céline 397).

Ce qu'on ne peut dire, il faut l'écrire : À partir de Wittgenstein

Wittgenstein, en concluant son *Tractatus logico-philosophicus*, affirme que « ce dont on ne peut parler, il faut le taire » (107). Il a, pour cela, toutes les exigences bien conçues d'un langage philosophique aligné sur une rigueur scientifique. Or, en matière de littérature, et peut-être d'art plus largement, c'est une tout autre formule qui conviendrait : *ce dont on ne peut parler, il faut l'écrire*. À partir de Wittgenstein, nous pouvons penser que la littérature pour sa part, justement parce qu'elle est un art, vise tout autre chose que la rigueur d'un langage théorique dominé par le modèle logique et les valeurs de la techno-science. *Ce qu'on ne peut dire, il faut l'écrire* : car c'est précisément ce qui ne se laisse pas dire dans les conditions ordinaires de la communication, qui devient objet de l'écriture littéraire.

Ce n'est pas essentiellement une affaire de confiance. Car la parole est nouée plus en amont : dans la pensée. Et ce qui échappe au contrôle conscient sur la pensée définit un plus vaste domaine que celui de l'exprimable.

Bien sûr il y a des secrets, dans un sens classique qui demeure valable : comme dit l'un des personnages d'*Étreinte des fantômes*, les romans intéressants tournent autour d'un secret comme *La Princesse de Clèves* (Taquin, *Étreinte*). Oui, mais le plus intéressant, ce sont les secrets qui échappent aux manipulateurs qui croient les avoir fabriqués – comme Kierkegaard dont les romans inspirent un personnage qui, à la fin d'*Étreinte des fantômes*, n'a pas tout dit. Dans les fictions de *La Machine à récit*, il y a ce que certains voudraient cacher, mais pour Niels dans *Étreinte des fantômes* par exemple, l'essentiel n'est pas dans un jeu de cache-cache – il s'agit bien plus d'accès à soi, de présence à soi, de donation de sens dans la rétrospection : il y a des choses qui n'ont jamais eu de sens, avant l'écriture qui détermine leur interprétation.

L'Écriture littéraire veut des signes vivants

Ainsi l'écriture littéraire m'apparaît-elle comme recherche de dispositifs particuliers destinés à contourner de telles difficultés : celles qui frappent d'impossibilité ou d'inefficience une représentation ordinaire.

Quoique j'aie mis l'accent sur le point de vue de l'auteur, on peut aussi dire les choses dans l'intérêt de la communication avec le lecteur. Une représentation ordinaire est soumise à tous les clichés du temps, et cette *doxa* en contenu et en forme n'est pas seulement le véhicule de la bêtise, comme le montre Flaubert. Car c'est aussi un langage inefficace : c'est-à-dire un langage incapable d'exprimer ce qui peut-être aurait eu un sens digne d'intérêt, et cela autant qu'une pièce de monnaie usée jusqu'à effacement de sa valeur. Par exemple, dit le narrateur d'*Être sans destin*, de Kertész, il ne peut pas répondre à une question de journaliste sur ce qu'il a vécu « dans l'enfer des camps », parce que « l'enfer des camps », ça n'existe pas, c'est un cliché (341–344) ; pour la même raison, Claude Simon ne peut pas répondre à une question de journaliste sur ce qu'il a vraiment vécu sur la route des Flandres, si on le somme d'en venir au fait en deux minutes dans un langage trivial, parce que justement, il a mis quelques trois cents pages à l'expliquer dans un langage diablement compliqué qui est celui de la littérature.⁹ Le style doit rénover les façons de dire, parce qu'une façon de dire usée ne saisit pas ce qu'elle a à dire et ne touche plus, le signifiant est émoussé et le récepteur, anesthésié : du signifié peut toujours se transmettre, mais comme un faible résidu de l'Idée, sans efficacité sensible ou émotionnelle, à peine un vestige. L'écriture littéraire est plus ambitieuse, elle veut des signes vivants.

Notes

1. Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
2. Foucault, Michel. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
3. Pour une définition plus récente inscrite dans le glossaire de Michel Chion, voir <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>. Consulté 13 mars 2018.
4. Lang, Fritz. *Doktor Mabuse, der Spieler* [*Docteur Mabuse et Mabuse le joueur*]. Uco-Film GmbH, 1922. Film.
5. Kierkegaard, Søren. *Le Journal du séducteur*. Paris: Gallimard, coll. "Folio," 1989 ; *La Reprise*. Garnier-Flammarion, 2008 ; "Coupable? Non coupable? Un martyrologe, expérience psychologique par Frater Taciturnus." *Étapes sur le chemin de la vie*. Paris: Gallimard, coll. "Tel," 1975.
6. Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris: Vrin, 1993.
7. Levi, Primo. *Si c'est un homme*. Paris: Presses Pocket, 1988.
8. Proust, Marcel. *Le Temps retrouvé. À la Recherche du temps perdu*. Vol. 4. Paris: Gallimard, coll. "Pléiade," 2006.
9. Simon, Claude. *Le Jardin des Plantes*. Paris: Éditions de Minuit, 1997.

Works Cited

- Beaujour, Michel. *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil, 1980.
- Béguin, Albert. *L'Âme romantique et le rêve: Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. 1939. Ed. José Corti. Paris: Livre de poche, coll. "Biblio essais," 1991.

- Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit. Romans I*. Ed. Henri Godard. Paris: Gallimard, coll. "Pléiade," 1981.
- Chion, Michel. *La Voix au cinéma*. Paris: Éditions de l'étoile, coll. "Cahiers du cinéma," 1982.
- Deleuze, Gilles. *L'Image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- Duras, Marguerite. *La Femme du Gange* [scénario]. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, coll. "Pléiade," 2011.
- Duras, Marguerite, and Michèle Porte. *Les Lieux de Marguerite Duras* [entretiens]. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- Kertesz, Imre. *Être sans destin*. Arles: Actes Sud, 1997.
- Lacan, Jacques. "Le Stade du miroir comme formateur dans la fonction du Je." *Écrits*. Vol. 1. Paris: Seuil, coll. "Points," 1966.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, and Jean-Luc Nancy. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- Taquin, Véronique. "Du Ravissement de Lol V. Stein à *La Femme du Gange*: autonomie de la voix off et affects déterritorialisés." *Lectures de Duras*. Dir. Bruno Blanckeman. Rennes: PUR, 2005. 229–238.
- . *Étreinte des fantômes*. N.d. (forthcoming). TS.
- . *Un roman du réseau*. Paris: Hermann, 2012.
- . *Vous pouvez mentir*. Rodez; Arles: Éditions du Rouergue, 1998.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Paris: Gallimard, coll. "Tel," 1986.

Notes on contributor

Véronique Taquin teaches post-bac candidates for the Grandes Écoles in Classes préparatoires. She studied at the École Normale Supérieure and at the Institut des Hautes Études Cinématographiques. She worked with Gilles Deleuze on emotion in the cinema, and directed *Bartleby ou les hommes au rebut* (*Bartleby, or Men on the Scrap-Heap*) (Sépia Production, 1993). Her three most recent novels form the cycle *La Machine à récit*. She writes on literature, cinema, and ideological myths that present themselves as social sciences: <http://lejeudetaquin.free.fr>.



Étreinte des fantômes de Véronique Taquin : Du rêve en réseau au roman-vidéo, un montage polybiographique

Laurent Loty

ABSTRACT

Lucques encounters Niels, his former lover who disappeared some fifteen years ago, “the phantom emerging from a dream outside of time” (Taquin, *Étreinte*; my translation). They meet at a hotel but cannot speak. To understand their past and their present desire, Lucques, a film editor and web-master, invites the contributors of the private blog *Odds* to enlighten him, using text and video, about Niels’ personal story.

Like an epistolary novel, *Étreinte des fantômes* is supposed to be written uniquely by the characters. They contribute using pseudonyms: Lucques, his psychoanalyst friend Ghostwriter, Nolan and Horatio, who seem well-acquainted with Niels, and five videographers... one of whom is Niels.

This networked structure, combined with the power of dreams and images, illuminates both familial and political emotions. The meaning emerges from the prism of viewpoints and the interweaving of imaginations. The (auto)-biography of the couple is a “polybiography.” Its tragedy is sublimated by a story that confronts the discontinuity of life through assemblage. The narrative voices speak through dreams and memories, texts, images, and sounds. The jump cuts call for interpretations. Caught up in the game, Ghostwriter herself reaches a deeper self-understanding, as all readers are invited to do by this text based on *mise en abyme* and self-reflection.

KEYWORDS Biographie polyphonique; mise en abyme; montage; rêve; roman réticulaire; roman-vidéo

Mon étude porte sur le dernier texte du cycle de *La Machine à récit*, texte que Véronique Taquin¹ vient d’achever : *Étreinte des fantômes. Un roman-vidéo en réseau*. Dans le cadre d’une réflexion sur les dispositifs esthétiques et techniques qui associent les sens et le sens, ce texte est assez remarquable.

L’histoire racontée est précisément celle de la mise en place d’un dispositif narratif qui permet aux personnages de mener une enquête, collective, afin de retrouver ou d’exprimer des émotions et de tenter de les interpréter. Il s’agit d’élaborer le sens d’une vie affective, familiale, amoureuse et politique, de faire émerger des émotions et des significations passées ou présentes, de trouver le moyen d’écrire son destin.

Quant au style, il associe de manière étonnante une écriture parfois onirique, voire quasi-automatique, et une sorte d'hyper-réflexivité. D'un côté, l'expression des souvenirs, des images, des rêves, de l'autre, un processus d'analyse et d'interprétation. Deux personnages emploient une formule qui pourrait qualifier ce style, celle de « somnambule vigile » (Taquin, *Étreinte*).

Le Roman réticulaire d'une enquête (auto)biographique en réseau

Comme dans les romans épistolaires et comme dans le précédent texte du cycle, *Un roman du réseau*, le texte d'*Étreinte des fantômes* est censé provenir des personnages eux-mêmes, qui s'écrivent sur le Blog *Odds*.² Au début de cette histoire, Lucques raconte qu'il vient de croiser du regard son ancien amant dans une rue des Halles, au cœur de Paris. Niels a étrangement disparu il y a une quinzaine d'années. Lucques a seulement découvert un jour un film dans lequel Niels jouait un personnage qui allait se suicider, image qui fonctionne aussi comme une fausse mort du théâtre classique. Et Lucques parie qu'ils seront tous deux présents à ce « rendez-vous indéfini », au même endroit et à la même heure, dans une semaine précise. Niels a surgi « en fantôme émergé d'un rêve indifférent au temps » (Taquin, *Étreinte*). Et leur relation va effectivement reprendre, à l'hôtel, sans qu'ils puissent se parler durant un an.

Lucques endosse le rôle de Webmaster d'*Odds*, pour susciter des récits de vie qu'il mettra en ligne à sa guise. Il demande aux *oddfellows* d'expliquer ce qu'il ne peut comprendre : la disparition passée de Niels, son éventuelle tentative de suicide, leur désir présent.

Au début, il y a donc l'émotion dans toute son intensité, les sensations physiques, les souvenirs. Et devant l'incapacité de la parole, premier art de la distance d'avec soi, surgit un appel à l'écriture, un art qui possède une puissance de distanciation encore plus forte, surtout si elle est associée au récit d'imagination, seul capable d'atteindre ici une forme de vérité. Les internautes de ce petit groupe sont invités à dire ce qui a eu lieu et ce qui va se passer, à envoyer des textes et des vidéos que Lucques, monteur professionnel, montera librement.

L'enquête constituée par tous les récits mis en ligne concerne la vie dans sa dimension privée, celle de la famille et de l'enfance, des amitiés et des amours, et dans sa dimension professionnelle et politique, qui est elle aussi vécue comme intime. Dans le texte de Blog intitulé « Dormir, revenir », Nolan raconte comment la première Guerre du Golfe a été perçue par Lucques comme une catastrophe politique, et comme le symbole d'une déflagration privée. Les questions sociales, économiques et politiques impliquent les personnages jusque dans leurs sensations de dégoût

ou de joie, jusque dans leur corps. La plongée dans les souvenirs d'enfance des uns et des autres fait apparaître la complexité des identifications ou refus d'identification aux figures des parents, héritiers d'histoires familiales à la fois singulières et déterminées par leur groupe social. La politique se loge dans ce qu'on pourrait appeler le corps familial des individus. D'où cette formule lancinante, « Moi, c'est ma mère », qui cristallise émotion privée et émotion politique : « Moi, c'est ma mère. Vous allez peut-être à une manif, mais moi c'est ma mère qui mendie » (Taquin, *Étreinte*). Au croisement du privé et du politique, se trouve aussi l'école. Niels est professeur dans des lycées de banlieue frappés par la progression des inégalités et le développement d'un sous-prolétariat.³

L'Entrelacement fictif d'une hétéro- et d'une autobiofiction en une polybiofiction

Le dispositif d'enquête pour comprendre ce que Lucques et Niels ont vécu et sont susceptibles de vivre consiste à créer une distance avec soi en passant par le regard de l'autre.⁴ Les trois parties, « Un rendez-vous indéfini », « Histoire de Niels » et « Explicit du scénario des Halles » sont constituées de vingt et un chapitres qui sont autant de messages envoyés sur *Odds*. Ils sont rédigés par quatre auteurs qui signent de leurs pseudonymes, Lucques, Ghostwriter, Nolan et Horatio. S'y ajoutent, intégrés dans les messages par le Webmaster Lucques, vingt-six vidéos, souvent par séries de deux ou trois, filmées par ces quatre auteurs ou par cinq autres internautes, Antoine Doinel, Alice Parent, Emma-versus-Emma, Hunger (sorte de double féminin de Niels), mais aussi Niels, dont on découvre finalement qu'il a toujours été présent sur *Odds* et qu'il y a utilisé des noms d'emprunt. Le récit provient en fin de compte d'un trio amical, amoureux, et peut-être symboliquement familial : Lucques, Niels, et Ghostwriter. Celle-ci est une amie de Lucques, qui a été sa psychiatre et psychanalyste. Elle est par excellence l'auteure de substitution de ces biographies imaginaires. Elle est une sorte d'écrivain public, non pas un « nègre littéraire » mais l'écrivain-fantôme de cette machine à récit, machine à faire remonter les émotions du passé pour en saisir le sens.

Le système narratif proposé par Lucques autorise Niels à parler de lui à la troisième personne, permet à Lucques et à Niels de lire leur image à travers le regard de Ghostwriter. Il suscite l'imaginaire de vidéastes comme Hunger qui, en envoyant ses souvenirs d'enfance, éclaire ceux de Niels. S'est mise en place une polyphonie réticulaire, elle-même démultipliée par des dédoublements de personnages. Par exemple, Nolan (possible double de Niels), raconte comment Lucques revient un jour d'errance dans son ancien appartement, et comment il y rencontre son

nouvel habitant, Simon Lohmann, qui a lui-même vécu le cauchemar d'un retour dans un ancien appartement. La remémoration des sensations dans un espace qui fut intime et qui ne l'est plus, la dissociation de l'espace et du temps, l'image de soi dans le regard de l'autre, tout cela permet une étrange introspection, en quelque sorte interactive et collective.

Ces démultiplications réticulaires de l'auteure en personnages, et des personnages-auteurs entre eux, sont l'instrument d'une distance et d'une réflexivité. Paradoxalement, c'est par ce mouvement d'échappée hors de soi qu'il est possible d'accéder à des sensations passées, et de tenter, sinon de leur attribuer à proprement parler un sens, de les ressentir à nouveau et d'en évaluer le rôle dans le récit d'une vie.

Ce que j'ai appelé, dans une postface à *Un roman du réseau*,⁵ le « genre réticulaire », constitue l'écriture collective d'une biographie imaginaire à laquelle participe le ou les personnages concernés. Il s'agit d'une paradoxale autobiographie de couple, qui réunit autobiographie et hétérobiographie en une sorte de polybiographie. La fiction n'étant pas conçue comme un droit au mensonge mais comme le moyen d'un accès à la vérité, il s'agit de ce qu'on pourrait appeler une autobiofiction de couple qui intègre l'hétérobifiction dans une plus vaste polybiofiction.⁶

Le dernier chapitre est rédigé par Ghostwriter, qui a pris le relais de Lucques dans le rôle de Webmaster. Entrée plus qu'elle n'aurait pu le croire dans le jeu de l'étreinte des fantômes, et enquêtant sur autrui, Ghostwriter a découvert quelque chose d'elle-même : qu'elle a l'âge et le comportement d'une mère, que Lucques a été pour elle l'incarnation de tous les enfants qu'elle a essayé de sauver. Cette biographie en réseau est devenue un réseau de biographies, et d'autobiographies. Lucques a lancé un appel à l'hétérobiographie collective de Niels et de lui-même. Tout en éditant les textes et vidéos en ligne, il y a contribué sous la forme d'une autobiofiction, tandis que Niels a participé à cette enquête en écrivant sous pseudo. Et cette polybiofiction de Niels et Lucques a finalement éclairé Ghostwriter, l'écrivain-fantôme, sur la place qui était la sienne dans la vie de ceux dont elle se devait par amitié de raconter la vie.

Des rêves et des vidéos en réseau, un montage de textes, de sons et d'images

Les récits mis en ligne comportent des récits de rêves, réels ou imaginaires, toujours énigmatiques. J'avais comparé *Un roman du réseau* aux films de David Lynch, qui nous installent au cœur de ce qui nous importe le plus, sans que nous puissions d'abord comprendre de quoi il s'agit. Les récits remontent ainsi dans le temps, par les rêves, par des souvenirs

enchâssés, une scène en rappelant une autre, parfois jusqu'au temps de l'enfance, et même à cette époque de la vie où l'on ne sait pas encore parler.

Le rêve peut faire comprendre ce que l'on ne sait pas de soi-même. S'il ne dit pas de quoi sera fait l'avenir, il permet d'entrevoir, sous la forme des cauchemars, les futurs auxquels on se refuse. Dans « Rêver, peut-être », récit signé par Horatio, le docteur Orlando déclare à Niels : « Tout est écrit dans le langage des rêves » (Taquin, *Étreinte*). Non sans ironie, car la question est de pouvoir maîtriser son destin, et d'écrire sa vie : « Éveillé ou non, un rêve peut-il décider de votre vie, si frappant soit-il en sa forme ? » (Taquin, *Étreinte*). Ici, l'enquête sur les rêves, qui pourrait rouvrir un avenir, passe par un dispositif d'interprétations de rêves en réseau.⁷

Comme dans les rêves eux-mêmes – et dans toute pensée créatrice – le dispositif majeur du texte est celui du montage. De nombreux arts interviennent, la musique, le théâtre, la peinture, la photo. Des bribes de chansons rythment le texte. Mais parmi tous les arts, c'est le cinéma qui imprègne en profondeur l'écriture du texte. Un art qui est aussi un récit dans le temps, qui réactive la mémoire, qui permet le surgissement d'émotions dont on peut estimer qu'elles sont premières, antérieures à la quête du sens.

L'image animée est une voie singulière pour une enquête sur soi. Elle suppose comme le rêve un autre accès à soi que le texte. Elle ne parle pas à proprement parler. Elle n'est pas *véritablement* un langage ou un texte, même si la sémiologie des images recourt à cette métaphore qui exprime d'abord la nature verbale de l'activité herméneutique. Dans l'histoire d'une vie, elle peut, comme le rêve, être anté-réflexive. C'est ce qui se produit dans le roman lorsque les vidéos de scènes d'adultes et d'adolescents en image animée laissent la place à des images fixes d'enfants, comme le film de l'image peinte d'une photo disparue, qui rappelle une autre scène qui affecte tant Niels, selon le commentaire en voix off d'Horatio :

MOI, C'EST MA MÈRE 1. PHOTO PERDUE DE MA MÈRE ENFANT
vidéo par Horatio

L'image fixe est un tableau de La Peintre suppléant la photo perdue.

Voix off Horatio

La photo d'école manquante de sa mère en primaire doit montrer une petite enfant serrant ses livres sur son cœur. Sa naïveté est incroyable, elle croit encore que le monde va l'accueillir, elle n'a pas plus de cinq ou six ans. Il pense avoir vu la photo un jour mais elle s'est perdue, il l'a peut-être imaginée, on ne laisse pas de traces sans une certaine importance. L'idée que la personne de sa mère ne compte pour rien est simplement insupportable.

L'instantané de l'enfant qu'il est au même âge n'est pas une photographie mais un bloc scénique complet dont la certitude est entière. Niels est debout près de sa mère, alors qu'elle est assise avec ses courses par terre sur les marches d'un escalier dans un immeuble. Sa mère le serre dans ses bras, mais son regard est ailleurs et c'est ce qu'il éprouve quand elle souffre, une solitude poignante, sans recours et sans cause. (Taquin, *Étreinte*)

Il n'y a aucune naïveté dans la pratique de l'image filmique par les personnages auteurs des images envoyées sur *Odds*. Les images sont travaillées, objets d'un montage. Sont montées des images animées, des images fixes, des photos, des tableaux. Certaines scènes retrouvent l'art poétique du cinéma des années vingt ou trente, d'autres l'art des documentaristes consistant à capter à la volée des instantanés de vie collective.

En réalité, ce que le texte romanesque permet de lire, ce sont des descriptions des vidéos qui sont envoyées, ou des scénarios avec des dialogues ou des indications de bande son. Or, dans toutes les vidéos, les voix sont en voix off. Manière de dissocier et de réassocier les corps et les voix, de permettre aussi à une voix de parler de son propre corps, et à des significations d'être associées à des représentations de sensations. Le tableau de la photo perdue de la mère enfant aura permis de voir et de dire la candeur offerte à la violence des inégalités économiques insupportables au fils, et la voix off d'Horatio aura mis des mots sur le désarroi de Niels héritant de la souffrance de la mère.

Plus généralement, ce roman-vidéo est un « roman monté », selon l'expression de Véronique Taquin dans la *Rencontre d'Ulm sur Un roman du réseau* (Loty, *Rencontre*). Ce qui est monté, ce sont les voix de la polyphonie du récit, ce sont des textes, des chansons, des vidéos, des souvenirs du passé et des impressions du présent, des rêves du passé et des rêves d'avenir, des sensations et des significations.

À quoi il faut ajouter que ce montage est l'objet de faux-raccords. Le faux-raccord (textuel ou filmique) est une technique qui restitue au mieux l'impression de disjonction parfois ressentie dans une vie, qui permet d'exprimer l'intensité d'une rupture, la surprise d'une rencontre, l'étrangeté d'une association d'idées ou de sensations. Les faux raccords textuels suscitent l'émotion, intime ou politique, et l'interprétation. Et le montage qui dissocie voix et visages, permet paradoxalement de mieux réunifier corps et esprits.

Cette écriture de la discontinuité est finalement intégrative. Même si le dispositif a beaucoup évolué d'un roman à l'autre, mes propos dans la postface d'*Un roman du réseau* valent pour *Étreinte des fantômes* :

La discontinuité démystifie les fausses apparences de continuité de la vie [...] L'écriture fragmentaire demande une interprétation des lecteurs, pour saisir ce qui délie ou relie, voir comment s'élaborent le lien psychique et le lien social [...] Ces étranges montages de textes et d'énonciations

participent à la construction du récit, et suscitent à la lecture l'étonnement, la mise en rapport, le surgissement du sens. L'écriture fragmentaire y est l'instrument de la constitution d'une unité (psychique, temporelle, romanesque). (Loty, "Nos imaginaires" 175)

Le foisonnement des voix, des montages, pourrait susciter le vertige, mais paradoxalement, il élabore le récit, et le sens, en passant par le surréalisme, en aspirant à l'alterréalisme, à la représentation d'une vie meilleure qui dépasse le réalisme sans paraître irréaliste (Guilhaumou). Le sens d'une vie est multiple, fait de strates de temps, de souvenirs, de rêves, d'hésitations et de choix dont il est difficile de dire s'ils sont volontaires. Ce sens est aussi collectif, élaboré par le prisme de la relation aux autres, et le tissage des imaginaires.

Une quête de sens mise en abyme

Cependant, ce sens laisse aussi toujours une part à l'énigme. Dans le dernier message envoyé sur *Odds*, « Scènes de reconnaissance », Ghostwriter raconte que Niels se met à écrire un roman intitulé *Temps des Amours*, en réponse à la première des trois vidéos intitulées *Temps des Amours 1, 2 et 3*, vidéos tournées par Hunger, Niels et Lucques, et inspirées par les histoires d'amours et d'abandons de Kierkegaard. Ghostwriter introduit ainsi la première vidéo :

C'est de Hunger qu'est venue la matière du *Temps des amours*, dernière contribution qui devait dénouer sur *Odds* le scénario des Halles. Car, disait-elle, [...] la fin de l'histoire restait à éclairer un peu, sans parler de la comprendre tout à fait.

Car elle parlait d'un secret. Elle l'appelait le secret de la princesse en référence à *La Princesse de Clèves*, affirmant que les romans intéressants tournaient autour d'un secret. (Taquin, *Étreinte*)

L'ensemble du roman invite d'ailleurs à croire, davantage qu'à un secret dont la connaissance délivrerait du désir d'enquête, à une énigme toujours relancée du sens de la vie.⁸ Pour les êtres de parole et d'écriture que nous sommes, le sens d'un événement ou d'une vie n'est jamais que l'attribution d'une place dans un récit plus ou moins bien monté, le produit provisoire d'une enquête sur ce qui précisément excède toute *solution* interprétative, parce que cela relève, comme la naissance et la mort, non pas du sens mais des sens. L'écriture d'*Étreinte des fantômes*, parce qu'elle affronte sans peur le discontinu, le fragmentaire, la dimension collective de l'intimité, ou la nature polyphonique de tout récit, permet d'accéder en profondeur à une compréhension des sensations et des sentiments. Chaque personnage finit par mieux comprendre qui il est, mais le texte n'aveugle pas au point de faire croire que le sens serait définitivement

acquis. Dans le cadre d'un processus de création collective jamais pleinement achevé, les souvenirs des sens ont bien reçu du sens. Il reste, heureusement, que le sens demeure toujours relativement en suspens.

Enfin, ce roman réticulaire hérite de la puissance de mise en abyme du roman épistolaire : s'ils jouent le jeu, les lectrices et les lecteurs ne sont pas censés lire le livre d'une auteure, mais les messages de personnages-auteurs. Cette structure, associée à la nature même de l'enquête psychosociologique et polybiographique, sur les sentiments des personnages, le sens de leur existence et leur identité, démultiplie l'intensité de l'invitation des lectrices et lecteurs à participer à ce jeu d'interprétation, et à interroger leurs propres émotions, à l'instar de *Ghostwriter*, incarnation fantôme de l'auteure... et des lecteurs. C'est d'ailleurs ce qui a déjà été expérimenté, sous la forme d'une mise en abyme éditoriale de la mise en abyme du roman réticulaire précédent : l'édition numérique d'*Un roman du réseau*,⁹ qui a été diffusé en roman-feuilleton et interprété en ligne sur *Mediapart* avant d'être imprimé (Loty, "*Un roman*"). Les éléments de cette expérimentation (textes, images, vidéos) pourraient être repris dans une adaptation numérique, et constitueraient un jeu d'interprétation collaborative. Le projet d'adaptation d'*Étreinte des fantômes* comporte de plus la transformation des descriptions ou scénarios des « vidéos » en films (tournés par Véronique Taquin), et proposerait ainsi un genre multimédia inédit, consistant à lire et voir, dans l'ordre du récit, des textes et des vidéos. Cette adaptation enrichirait encore, me semble-t-il, cette mise en relation des sens et du sens qui est au cœur d'*Étreinte des fantômes*, et qui est peut-être le propre de toute œuvre artistique digne de ce nom, une œuvre capable de répondre à l'« étreinte du non-sens » (Taquin, *Étreinte*) par l'invention d'une forme-sens.

Notes

1. Une partie des textes, images, radios ou vidéos portant sur l'œuvre de Véronique Taquin est accessible sur le site "Le Jeu de taquin" : <http://lejeudetaquin.free.fr>.
2. Sur l'épistolaire dans *Un roman du réseau*, voir Corno, Philippe. "*Un roman du réseau* de Véronique Taquin." *Épistolaire* 39 (2013): 263–265. http://lejeudetaquin.free.fr/PDF/CR_revue_AIRE_2013.pdf.
3. Sur des décennies de politiques scolaires renforçant l'inégalité, voir Taquin, Véronique. "Changer d'école ou réapprendre à lire? Discours sur la réforme et finalités de l'école." *Skhole.fr*. 12 Nov. 2017. Web. <http://skhole.fr/changer-d%E2%80%99ecole%C2%A0ou-reapprendre-a-lire%C2%A0-discours-sur-la-reforme-et-finalites-de-l%E2%80%99ecole-par-veronique>. 1 Nov. 2018 ; et "Réapprenons à lire." *Revue des Deux Mondes* (Oct. 2017): 100–111. http://lejeudetaquin.free.fr/PDF/Taquin_Revue_Deux_Mondes_octobre_2017.pdf
4. Dispositif que l'auteure a analysé à propos de Beckett, Céline ou Duras : Taquin, Véronique. "Construction de personnages romanesques et analyse

- de soi: Exemples chez Céline, Beckett, Duras.” *Écriture(s) et psychanalyse: Quels récits?* Eds. Françoise Abel, Mireille Delbraccio, and Maryse Petit. Paris: Hermann, 2015. 231–245. http://lejeudetaquin.free.fr/PDF/Taquin_Cerisy_2015.pdf. Voir aussi Rabaté, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris: José Corti, 2004.
5. Taquin, Véronique. *Un roman du réseau*. Paris: Hermann, 2012.
 6. Une première matrice de *La Machine à récit* apparaît dans *Vous pouvez mentir*, dans lequel un personnage propose : « Racontez ma vie, vous pouvez mentir » (Taquin, *Vous pouvez* 24) (pour une variante filmique, voir Taquin, Véronique. “Racontez votre vie. Vous pouvez mentir.” *La Faute à Rousseau* “Autobiographie et cinéma” (1999) 22: 40. http://lejeudetaquin.free.fr/PDF/FAUTE_ROUSSEAU.pdf). Le cycle constitue, à l'intérieur même d'une fiction épistolaire et réticulaire, une mise en abyme réflexive des phénomènes complexes étudiés, dans le sillage des travaux de Philippe Lejeune (voir *Autopacte* : <http://www.autopacte.org> et *Le Pacte autobiographique*. Paris: Le Seuil, 1975) sur l'« autobiographie », sous les appellations, entre autres, d'« autofiction », « biofiction » ou « exofiction », qui font écho aux transformations anthropologiques contemporaines de l'individu, et sont notamment l'objet du séminaire « Questions théoriques à la littérature contemporaine » organisé par Bruno Blanckeman, Alexandre Gefen et Dominique Rabaté en 2018 (CNRS et universités Paris 3 et Paris 7 : <http://www.thalim.cnrs.fr/seminaires-et-formations/article/questions-theoriques-a-la-litterature-contemporaine>). Voir aussi Gefen, Alexandre. *Inventer une vie. La Fabrique littéraire de l'individu*. Pref. Pierre Michon. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2015.
 7. Sur réseau numérique et réseau psychique, voir la *Rencontre d'Ulm sur Un roman du réseau* (Loty, *Rencontre*), notamment Olivier Douville dans le quatrième chapitre, « Éclats du sujet ». Voir aussi Jedwab, Jacques. “Un roman du réseau” [lecture par Jacques Jedwab]. *Psychologie clinique* 37.1 (2014): 271–274. http://lejeudetaquin.free.fr/PDF/JEDWAB_PSY_CLIN.pdf ; “Excusez du dérangement...” *Le Coq-Héron* 219.4 (2014): 159–160. http://lejeudetaquin.free.fr/PDF/Jedwab_Le_Coq_Heron_2014.pdf ; et Loty, Laurent. “Le Moi réticulaire, ou la quête d'une vie de rechange.” *La Faute à Rousseau* “Ego numericus” 66 (2014): 33–36. http://lejeudetaquin.free.fr/PDF/Loty_FAUTE_ROUSSEAU.pdf.
 8. Sur ce sujet, voir Rabaté, Dominique. *Le Roman et le sens de la vie*. Paris: Corti, 2010.
 9. Taquin, Véronique. *Un roman du réseau* [Édition multimédia et participative, roman-feuilleton diffusé et interprété en ligne par le texte et l'image]. Ed. Laurent Loty. Paris: Mediapart, 2012. Web. <http://lejeudetaquin.free.fr/Odds.htm>. Online Serial Novel.

Works Cited

- Guilhaumou, Jacques. “Véronique Taquin, *Un roman du réseau*.” *Lectures (Liens Socio, École Normale Supérieure de Lyon)* (2013). *OpenEdition*. Web. <http://lectures.revues.org/12340>. 1 Nov. 2018.

- Loty, Laurent. "Nos imaginaires, au prisme d'un roman réticulaire." Afterword. *Un roman du réseau* by Véronique Taquin. Paris: Hermann, 2012. 171–187. http://lejeudetaquin.free.fr/PDF/Loty_Postface.pdf.
- . "Un roman du réseau de Véronique Taquin. Enjeux culturels d'une fiction réticulaire interprétée sur Mediapart." *Numérique et écriture littéraire. Mutations des pratiques*. Eds. Anne-Marie Petitjean and Violaine Houdart-Merot. Paris: Hermann, 2015. 119–137. http://lejeudetaquin.free.fr/PDF/Loty_Num_Litt.pdf.
- Loty, Laurent, dir. *Rencontre d'Ulm sur Un roman du réseau*. Image and sound: Laurence Le Moyec and Thierry Tronchet. Ed.: Francine Lemaître. Névo Production, 2013. http://lejeudetaquin.free.fr/Odds_rencontre_Ulm.htm.
- Taquin, Véronique. *Étreinte des fantômes. Un roman-vidéo en réseau*. N.d. (forthcoming). TS.
- . *Vous pouvez mentir*. Rodez; Arles: Éditions du Rouergue, 1998.

Notes on contributor

Laurent Loty has taught literature at university and has served as president of the French Society for the History of Human Sciences. Historian of literature and of scientific and political ideas at the CNRS (French National Center for Scientific Research), he investigates our representations of the individual and of society, and humanism from the printing press to digital technology. He recently co-edited *Vers une économie "humaine"?* (Hermann, 2014) and the *Dictionnaire des anti-Lumières* (Champion, 2017): <http://www.cellf.paris-sorbonne.fr/chercheur/loty-laurent>



Récit et technique, matrices fictionnelles et opérations de visée chez Véronique Taquin

Jacques Athanase Gilbert

ABSTRACT

How does one make a narrative of the technique that is not limited to a narrative about the technique? This is the whole point of Véronique Taquin's trilogy. Fiction is first and foremost a fabrication (from Latin *ingere*). As such it gains a form of reality that nothing can deny, well-illustrated by the literary device of Veronique Taquin's first novel: *Vous pouvez mentir*. This article seeks to highlight the overall fictional device used of a fiction within a fiction that employs, and is affected by, mass media technology. But a narrative of narratives is nothing more than a new narrative. It has no other effect than to vary the intents and the voices.

KEYWORDS Dispositif; fiction; montage; réticence; technique; visée

Comment réaliser un récit de la technique qui ne se limite pas à un récit sur la technique ? C'est tout l'enjeu de la trilogie de Véronique Taquin. La fiction est en premier lieu une fabrication (du latin *ingere* proche de l'anglais *fingers*). En tant que telle elle accède à une forme de réalité que rien ne peut démentir, même le dispositif du titre du premier roman de Véronique Taquin : *Vous pouvez mentir*. Cet article s'attache à mettre en évidence le dispositif fictionnel mis en œuvre qui est globalement celui d'une fiction de fictions médiatisée par des techniques.

Les trois romans de Véronique Taquin se réfèrent chacun à un dispositif technique spécifique. Cela engage-t-il le récit, les voix narratives et la visée ?¹ Cela pose la question de l'instrument dans les opérations narratives. Y a-t-il une méthode, voire une méthodologie qui se construit à côté du texte ? Dans son introduction à sa *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel explique qu'il est difficile de distinguer l'instrument de ce qu'il saisit et par conséquent d'exposer ce qu'on va faire sans avoir déjà commencé. Il compare cette dépendance de l'objet envers l'instrument qui le saisit à un oiseau pris à la glue. Se poser la question préalable de la technique au regard de la narration revient à être déjà entré dans le récit.

Une particularité des histoires est d'avoir un commencement, une suite et une fin. C'est particulièrement vrai pour un travail romanesque qui

demande au lecteur d'accepter cette forme de séquentialité propre au roman qui va conditionner sa lecture. Cette particularité du récit est particulièrement sensible quand l'ordre de la narration et celui des événements ne correspondent pas. En un sens, la forme du roman policier est archétypique puisque le processus de découverte consiste à reconstituer, à l'envers, l'ordre des événements pour arriver au commencement. Un crime a été commis, le plus souvent au début des événements, mais il ne sera élucidé qu'à la fin du récit. Ce découplage est très ancien. L'*Odyssée* ne suit pas l'ordre des événements et c'est seulement après être arrivé chez les Phéaciens qu'Ulysse entend le récit de Démodikos qui chante la gloire des guerriers grecs. Dans cette épopée, la dépendance du guerrier envers le barde est explicite : l'événement non narré se trouve dans un état incomplet, un état d'attente et c'est la force du récit de doubler les événements par une histoire qui les remodèle et leur donne sens. La langue française, contrairement à l'allemande, ne distingue pas dans le mot « histoire », l'ordre des événements et celui de leur récit. Cette confusion est elle-même un des ressorts de la fiction dans la mesure où les événements ne peuvent être appréhendés en dehors de toute expérience ou phénoménologie qui les organise. Dans une nouvelle racontant les histoires du juge Ti, Robert van Gulik s'amuse à nous raconter l'élucidation d'un crime. Dès que la série événementielle du crime se trouve élucidée par le juge Ti, la victime resurgit bien vivante et le meurtre s'évapore. Il faut alors donner un autre sens à la suite des événements. C'est un des pouvoirs de la fiction : créer des pseudos et des fantômes. « Vous pouvez mentir » dit le titre du premier roman de Véronique Taquin. *Étreinte des fantômes* est le titre du troisième. *Un roman du réseau*² s'inscrit dans cet entre-deux fictionnel.

La Question de l'instrument

La question de l'instrument en pose une autre : peut-on raconter ce qu'on fait *immédiatement* ? Peut-on en quelque sorte « raconter l'instrument » ? Que peut dire l'oiseau de la glue qui le retient ? Les trois romans de Véronique Taquin interrogent à leur manière cette relation de l'instrumentalité au récit. La « technique narrative » se trouve ainsi médiatisée par la technique qu'elle met en œuvre et qui la met en œuvre. Le réseau des interactions n'est ainsi ni le moyen ni le thème mais bien le récit lui-même qui se construit dans les techniques opératoires qu'il produit comme autant d'expériences.

Si le caractère complexe et réticulaire d'*Un roman du réseau* m'était apparu de manière très nette à la fois dans son sujet et sa réalisation dès la première lecture, c'est en prenant connaissance des deux autres récits

que j'ai pu considérer pleinement la place du dispositif dans la construction de ces trois romans qui constituent la trilogie. L'histoire et ses personnages traversent les histoires. Les trois récits se succèdent comme une suite de romans avec chacun un dispositif technologique qui permet de construire les voix. Une émission de radio interactive pour *Vous pouvez mentir*, l'Internet pour *Un roman du réseau* et enfin une intégration médiatique dans *Étreinte des fantômes* qui est défini comme « un roman-véo en réseau ». On note la présence de l'opération technique qui constitue une part de l'intrigue tout autant que son chemin, sa *méthode*. Le « chemin » serpente entre une série de dispositifs techniques qui sont eux-mêmes des techniques de récit et au bout du compte le récit lui-même. Véronique Taquin a réalisé au cinéma une adaptation de *Bartleby* (1993)³ et sa technique cinématographique resurgit peut-être dans ses romans par ce qu'on peut désigner comme un « montage ». Le flux cinématographique peut se faire allégorique mais sa rhétorique est premièrement métonymique. Elle procède de la contiguïté qui met bout à bout des pièces dont l'effet déborde par la dimension cinétique. Les trois romans de Véronique Taquin sont toutefois bien séquentialisés comme des romans, autrement dit, dans la forme linéaire du récit. Ceci, même et surtout si l'histoire événementielle se trouve démontée, remontée et transformée par tout un réseau de reprises, de mise en circulation, de « re-séquençage » des récits, de systèmes d'échos qui se trouvent eux-mêmes déportés, décalés, reconstruits au point de produire un ensemble proliférant de récits dont les instances énonciatives et narratives se trouvent sans cesse échangées, relues, brouillées, rendues factices. Au final se développe une sorte d'artifice de « second degré » qui produit, comme les harmoniques produites par certaines hauteurs justement accordées, des sortes de voix imaginaires non réductibles à leurs éléments premiers. Cette prolifération semble parfois viser une sorte de multi-subjectivité quasi rhizomatique par un effet de saturation que Deleuze remarque et souligne dans son ouvrage sur Marcel Proust⁴ quand il explique que sa lecture produit ce flottement particulier d'un certain « lâcher prise » grammatical, quand le lecteur renonce à disposer dans son esprit l'ensemble de la construction labyrinthique de la phrase pour se laisser aller, non pas *sans comprendre*, mais *sans chercher à comprendre*. L'art de la disposition cède alors la place à la résonance qui joue, non pas la différence sémiotique dans son pouvoir distinctif, mais plutôt la production d'un troisième terme puis un quatrième, etc. Je reprends ma comparaison harmonique : le phénomène harmonique fait entendre à partir de deux sons un troisième, puis un autre encore jusqu'à saturation. La métaphore du rhizome ne m'a jamais totalement convaincu, tant elle demeure reliée au principe absolument continu et génétique de son

développement. Pour tout dire, le rhizome reste une plante et par conséquent soumis au principe de la génération et de la croissance de toute entité biologique. La véritable métaphore de la discontinuité génétique est plutôt celle du nuage. Le nuage est la métaphore qu'on utilise pour désigner un ensemble stochastique. Comme chacun sait, un réseau comme Internet ne s'organise pas à partir d'un principe génétique mais est constitué de paquets qui circulent d'un point à un autre selon un chemin, une méthode, qui ne sont pas prédéterminés. C'est exactement ce que fut Internet : la création d'un espace virtuel d'indétermination créé pour des raisons militaires pour répondre à l'avantage spatial indéniable de l'URSS qui disposait d'un espace de recul stratégique considérable en cas d'attaque nucléaire. La manière dont cet espace devient, comme l'ont été auparavant les paysages des campagnes et des villes, par soi-même un paysage narratif pose question. Que ce type de « paysage » réticulaire puisse naître de la fiction est une hypothèse qu'on ne peut refuser. Il est envisageable que ce soit un des enjeux des romans de Véronique Taquin et d'*Un roman du réseau*.

Une axiomatique fictionnelle

Le premier roman, *Vous pouvez mentir*, met en place un dispositif fictionnel. Il constitue d'une certaine façon l'axiomatique narrative de l'ensemble. Par « axiomatique » j'entends la matrice fictionnelle, un peu comme quand Jean-Pierre Vernant décrit « l'irruption du fictif » en Grèce ancienne quand des hommes ont commencé à proférer sur scène des paroles qui prétendaient attester leur pleine présence sans recourir à un narrateur. Le roman de Véronique Taquin rejoue de façon nouvelle cette irruption dans son titre et dans son dispositif. En français *may* et *can* sont traduits par le même terme. Mentir est par conséquent, ce à quoi on est autorisé, ce qu'on est capable de faire et ce qui peut arriver comme possibilité. Ainsi s'instaure un espace fictif qui se met en place dans le roman selon un dispositif très particulier : des auditeurs d'une émission de radio intitulée *forum 100* envoient des lettres à un lecteur-monteur, Nathaniel Niels, dont le nom de radio est Pseudo, de la même manière qu'Ulysse donne au cyclope un nom qui est Personne. La ruse est déjà irruption du fictif dans la mesure où elle détache la parole énoncée de toute paternité. Pseudo lit ces lettres en les recomposant comme un courrier du cœur accompagné de musique sans jamais y répondre :

Si les lettres adressées à Pseudo en personne ne trouvaient au mieux qu'un écho musical, les autres textes trouvaient souvent des réponses et des prolongements, Niels découpant et montant les lettres de manière à suggérer le mouvement d'un dialogue. Il est peu probable que Niels ait au départ imaginé des répliques de son cru pour lancer ainsi l'effet de suite,

car le matériel était suffisamment riche en lui-même pour permettre un montage tendancieux parfaitement efficace de ce point de vue. Et de fait certains correspondants se mirent à écrire pour se répondre, ou bien pour donner de leurs nouvelles, raconter la suite d'un événement, prolonger leur histoire en quelque façon. (Taquin, *Vous pouvez mentir* 18)

Le « jeu de la vérité » du « courrier du cœur » suppose une forme, sincère, de la missive adressée, en raison de l'asymétrie fondamentale du modèle de communication de la radio qui n'est pas immédiatement interactif contrairement à Internet. Pseudo utilise le courrier des lecteurs comme un matériau. Mais le dispositif se « retourne » à travers un mécanisme fictionnel qui est en l'occurrence décrit comme une « machine » :

Toutefois la machine commençait à fonctionner seule, et à cet effet la direction soucieuse de fidéliser l'écoute, ou l'auditeur qui entreprit d'envoyer régulièrement des extraits de son journal intime ne contribuèrent pas moins que Niels lui-même à créer l'attente de rebondissements. Si l'on en vint à la fiction, ce ne fut qu'à la faveur de tels glissements ... (19)

La « machine à récit » fonctionne effectivement comme un dispositif fictionnel. L'attente et le fait de se prendre au jeu reposent sur une forme de croisement d'interactions séquentielles : le fait de vouloir fidéliser l'écoute, les extraits d'un journal lui aussi séquencé et enfin une intervention de Pseudo / Niels qui est qualifié de falsification mais qui tient en réalité à une opération de « montage » :

Les falsifications proprement dites restaient en nombre réduit. Et il n'y a pas lieu de s'en étonner si l'on considère les distorsions puissantes auxquels les messages étaient soumis par montage, sans qu'on eût pour cela à les modifier d'un iota. (20)

L'effet fictionnel du montage caractérise le cinéma et plus généralement tout support enregistré qu'il soit son ou image. Mais si ces phénomènes d'anticipation et de flash-back sont aussi ceux du récit littéraire, comment appréhender la référence aux techniques spécifiques dans les romans de Véronique Taquin ? De quelle manière manifestent-ils leur spécificité ? Par un certain effet de l'ellipse et du fragmentaire qui permet de rapporter par montage des fragments hétérogènes. L'irruption du fictif tient alors à l'éloignement et au rapprochement métonymique du montage dont l'effet bien connu produit la dimension sémiotique et narrative qu'on qualifie d'effet Koulechov. Le simple côtoiement dans le temps de séquences distinctes suscite le récit par l'effet harmonique que je soulignais. Ainsi le dispositif fictionnel ne se limite pas à fictionnaliser le matériau, il fictionnalise le dispositif lui-même. « L'irruption du fictif », le fait qu'une parole sur scène ne soit pas exactement ce qu'elle est en dehors de la scène, se trouve désormais arrachée à son processus de présentation par la table de montage. Narrateur et personnages peuvent

se révéler comme des *opérateurs*. Toutefois, dans le cas du roman de Véronique Taquin, *Vous pouvez mentir*, il ne se produit pas exactement un emboîtement du « récit dans le récit », du « théâtre dans le théâtre », pas plus qu'un appel à la pleine présence.

Retrait et réticence

Ce qui émerge est de type intersectif : c'est-à-dire le débordement d'une forme dans une autre et cela prend la forme de la réticence. Je distingue la réticence de toute forme de philosophie de la fin du sujet. Elle est ce qui se retire ou se tient dans le retrait, une figure rhétorique et poétique qui produit un effet d'attente sans objet :

Rien ne lui plaisait plus que cette mise en congé de sa personne et le retrait de l'autorité en découlant : Niels ne gouvernait rien, justement, et l'émission donnait l'image d'un esprit plus attiré par le hasard et la passivité que par la manipulation et le contrôle. (Taquin, *Vous pouvez mentir* 21)

On est ici proche de Borges et de son irrémédiable réticence comme dans *La Forme de l'épée* ou dans *Le Thème du traître et du héros* où la vérité de la situation ne peut se trouver livrée qu'à travers un dispositif fictif qui le voile en le révélant.⁵ *Le Thème du traître et du héros* est évoqué allusivement dans *Un roman du réseau* et explicitement avec le nom d'un personnage « Nolan ». Chez Borges, il s'agit d'une enquête commanditée par un héros de la résistance irlandaise et confiée à un dénommé Nolan pour découvrir qui a trahi la cause. Celui-ci découvre que le traître *est* le héros qui a commandité l'enquête. Une mise en scène est alors mise en place pour exécuter le traître tout en lui faisant assurer pour le public sa fonction de héros. Le mensonge devient la vérité : « vous pouvez mentir ».

À un moment Niels se sent « débusqué » par le courrier d'un auditeur qui lui écrit au sujet de son film, *Fiction deuxième*, sans formule d'adresse :

Pourtant l'eût-on reconnu au milieu d'une foule en le pointant du doigt et en l'appelant par son nom, Niels ne se fut pas senti débusqué avec une assurance plus précise.

Très probablement A connaissait d'ailleurs ce nom qu'il n'utilisait pas. Car il avait vu et non pas seulement entendu *Fiction deuxième*, un film signé Nathaniel Niels. Selon A, ce film était une attente qui « appelait en toute logique un renversement de point de vue ». (Taquin, *Vous pouvez mentir* 28)

On comprend alors la nature de dispositif initial du film *Fiction deuxième* où l'acteur est filmé de dos et pour lequel le renversement champ / contrechamp se fait attendre indéfiniment. La règle du jeu énoncée sur le

générique tient à cette phrase qui donne son titre au roman de Véronique Taquin : « Racontez votre vie, vous pouvez mentir » (23). Cette formule constitue l'« axiome narratif » du premier roman éponyme, mais aussi celui des deux qui suivent *Un roman du réseau* et *Étreinte des fantômes*. Il importe pour comprendre le trajet narratif de l'ensemble d'en saisir la portée. Les premiers chapitres de *Vous pouvez mentir* peuvent être envisagés comme l'*incipit* d'un projet beaucoup plus large. Le dispositif change mais les trois romans reposent sur la même axiomatique fictionnelle. Que signifie « pouvoir mentir » ? La fiction, ou si on veut le dispositif de la fiction, se trouve pris dans le paradoxe du menteur qui ne peut ni mentir ni dire la vérité.⁶ L'intersection de deux « pouvoir mentir », celui de Niels et celui de A, produit simultanément un effet fictionnel, doublé d'un effet de vérité qui naît d'une manière décalée comme dans les deux nouvelles de Borges évoquées précédemment. L'imbrication et la recomposition des voix narratives, par montage et remontage, par production d'un décalage temporel, produit un effet proliférant qui conserve la dimension romanesque de la succession séquentielle du récit, même dans l'effet de brouillage de l'intrigue qu'il produit. La « mise en congé de sa personne opérée » par Niels et « le retrait de l'autorité » « opèrent » à leur tour comme l'ouverture à la possibilité d'une substitution sans cesse réactivée : Niels compose par montage des histoires et des dialogues avec des morceaux qu'il n'a pas écrits. A demande à Niels de remplir son histoire dont il n'indique que la forme générale. Il écrit au sujet d'un « doute interminable » (31) qu'il a éprouvé : « je n'ai pour ma part aucune imagination, la vôtre y suppléera » (31). Le dispositif est plusieurs fois qualifié de jeu : « le jeune homme allait devoir se découvrir pour continuer à jouer » (32) ; « libre à chacun de jouer sa partie » (32). Il faut s'entendre sur le sens du terme jeu. Ici c'est *play* et non pas *game* même si l'échange entre Niels et A est comparé à une partie de poker (32). Niels découvre « l'effet d'une logique impersonnelle, absurdement exacte et juste dans sa mécanique » (33) et il tente de « circonvenir » « son modèle réticent » (33). On retrouve en effet ce mode borgésien de la réticence tel que je l'ai évoqué : « Niels n'excluait jamais que A pût dire vrai dans sa rouerie et cela presque sur n'importe quel point » (37). La réponse de Niels, dans le montage de l'histoire qui remplit les propositions de A, tente de demeurer en retrait :

Dans l'urgence des séances d'enregistrement, son choix se porta sur une solution qui, à défaut d'élégance lui donnait les moyens de **temporiser** [toujours la réticence, c'est moi qui souligne] : la situation inventée restait toujours extérieure aux personnages et à leur relation, elle pouvait être amorcée dès le début du feuilleton tout en laissant ouverte de nombreuses possibilités. (33)

L'écriture romanesque se donne comme fiction méta-fictionnelle dont le ressort temporel est celui de la *temporisation*, forme narrative *temporelle* de la réticence qui maintient le récit dans sa forme d'attente, le livrant « sans le livrer » comme le fait Blanchot dans *Celui qui ne m'accompagnait pas*. Mais ici nulle blancheur, nul oubli, nul ressassement, aucun livre « sur rien » qui réaliserait le projet de Flaubert. L'opération de production du suspense est purement technique et la forme proliférante est celle du pli :

recueils d'anecdote, minuscules mais précieuses auxquelles s'ajoutaient en nombre croissant des « tableaux d'interprétation », curieux arbres logiques où proliféraient les « hypothèses indécidables ». Pliant et repliant sans cesse le récit sur ses prémisses. (36–37)

La Forme du pli

Quelle est la forme du pli ? On peut la renvoyer à l'axiomatique narrative de ses prémisses. Repli, réticence et temporisation se trouvent *opérés* par le geste du monteur qui découpe dans un matériau toujours déjà préalablement visé et produit de fait, une nouvelle visée. Dans la scène célèbre des *Oiseaux* de Hitchcock, qui précède l'entrée de l'héroïne dans l'école, on la voit sur un banc en train de fumer. On voit aussi ce qu'elle ne voit pas, jusqu'au moment où son regard se perd dans le ciel et alors la focalisation devient interne et subjective. On pense « voir » ce qu'elle voit. Mais qui regardait auparavant ? Un passage de *Vous pouvez mentir* décrit une scène de montage :

Et désormais il était difficile de dire qui au juste conduisait la machine car c'était toujours la même course nocturne, chacun des deux les yeux fixés sur l'écran avec le sentiment d'être guidé tandis que l'autre le croyait lui-même, Lucques à gauche coupant et collant et Niels assis à côté. (Taquin 75)

Cette double visée paraît relever d'un double déport de « l'un à l'autre » qui pourrait s'annuler. C'est pourtant ainsi que se constitue la visée technique : par intersection, impersonnelle et traversante, comme peut l'être le regard d'Anna :

Il se souvint de son tout premier visage, lorsqu'elle était restée immobile et qu'il ne savait pas du tout ce qu'elle regardait, non pas en lui, mais déjà au-delà, car ce regard le traversait de part en part et ne le visait pas. (72)

Il n'est pas de visage sans visée, sauf à supposer que le regard ne regarde pas parce qu'il n'est qu'un produit, issu d'une telle accumulation des visages possibles que la superposition finit par retirer toute visée :

D'abord au repos, page blanche, le visage d'Anna Ols, retiré en lui-même aussi loin que l'histoire s'était enfouie en Niels, et puis une fois les yeux ouverts fichés en lui, point acérée, accroc dans le voile et déchirure immédiate. (84)

Le même effet : visage et page blanche se retirent et les yeux ouverts déchirent le voile. La technique superpose et absente dans le même mouvement. Elle produit cette interminable attente : « comme pour un champ / contrechamp classique qui n'advient pas » (23). Le suspense relève de l'opération technique comme dans le montage des *Oiseaux* de Hitchcock. Il relève de l'interaction et de l'intersection des visées sans regard, des voix rapportées les unes aux autres. Mais un récit de récits n'est rien de plus qu'un récit. Et la « technique narrative » ne s'augmente pas, elle n'a d'autre effet que de moduler les visées et les voix. « Vous pouvez mentir » mais le récit ne ment pas. Seulement les personnages et les voix. La fiction fabrique « avec les doigts ». La production de la fiction est ainsi fabrication de fabrication. Les voix narratives naissent de l'articulation et de l'intersection de ces récits. Mais le méta-récit n'est jamais qu'un nouveau chemin « méthodique ». En revanche la visée se résorbe dans l'accumulation des dispositifs qu'elle met en œuvre. Parce qu'à un moment personne ne vise et la visée se réduit à une opération technique. Parce que le récit temporise sans médiatiser. Ainsi l'instrument de visée se trouve-t-il exposé et thématisé.

Notes

1. Le terme de visée, du latin *visum*, traduit l'évidence de ce qui se place sous les yeux. Il existe des dispositifs techniques de visée qui orientent la vue vers un objectif ou une cible. La visée est aussi l'intention, ce que vise l'ego après sa réduction phénoménologique. L'ensemble de l'article se réfère au premier usage principalement mais il envisage le second comme l'ensemble de ce qui est visé dans l'interaction des visées techniques et des décalages temporels qu'elles produisent : le récit.
2. Taquin, Véronique. *Un roman du réseau*. Paris: Hermann, 2012.
3. *Bartleby ou les hommes au rebut*. Dir. Véronique Taquin. Sépia Production, 1993.
4. Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris: PUF, 2003.
5. Borges, J.L. *Fictions*. Trans. Roger Caillois, Nestor Ibarra, and Paul Verdevoye. Paris: Gallimard, coll. "Folio," 1974.
6. Si le Crétois dit : « tous les Crétois sont des menteurs », dit-il la vérité ?

Works Cited

Taquin, Véronique. *Vous pouvez mentir*. Rodez; Arles: Éditions du Rouergue, 1998.

Notes on contributor

Jacques Athanase Gilbert is a professor of Comparative Literature at the University of Nantes. His research centers on literature, philosophy, and anthropology, with a special interest in digital humanities. He is the co-founder of the journal *Études digitales*. He is also a writer.