



HAL
open science

Entretien avec Cécile Portier

Loïse Lelevé

► **To cite this version:**

| Loïse Lelevé. Entretien avec Cécile Portier. 2021, pp.233-259. <hal-03401151>

HAL Id: hal-03401151

<https://hal.science/hal-03401151v1>

Submitted on 1 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

ENTRETIEN AVEC CECILE PORTIER

Loïse LELEVE : Je pensais ouvrir cette conversation par la question du roman et par le début de votre œuvre : vous affirmez, dans un entretien avec Roxane Lecomte, que vous avez écrit votre premier livre, *Contact*¹, comme une « petite revanche personnelle contre ce que [vous] ressent[iez] d'incapacité à “faire un roman” : au sens de suivre un fil de récit un peu long, et qui nous emmène quelque part². » On retrouve ce thème dans *Les Longs Silences*, où écrire, « c'est repasser toujours par les mêmes points, oublier l'exigence d'avancer vers quelque part³ » ; mais, ajoutez-vous, « repasser par le même point c'est déjà un mouvement⁴. » Il me semblait que votre réponse à cette incapacité à faire roman, dans *Contact*, c'était celle du dispositif propre au livre, celui de la scansion de la progression narrative par le kilométrage. Je me demandais donc si ce refus du roman, c'était un refus du romanesque, ou plutôt une manière d'aller chercher la fiction dans les jeux des dispositifs d'écriture (les cartes de visites du rêve dans *Saphir Antalogos*⁵, l'entrée de journal et la notice d'objet de collection dans *De toutes pièces*⁶), de retrouver le romanesque dans des dispositifs fictionnels ?

Cécile PORTIER : Je ne parlerais pas de « refus du roman » parce que j'en lis, moi, avec plaisir ; mais je me sens effectivement assez démunie pour en écrire moi-même. À vrai dire je ne sais pas bien ce que c'est que le romanesque, à part bien sûr le : « Oh, c'est romanesque ! », quand on parle d'une romance ! Je ne suis pas dans le refus du roman en tant que lectrice, mais dans l'écriture je me rends compte que c'est quelque chose que je n'arrive pas à prendre en charge. Je m'ennuie quand j'essaie de tenir pour moi-même la fiction de la fiction, quand j'essaie d'y croire, de croire à la vie des personnages, à leur profondeur psychologique et aux rebondissements de leurs actions. Tout cela, je ne sais pas le faire. Évidemment il y a bien des gens qui ont réussi à en faire quelque chose d'intéressant dans l'écriture, et pas simplement dans le contrat de lecture tellement agréable qu'on peut avoir quand on lit un roman. Mais moi, j'ai l'impression de me retrouver avec quelque chose d'extrêmement fastidieux, de devoir tenir un enchaînement des faits, de devoir obéir à une vraisemblance beaucoup trop exigeante qui ne m'offre pas la possibilité d'aller là où l'écriture m'intéresse. Je me sens devenir gestionnaire de l'histoire à raconter, DRH de mes personnages, et je dois avoir une trop grande honnêteté managériale pour leur faire des sales coups et ne pas leur donner les moyens d'exercer décentement leur fonction de personnage. Si bien que je me retrouve en permanence à penser : « Ah non mais ça, ça doit forcément arriver avant ça », « Ah oui mais j'ai fait dire ça à la personne donc elle ne peut pas faire ça... ». Je sais bien qu'il faudrait être plus roublard que cela pour dépasser cet ennui gestionnaire, mais je n'ai pas (encore) trouvé la feinte, et je ne fais alors que de m'engluier dans des enchaînements de causes et de conséquences. L'écriture m'intéresse quand elle est un support à des rêveries, et à des visions ; et en fait très peu à des questions de dénouement. L'action et son dénouement ne sont pas du tout le moteur de ce qui me fait écrire. Il n'y a pas très longtemps, j'ai eu aussi l'occasion de discuter de cela avec des chercheurs de l'UQAM ; je leur disais que j'avais besoin de créer des stases : comme des visions, dans lesquelles se déploie ensuite une pensée. Je cherche à faire des tableaux. C'est une écriture du visuel qui a besoin d'espace plus que de temps. Dans ces tableaux ainsi créés, se rejoue ensuite autre chose, bien sûr : des récits aussi, possiblement. Mais si on doit opposer le romanesque au poétique, ou le roman à la poésie – je ne sais pas si c'est très efficient, comme clivage – en tout cas, si cela avait un sens, j'irais du côté de la poésie. Si j'essayais de donner une définition très personnelle du romanesque, je dirais que c'est la part « énergétique » de l'écriture, son moteur et son carburant,

¹ C. Portier, *Contact*, Paris, Seuil, « Déplacements », 2008.

² R. Lecomte, « Un texte/Une voix — *Contact*/Cécile Portier », 22 septembre 2013, en ligne : <https://www.publie.net/2013/09/22/un-texte-une-voix-contact-cecile-portier/> (consulté le 6 novembre 2020).

³ C. Portier, *Les Longs Silences*, Toulouse, Publie.net, 2015.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ C. Portier, *Saphir Antalogos. Travaux de terrassement du rêve*, Toulouse, Publie.net, 2011.

⁶ C. Portier, *De toutes pièces*, Meudon, Quidam, 2018.

son impulsion et son élan. Cet élan-là, je le trouve effectivement plus dans les dispositifs que dans la narration, et dans des dispositifs qui sont finalement d'ordre spatial. Il s'agit pour moi de définir un système de coordonnées, et un système de navigation grâce auxquels vont pouvoir se dessiner des figures (des traces de chemins). C'est un peu faire le pari que c'est l'espace (existant, ou à créer, ou à reconfigurer) qui crée le mouvement. Nul besoin de mettre un autre pétrole pour faire que ça avance ! Ça navigue tout seul, au gré du contexte et du hasard. C'était d'ailleurs le sous-titre d'*Étant donnée* : « le monde n'est plus lisible, il est navigable¹ ». En ce moment, je suis en train d'écrire sur le Pacifique, et cette fois-ci, mes entrées, ce ne sont plus les kilomètres, les cartes de visite, ou les dates comme dans *De toutes pièces*, ce sont les coordonnées GPS des différents lieux du Pacifique qui sont abordés par le texte. Coordonnées auxquelles il faudrait rajouter l'altitude et la profondeur, car ce n'est pas un des moindres charmes du Pacifique que d'offrir de possibles plongées dans les abysses. Écrire avec l'espace me donne la possibilité de naviguer dans trois dimensions, alors que le temps me semble extrêmement étroit : un bête tuyau unidirectionnel. Il n'est pas si étroit ni si bête ni si unidirectionnel, bien sûr. Il est la quatrième dimension dans laquelle on peut naviguer aussi quand on a les trois autres de l'espace. Et c'est ce qui m'intéresse : naviguer dans ces quatre dimensions-là. Car cela va dans tous les sens. Et forcément, si ça va dans tous les sens, y compris temporellement, le dénouement n'est pas possible, il n'y a pas d'action à rechercher, ou du moins pas d'action qui tende vers sa fin, vers son sens. Personnellement, le sens final me paralyse. J'ai ainsi travaillé pendant un an sur un texte que j'ai laissé tomber précisément pour cette raison : je n'arrivais pas à trouver comment le faire aboutir, je n'arrivais pas à écrire cette chute, ou bien cet avènement, qui me semblait nécessaire au texte, mais qui ne se laissait pas attraper. J'aimerais reprendre ce projet, mais je bloque à cet endroit-là, celui de la fin. Mon idée dans ce projet avorté pour l'instant, c'était de parler d'une communauté – en l'occurrence c'était un petit bourg rural, dont chaque habitant était confronté à l'idée de la catastrophe, sans pouvoir pour autant la partager avec les autres, comme si chaque expérience restait bloquée aux frontières des subjectivités de chacun. C'est-à-dire que chacun avait une vision de la catastrophe, dont des indices pouvaient se faire connaître dans tel ou tel lieu, mais aucun n'était congruent, ni avec l'idée qu'on peut se faire du réel ou du normal, ni avec les indices notés par d'autres. Des choses se passaient dans différents lieux, des dégradations, des pourrissements, des effondrements, des pluies, n'importe, en tout cas jamais la même chose pour deux personnages. Il y avait un dispositif dans ce texte aussi : chaque entrée était un couple « 1 personnage + 1 lieu » : à force de combinatoire, l'idée était qu'on voie se dessiner un paysage justement, un paysage de catastrophes, irréconciliables entre elles. Irréconciliables jusqu'à ce que les personnages arrivent justement à concilier leurs visions (du monde) et sortir de leurs hébétudes respectives. Et bien c'est cela que je n'arrive pas à écrire ! Ce n'est peut-être pas lié qu'à mes manques d'outils. C'est lié aussi à la question politique qu'il y a derrière : nous pouvons nous sentir démunis à construire une subjectivité commune, une compréhension commune de ce qui nous arrive, et trouver ainsi les ressources pour sortir de notre

¹ *Étant donnée*, œuvre hypermédiatique, n'est, à ce jour, plus disponible en ligne (voir *infra*). Le projet s'articule autour de la découverte d'une femme nue (en écho à l'œuvre *Étant donné* de Marcel Duchamp) dans un champ, sans qu'on ne sache rien d'elle. S'ensuit alors la collecte de toutes les traces qu'elle a pu laisser pour tenter de reconstituer son identité et son histoire. On peut trouver une présentation de l'œuvre par Cécile Portier dans une communication intitulée « Qu'est-ce donc que cela qui nous est donné et dont nous ne pouvons nous ressaisir ? », dans le cadre de la manifestation « Vers un art de l'hypercontrôle #2. Bifurcations, événement, inventions, négentropie », organisée du 12 au 14 novembre 2015, à Aix-en-Provence, à l'École Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence et à la Fondation Vasarely, par Alphaberville et l'École supérieure d'art d'Aix-en-Provence, en collaboration avec l'Institut de Recherche et d'Innovation du Centre Pompidou. La communication de Cécile Portier a fait l'objet d'une captation visible en ligne : <https://vimeo.com/149196838> (consulté le 6 novembre 2020). L'autrice a également présenté et commenté son projet dans un article de la revue *Itinéraires* : C. Portier, « Étant donnée : une fable poétique sur le régime de notre identité numérique », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2015-3, 2016, en ligne : <http://journals.openedition.org/itineraires/3124> (consulté le 6 novembre 2020). *Étant donnée* est par ailleurs inscrite dans le *Répertoire des arts et littératures hypermédiatiques du Laboratoire NT2* : voir A. Mayer, « Étant donnée, par Portier, Cécile », *Répertoire des arts et littératures hypermédiatiques du Laboratoire NT2*, 27 avril 2015, en ligne : <http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/etant-donnee> (consulté le 6 novembre 2020). Elle a fait l'objet d'une analyse dans S. Monjour, « Dibutade 2.0 : la "femme-auteur" à l'ère du numérique », *Sens public*, 2015, en ligne : <http://sens-public.org/articles/1164/> (consulté le 6 novembre 2020). On pourra, enfin, en trouver des extraits sur le site remue.net et dans C. Portier, « Inter(faces) », dans C. Curiol, P. Aigrain, N. Lefebvre *et al.*, *Surveillances*, Montpellier, Publie.net, 2016.

situation de malaise, d'abattement, de peur. Et là encore, manque d'imagination ou excès d'honnêteté, je dois reconnaître qu'en écriture je n'arrive pas bien non plus à trouver ce qui nous ferait ne plus être séparés.

L. L. : J'aurai évidemment beaucoup de questions à vous poser sur la navigabilité, sur l'espace, sur la différence entre le récit numérique spatialisé et le récit papier peut-être moins spatialisé. Mais pour rebondir sur ce que vous venez dire, sur votre rapport à ce refus de conclure, cette ouverture du récit : je pense aux mécanismes de l'enquête, que vous utilisez beaucoup. Est-ce que ce paradigme de l'enquête, c'est une manière de répondre à ce que vous faites en version numérique, et que vous ne pouvez pas faire en version papier, c'est-à-dire créer des dispositifs vraiment spatiaux, et donc ouverts ? Vous dites de *Saphir Antalgos* et des *Longs Silences* que ce sont des « formes hybrides entre l'enquête et le récit poétique¹ ». Il y a aussi toute la quête du protagoniste dans *De toutes pièces*...

C. P. : C'est sûr que je suis frustrée à chaque fois que je fais un livre papier, et que j'ai des envies de construction du texte plus multiformes que celles que permettent une lecture linéaire ; et puis j'aime énormément faire dialoguer le texte et l'image. Là encore, sur le projet Pacifique, je rêve d'un dispositif de navigation où on pourrait se retrouver dans le Pacifique et aller d'un texte à l'autre, le recomposer différemment, et aussi de plein d'images que je suis en train de collecter mais aussi de produire en parallèle. Mais je suis vraiment très, très loin de ce que je voudrais faire. En même temps, pour l'instant je préfère continuer de travailler à un projet de livre papier, quitte à en rabattre un peu sur cet imaginaire spatial et visuel, parce que c'est trop d'investissement hors travail artistique : recherche de subventions, de production, conduite d'équipe et de projets, etc. Et derrière, il n'y a tout simplement pas d'embouchure pour trouver un lectorat. Les seules personnes qui se sont intéressées à mon travail numérique, j'exagère un peu, mais j'ai l'impression que ce sont des universitaires (*rires*) sur *Étant donnée* et *Traque traces*, et c'est bien, mais il n'y a pas de public, quoi. Il y en a déjà si peu pour la littérature contemporaine ! Mais au moins il y a des éditeurs et des libraires. Enfin, pour l'instant il y en a encore. Il y a des acteurs qui prennent en charge la suite. Ce qui évite par exemple ce qui m'est arrivé avec *Étant donnée* et *Traque traces*, à savoir planter les sites par manque d'attention à l'aval. Je suis une gestionnaire honnête mais oublieuse... Le livre est un support est un peu plus stable. Mais bien sûr je rêve à des livres augmentés, type livres d'artiste – qui sont, là encore, des trucs qui n'existent pas ! Enfin, qui n'ont pas de vraie économie. Mais cela ne répond pas à votre question de savoir si le dispositif d'enquête était une manière de compenser les manques éventuels qu'il y avait à faire une écriture plus cursive dans le cadre d'un livre papier...

L. L. : Voilà. Si l'ouverture aporétique de l'enquête permettait de pallier un peu...

C. P. : Oui, oui. Mais de toute façon, cette aporie-là, elle existait aussi dans mes projets numériques. *Étant donnée*, ça se présente comme une enquête, et ça n'aboutit à rien – à part qu'elle disparaît, et que c'est cyclique. C'est plus que ça me semble être la seule position au monde tenable, pour moi, d'enquêter pour créer de l'intensité, et pas forcément pour trouver. Là encore la chute, la fin, la résolution, sont finalement des résultats embarrassants.

L. L. : Toujours sur cette idée d'ouverture du format papier – même si j'ai par ailleurs beaucoup de questions à vous poser sur l'enquête, j'y reviendrai – j'ai remarqué que tous vos livres papier, sauf peut-être le dernier, se doublent de dispositifs de performance, de mise en voix, d'interactions texte/image. Est-ce que vous envisagez quand même, malgré le manque de moyens et les difficultés techniques, de les faire déborder systématiquement du cadre livre ? Est-ce que c'est prévu dès le début de votre écriture, ou est-ce que c'est quelque chose que vous faites après ?

¹ N. Hecht, « Entretien avec Cécile Portier, à propos de son ouvrage *De toutes pièces* », *Babelio*, 5 octobre 2018, en ligne : <https://www.babelio.com/auteur/Cecile-Portier/46754#itw>, consulté le 6 novembre 2020.

C. P. : Même *De toutes pièces*, j'aurais adoré que ça déborde plus. Investir un hangar du type de ceux qu'utilise Amazon pour leur plateforme de logistique et faire une performance dedans, j'aimerais beaucoup. Idem pour le projet Pacifique, que j'aimerais déployer dans l'espace. Car finalement un écran c'est bien trop petit, et tant qu'à faire une littérature qui investit l'espace, autant imaginer que cet espace puisse s'éprouver avec son corps. Faire une écriture déambulatoire, oui j'aimerais beaucoup. Quelque chose qui tienne du jeu de piste, de la partie de golf, et du labyrinthe de verre dans les foires.

L. L. : Est-ce que vous avez des supports privilégiés en fonction des œuvres ? Je pense à la mise en voix, dans *Les Longs Silences*, qui paraît vraiment liée au thème de l'intimité montrée et escamotée que vous mettez en place dans le livre. Vous avez choisi plutôt d'autres formes pour d'autres textes. Est-ce que vous avez des préférences en fonction des projets, est-ce que vous les choisissez d'emblée ?

C. P. : La mise en voix, c'est effectivement là-dessus que je suis allée pour *Les Longs Silences*¹, et c'était bien, mais c'était aussi grâce à une rencontre que j'ai faite avec le performer sonore Nicolas Losson, qui a passé pas mal de temps à me réenregistrer, à enlever ce qu'on appelle les « clics » dans la voix, à installer les bons tempos de silence, de télescopages, de mise en boucle. Mais cette bande son des *Longs Silences* réalisée par Nicolas Losson fait partie d'un projet plus vaste, qui n'a été montré qu'une fois à la Fondation Louis Vuitton puis dans une version plus complète à la Scène nationale du Grand R, car là encore on touche à mes limites de temps, de désir et d'énergie pour endosser le rôle de chef de projet à l'endroit de mon activité artistique. La performance des *Longs Silences* consiste à installer le public sur des banquettes éparpillées disposées à même le sol, qui devient un espace de projection, sur lequel se tracent progressivement les murs de l'hôpital psychiatrique que le texte, diffusé de manière spatialisée par le biais de petites enceintes réparties sur le plateau comme autant de petites bouches, commence à explorer. Puis les « murs » ainsi dessinés sur le sol se mettent à trembler, à enfler, à onduler, et une des personnes assises dans le public glisse au sol, et se met à évoluer d'un corps à l'autre, à danser. Il s'agit donc d'un dispositif où la question de l'espace est encore centrale. Qu'il soit mental et social, la place qu'on y occupe ne cesse d'être redéfinie. J'ai travaillé d'autres pièces avec du son, comme *La Machine à hantise*², où je me mimais une youtubeuse qui fait des tutos, pour proposer un DIY consistant à fabriquer soi-même sa propre machine à hantise (car il est vrai qu'on nous en vend beaucoup et pourquoi pas devenir autonomes aussi en ce domaine !). Mais je n'ai vraiment aucune compétence sur le son, encore moins que sur le traitement d'images en numérique, et donc je n'ai pas investi assez pour que le son soit vraiment quelque chose que j'utilise beaucoup. J'aimerais bien, mais ce n'est pas vraiment vers là que je vais naturellement. Naturellement, c'est vraiment l'image qui m'intéresse. C'est l'image, et la question du visible, et de l'abstraction dans le visible. Ce qui me passionne, c'est la carte, le schéma ; toutes les formes d'images qui sont presque déjà du scriptural, et qui malgré tout font image, et qui représentent quelque chose qui n'est pas visible en soi. Tout ça pour dire que j'ai l'impression que ce sont les mêmes choses qui m'intéressent, que je n'ai pas une manière d'aborder les choses différemment selon que je travaille à un projet numérique ou à un livre papier. Après, il y a juste le principe de réalité qui joue, d'une manière ou d'une autre, suivant le support. Évidemment, pour *Étant donnée* et *Traque traces*³, il me semblait nécessaire que ce soit un projet

¹ Dans *Les Longs Silences*, Cécile Portier rend compte de son séjour de quelques semaines dans une clinique psychiatrique.

² La performance (réalisée dans le cadre des « Poèmes en cavale », le 2 juin 2016) est visible sur la chaîne Youtube de la Maison de la Poésie de Nantes : <https://www.youtube.com/watch?v=FkvQ8aYxyvo> (consulté le 6 novembre 2020).

³ Pour les mêmes raisons qu'*Étant donnée*, *Traque traces* n'est plus visible en ligne. Il s'agissait de reconstituer, à partir de coordonnées GPS notamment, toute une ville fictive par-dessus la ville d'Aubervilliers où Cécile Portier était en résidence dans un lycée. On trouvera cependant une présentation vidéo du projet de résidence d'écriture qui a présidé à sa création, par Cécile Portier, sur remue.net : <http://remue.net/Ecoutez-voir-Trois-auteurs-en-residence-Ile-de-France> (consulté le 6 novembre 2020). On pourra aussi consulter l'article de Servanne Monjour, Marcello Vitali-Rosati et Gérard Wormser, « Le fait littéraire au temps du numérique : pour une ontologie de l'imaginaire », *Sens public*, 2016, en ligne : <https://doi.org/10.7202/1044405ar> (consulté le 6 novembre 2020),

numérique, parce que ça parlait de ça, ça parlait vraiment d'explorer ce que le numérique fait à nos vies. Sachant que le projet sur le Pacifique est aussi là-dessus, mais d'une autre manière. Autant *Étant donnée*, c'était la question de comment le numérique affecte notre intériorité, et notre identité ; autant, là, c'est la question de comment on se projette – quel est notre système de projection, à la fois imaginaire et en termes de connaissances –, par le numérique, sur cet espace dans lequel je n'irai jamais, et dont je n'entends des choses que par le oui-dire d'Internet, quasiment.

L. L. : Justement, pour revenir sur ces contraintes et sur *Traque traces*, il faut que je vous avoue que j'ai commencé à aborder votre œuvre par la fin, par *De toutes pièces*. Et donc j'ai connu trop tard, en quelque sorte, *Traque traces* et *Étant donnée*, quand ils n'étaient déjà plus en ligne, et j'ai passé ces derniers jours à « traquer » leurs « traces », pour essayer de reconstituer ces projets – et c'était passionnant. Je me pose donc la question : est-ce qu'il n'y a pas un devenir indiciaire, un devenir vestige, de l'œuvre numérique, qui nous fait effectuer de nouveaux gestes lectoraux, gestes qui nous obligent à adopter une posture d'enquêteur, et à reconstituer l'œuvre à partir de traces ; ce qui, par rapport à la nature des projets que sont *Traque traces* et *Étant donnée*, me paraît très intéressant.

C. P. : Oui, et même quand les projets sont encore vivants, quand ils sont visibles entièrement sur le web, l'expérience que la plupart des gens en font est totalement parcellaire. Je pense qu'il y a beaucoup moins de lectures complètes et globales de l'œuvre numérique que d'un bouquin, même si un bouquin n'a pas forcément vocation à être uniquement lu de bout en bout. J'ai adoré de ce point de vue-là le petit bouquin de Pennac¹ qui parle des droits du lecteur et du fait qu'on a le droit de chiffonner les pages, de les griffonner, d'arrêter en plein milieu, de prendre au début, à la fin, etc. Je pense que c'est extrêmement important d'avoir toujours ça en tête. Évidemment, sur une œuvre numérique, ça se voit encore plus. Je pense par exemple à Juliette Mézenc et Stéphane Gantelet et leur œuvre, le *Journal du brise-lames*². C'est à la fois un bouquin et un jeu vidéo littéraire. C'est un jeu vidéo en FPS (*First-Person Shooter*) : vous vous baladez dans un univers qui est celui du brise-lames, et tous les textes sont lus, sont sonorisés, avec des images de jeu vidéo – enfin, c'est un vrai jeu vidéo, quoi. Donc c'est génial. Mais je pense qu'il y a très peu de gens qui l'ont joué entièrement. Donc même quand le truc existe entièrement, on se rend compte que le côté indiciaire, vestigial comme vous dites, il existe déjà sur toutes ces œuvres-là où le corpus n'est jamais très visible. C'est ça l'énorme avantage du livre : c'est que le corpus tient dans la main – ou dans les bras, si vraiment c'est un gros bouquin (*rire*). Cette impossibilité d'avoir une vision du global est à la fois totalement passionnante et un peu déroutante, pour le lecteur comme pour l'auteur, d'ailleurs.

L. L. : Je me demandais si ça n'engendrait pas un nouveau romanesque de l'œuvre, alors, comme il y a un romanesque des vestiges : en fin de compte le lecteur ou la lectrice est invité(e) à se faire son propre roman de l'œuvre, à écrire son œuvre par-dessus l'œuvre...

C. P. : Oui, c'est vrai.

L. L. : Je me demandais si ce n'était pas une manière de réinjecter, quelque part, du romanesque...

C. P. : Oui, finalement, c'est vrai. En tout cas ça permet encore plus que l'œuvre soit faite par le regardeur, comme dit Jean de Loisy.

ou la présentation qu'en fait Guénaél Boutouillet dans un texte de décembre 2013 sur le site Ciclic Centre Val de Loire (<https://livre.ciclic.fr/actualites/cecile-portier-une-auteure-en-presence-sur-ciclicfr>, consulté le 6 novembre 2020).

¹ D. Pennac, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1992.

² J. Mézenc et S. Gantelet, *Journal du brise-lames*, Toulouse, Publie.net, 2020, pour le livre ; le jeu vidéo est téléchargeable sur le site de l'éditeur.

L. L. : Je retrouve ce thème en écho dans toute votre œuvre, notamment dans *De toutes pièces*, où le curateur a ce geste romanesque de recréer une œuvre qui n'existe qu'à l'état de vestige, qui n'existe en fin de compte que pour être démembrée. Comme s'il y avait un effet de mise en abyme, de circulation de ce motif dans vos œuvres...

C. P. : J'ai adoré travailler sur ce livre, parce que, effectivement, l'idée était de rendre visible des choses qui n'existent pas (que j'ai inventées) ou plus (qui sont détruites) et qui dans l'espace du récit lui-même sont toujours, soit pas encore arrivées à destination, soit stockées dans des limbes, puisque ce hangar n'est pas leur lieu de destination. Et même stockées ainsi dans ce hangar, elles ne sont de toute façon pas visibles, puisqu'elles sont dans des cartons, des caisses, et tout ce qu'on en voit, ce sont ces contenants, et les codes-barres qui les identifient. Et là, on retrouve ma fascination pour cette question du visuel, et de son abstraction. C'est sûr que ça me met en joie (*rire*). Je ne sais pas comment dire, je pense que c'est presque de l'ordre de la quête spirituelle, cette affaire.

L. L. : Je voyais même une sorte de contrepoint ironique à cela dans *De toutes pièces*, puisqu'il y a cette présence écrasante de l'interface, dans laquelle les objets ne sont référencés que par des données, finalement, et disparaissent. Si bien que toute l'écriture du journal du curateur essaie de leur donner une forme de visibilité, et en même temps a lieu immédiatement après leur disparition dans l'interface numérique. Et je trouvais que cette cohabitation du journal papier, qui est une forme ancienne, avec l'interface qui les fait disparaître, était vraiment frappante par rapport au reste de votre œuvre.

C. P. : Oui, oui. Je vais vous faire une confidence, je fais un rêve – je rêve pas mal, parce qu'il faut dire que je dors pas mal, aussi. Et il y a un rêve qui revient, et qui est très souvent déplaisant et limite cauchemardesque, et que je trouve en même temps très intéressant, parce que ça me fait penser au livre, vous savez, sur les rêves au temps du nazisme. Vous savez, il y a une enquête comme ça qui a été faite, sur ce que les gens rêvaient au temps du nazisme¹, et ça a été réactivé il n'y a pas très longtemps sur les rêves au temps du capitalisme². Enfin, en tout cas, moi, mon rêve, mon rêve récurrent, qui est insupportable, c'est que je suis avec cet instrument de torture, là [*elle désigne son téléphone portable*], et j'essaie, soit de téléphoner à quelqu'un, soit d'accéder à une info ; et, tout à coup, j'ai des gros doigts énormes, je n'arrive plus à taper sur les touches, ou alors ça ne répond pas, ou ça fait un écran blanc, ou ça rame à mort, et je n'arrive pas quoi, je n'arrive pas... Et c'est vraiment un truc extrêmement présent en moi, maintenant, et je me dis que c'est incroyable, la prégnance de ces technologies et de ce qu'elles créent de fatigue mentale, en même temps, évidemment, que d'énormes pouvoirs d'action et d'accès à la connaissance. Je m'en sers tout le temps, et ça me procure beaucoup de choses, mais, en même temps, je vois à quel point c'est rentré très fort dans notre imaginaire. Et, donc, évidemment, l'interface à laquelle est confronté le narrateur dans *De toutes pièces*, c'était une manière de me venger ! (*rires*). Vous ne ramez pas, vous ? On est là, tout le temps, à essayer de retrouver ses codes, à contourner les accès barrés, à chercher la bonne manip... On déploie une énergie folle en tâtonnements, en bricolages... En plus, on est très mauvais, on est tous très mal formés à tout ça, et chaque jour on doit apprendre de nouveaux trucs... C'est vraiment étrange. En tout cas, c'est vrai que ça m'intéresse de réfléchir à ça sans être du tout une experte, mais simplement parce que je baigne dedans comme tout le monde, et à partir de ma propre expérience d'utilisatrice lambda. Si jamais la littérature est là pour raconter le monde dans lequel on vit, elle doit intégrer le récit de ces expériences, parce que c'est notre réel, maintenant. Et ça n'est pas pour faire avec le numérique des trucs jolis qui font waouh, j'en n'ai vraiment rien à faire.

¹ C. Beradt, *Rêver sous le III^e Reich*, traduit par P. Saint-Germain, Paris, Payot & Rivages, 2002.

² S. Bruneau (réal.), *Rêver sous le capitalisme*, Alter Ego Films, Michigan Films, Radio Télévision Belge Francophone (RTBF), 2018, 63 min.

L. L. : En même temps, j'ai l'impression que vous organisez quasiment un jeu de piste entre vos livres papier et vos œuvres numériques, avec des systèmes de reprises, de déplacements, d'échos. Je pense par exemple au texte que vous avez écrit pour « la vente à la découpe de notre vieux monde¹ », pour la « rue Instin », où il y a le cil de Marilyn Monroe qu'on retrouve dans *De toutes pièces*² ; à la photographie de la petite fille morte dans *De toutes pièces*³ qui paraît empruntée à la série « Dans le viseur⁴ » de votre blog *Petite racine* ; ou à celle de la puce aux pattes coupées qui « n'obéit plus à l'ordre de sauter » qu'on retrouve dans *Les Longs Silences*⁵ mais aussi en haut d'un texte de *Petite racine*⁶. Comment organisez-vous ces échos ? Est-ce une manière de créer des liens entre le livre papier et le format numérique, est-ce un jeu de piste pour vos lecteurs et lectrices ? Je m'étais aussi posé la question de savoir si c'était une vraie stratégie de dissémination, pour rendre leur opacité à ces images, en les décontextualisant, en faisant intervenir des vides, des jeux entre elles...

C. P. : Non... Ça me fait plaisir que vous ayez vu ces renvois ! Ils existent surtout parce que certaines figures sont importantes pour moi à un moment, et que je les emporte avec moi d'un projet à l'autre quand je sens que je n'en ai pas fini avec elles et que je n'ai pas encore envie de les ranger. Le cil de Marilyn Monroe, c'est simplement parce que l'idée de *De toutes pièces* est née de ce premier texte fait dans le cadre du Festival Instin, « Inventaire pour déshérence », qui a grossi à partir de cette première vente aux enchères. Finalement, on ne retrouve pas énormément des objets de la vente aux enchères initiale dans *De toutes pièces*, mais oui, il y a ce cil, car c'est un beau vestige. Pour la petite fille, c'est qu'elle m'a énormément touchée, je crois, et parce qu'elle est emblématique de notre rapport à l'image, rendre visible quelque chose qui n'est plus... L'espèce de morbidité qu'il y a dans cette image dit quelque chose de très fort sur ce qu'on... – c'est peut-être très généralisant, ce que je dis – mais quand même, il me semble qu'il y a toujours quelque chose d'à la fois pornographique et mortuaire dans notre rapport à l'image. Parfois je ne me rends même pas compte de ces reprises. Comme beaucoup de gens, j'ai des petites obsessions, puis j'oublie que je les ai, et elles reviennent... Par exemple, la première série que j'ai faite sur blog, c'était le projet « À mains nues⁷ » : demander aux personnes assises en face de moi dans le métro de photographier leurs mains, les écouter me parler de leurs mains, et faire un texte avec cet échange. Quand j'ai commencé à les publier sur un blog, un ami que je connais depuis très longtemps m'a dit : « Je suis super content que tu aies réussi à faire ce projet, parce que tu m'en parlais déjà quand on était en khâgne ensemble. » Alors que moi, j'avais totalement oublié ! (*rires*) On ne se rend même pas compte qu'on est tout le temps travaillé par des choses qui reviennent, définissent en dehors de notre volonté notre rapport à l'existence. Et ces choses qui nous hantent, très benoîtement on peut croire qu'on les choisit, on en fait des projets ! C'est comme vouloir attraper en courant un fantôme qui serait derrière notre dos. Mais parfois, c'est comme si on pouvait jouer avec ce fantôme. Par

¹ Le texte « Inventaire pour déshérence » est le support d'une performance de « vente à la découpe de notre vieux monde », qui a été réalisée dans le cadre de la « Rue Instin », festival organisé par le collectif Général Instin (GI) dans la rue Dénoyez, à Belleville, du 4 au 7 juin 2015. Le texte (accompagné d'une carte) est disponible sur le blog de Cécile Portier : <https://petiteracine.net/wordpress/2015/06/inventaire-pour-desherence/>. Une vidéo de la performance de Cécile Portier, avec la participation de Matthieu Guérin, est visible sur remue.net : <https://remue.net/cecile-portier-instin> (sites consultés le 6 novembre 2020).

² C. Portier, *De toutes pièces*, op. cit., p. 41.

³ *Ibid.*, p. 25-26.

⁴ « Dans le viseur » est l'une des séries du blog de Cécile Portier, fondée sur une collection de photos anciennes, en noir et blanc, d'inconnus, et sur les textes générés à partir de ces images. La photographie de la petite fille, ainsi que le texte qui l'accompagne, en partie repris *verbatim* dans *De toutes pièces*, sont visibles en ligne : <https://petiteracine.net/wordpress/2015/03/le-temps-l-emporte/> (consulté le 6 novembre 2020).

⁵ C. Portier, *Les Longs Silences*, op. cit., p. 87.

⁶ Il s'agit de « Plan incliné », visible et lisible sur le blog de l'auteurice : <https://petiteracine.net/wordpress/2015/09/plan-incline/> (consulté le 6 novembre).

⁷ La série « À mains nues » est consultable en ligne sur le blog de Cécile Portier : <https://petiteracine.net/wordpress/categorie/a-mains-nues/>. Gaëlle Debeaux en propose une analyse dans « Lignes de fuites poétiques du récit numérique », *Komodo 21*, 2019, n° 12, *Usages, formes et enjeux de la « poésie numérique »*, en ligne : http://komodo21.fr/lignes-de-fuites-poetiques-recit-numerique/#22_Exemple_2_le_blog_Petite_racine_A_mains_nues (consulté le 6 novembre 2020).

exemple, pourquoi je me suis mise à travailler sur le Pacifique ? Il y avait au départ l'idée de trouver un espace prétexte : vide ou presque, et à explorer, pour y trouver des choses au cas où, ou pour les y installer. J'ai pensé au Pacifique, à cause du nom, et parce que c'est très loin, que je n'y connais rien, que je n'ai « à son endroit » que quelques poncifs et des idées sottement exotiques... Puis, je me suis rendu compte que dans plusieurs de mes textes il y avait déjà des petits morceaux de Pacifique. Par exemple, dans le dernier, il y a les tablettes en rongo-rongo¹. D'autres références à ce lieu existent ailleurs, par exemple dans un autre livre, que je n'ai jamais essayé de faire éditer car je ne l'assume pas complètement, et qui s'appelle *Finir le travail*. Un bouquin bizarre. *Finir le travail*, c'est l'histoire d'une femme qui est un livre, qui est le livre qu'elle écrit, elle a un lecteur, ou peut-être l'image d'un lecteur, elle a un lecteur comme on dit avoir un amant, elle le passionne et l'accapare tout entier pendant longtemps, puis arrive le moment où le lecteur s'interrompt et la laisse sur le canapé, parce qu'il a autre chose à faire, sa vie à mener. Et elle ne le supporte pas. Alors cette femme va chercher à kidnapper un lecteur, pour avoir un public captif, au sens littéral du terme ! Au cours de ses différentes tentatives elle change de nom, elle est Médée, puis Ève, puis Lilith, mais aussi Marguerite et Pimprenelle et j'en passe, elle est toutes les figures de la femme qui passent par cette auteure complètement ogresse. En tout cas, dans une de ses tentatives, pour capturer son lecteur, elle lui fait boire du kava, le kava étant une boisson euphorisante, qui provoque une léthargie, et qui est faite en Polynésie. C'est un exemple, il y en a d'autres, ce ne sont sans doute que des hasards, mais ces petits bouts de Pacifique déjà existants dans mes textes précédents m'ont semblé être un augure suffisant pour considérer que j'avais trouvé là un bel espace de travail potentiel.

L. L. : Je me posais la question de la manière dont ces images étaient aussi réauctoralisées ou désauctoralisées, notamment dans tous les allers-retours que vous faites entre projets collectifs et projets individuels, puisque vos livres relèvent plutôt de projets individuels, mais qu'ils sont irrigués, soit en amont, soit en aval, par des projets collectifs. Je me demandais si, ça aussi, c'était quelque chose que vous vouliez faire constamment, que vous pouviez faire grâce au numérique, si vous réserviez plutôt le collectif au numérique et plutôt le livre à l'individuel ; enfin, comment vous articuliez ces deux dimensions-là.

C. P. : Alors, je dirais que ça évolue. Cette question du collectif est moins présente en ce moment dans mon travail. Je le regrette un peu, mais j'ai un peu désinvesti mon site web, *Petite racine*. Je crois que j'ai ressenti une petite fatigue par rapport à l'écriture numérique, parce que l'écriture blog a quelque chose d'extrêmement satisfaisant, mais en même temps... Ce qui est très satisfaisant dans l'écriture blog – qu'on n'a pas du tout dans l'écriture de webfictions comme *Étant donnée* ou *Traques traces* –, c'est le fait d'écrire en série, et d'écrire des textes qu'on publie et qu'on met sur les réseaux sociaux, au moment même où on les a écrits, et d'avoir tout de suite un retour. Il y a quelque chose de très intense dans le fait de pouvoir faire lire quelque chose au moment où c'est important pour soi. Et cela crée effectivement toute une sociabilité, il y a eu de beaux projets, qui ont permis à de nombreux auteurs de se connaître en faisant des textes croisés de blogs à blogs, comme par exemple les « Vases communicants² », puis ensuite de faire des projets plus ambitieux ensemble. De ce point de vue, le numérique permet effectivement de faciliter les échanges et les projets collectifs. Mais l'écriture blog crée aussi une injonction à la productivité : publier régulièrement, rapidement, et une excitation narcissique assez malsaine : regarder combien de gens ont lu, combien de gens ont liké... Au bout d'un moment, cela rentre trop dans une logique qui est déjà omniprésente dans plein de sujets, on n'a pas besoin de la littérature pour éprouver ça ! La webfiction permet à mon avis de créer des espaces d'invitation ou des écritures collectives plus intéressantes. Mais ce n'est pas une réponse définitive. Par exemple, je pense au bouquin de Pierre Vinclair, *La Sauvagerie*³. Là, il y a une

¹ C. Portier, *De toutes pièces*, op. cit., p. 74-75.

² On pourra retrouver le projet en ligne : <http://vasescommunicants.blogspot.com/>, (consulté le 6 novembre 2020).

³ Pierre Vinclair, *La Sauvagerie*, Paris, Éditions Corti, 2020.

pensée d'un ouvrage collectif, en format papier tout à fait classique, et qui est vraiment très intéressante.

L. L. : Mais votre participation à des projets collectifs, comme Général Instin par exemple, cela ne relevait-il pas de votre part d'une manière de vouloir avoir un espace de désauctorisation, une manière d'éclater un peu la figure de l'auteur ?

C. P. : Si. Mais c'est moins cette question théorique que celle de participer à quelque chose avec d'autres gens, de mêler les voix, de se rencontrer, de s'amuser ensemble. C'était beaucoup plus concrètement cela, faire partie d'un jeu avec d'autres, que disparaître ou exister, parce que de toute façon je n'existe pas beaucoup, donc il n'y a pas trop de raisons de vouloir disparaître, vous voyez ce que je veux dire ? Ces questions-là, je pense qu'elles sont quand même derrière nous, déjà... J'ai l'impression que c'est devenu un peu théorique.

L. L. : Dernière question sur ces images et ces motifs qui semblent migrer d'une œuvre à l'autre, d'un support à l'autre : à quel point cela relève-t-il d'une thématique, qui me paraît absolument fondamentale dans votre travail, du déplacement, du fait de n'être pas à sa place, et de faire en sorte de n'être pas à sa place ? La migration du papier au numérique, du blog au projet collectif ou au projet individuel, est-ce que ce n'est pas aussi une forme de prolongement dans l'écriture de ce thème du déplacement ?

C. P. : C'est sûr. Du coup, c'est une bonne réponse par rapport à votre question d'avant, aussi. C'est beaucoup plus cela qui se joue, effectivement, le fait de passer des frontières et en même temps d'être le cul entre deux chaises, et de ne pas être tout à fait là, tout en faisant partie de groupes, mais sans y être vraiment... C'est ma position en tant qu'auteur, c'est aussi ce que j'ai envie de faire dans l'écriture, et c'est ma position générale dans la vie (*rivre*).

L. L. : Cela me paraissait aussi fondamental que le thème de ce que vous appelez la « resucée » dans *Compléments d'objets*¹, c'est-à-dire cette manière de redonner encore une identité nouvelle, ou en tout cas une opacité nouvelle, à des objets en les déplaçant, à la fois en les libérant et en les rendant à une forme d'étrangeté.

C. P. : Oui. Et c'est pour cela que cette histoire de Pacifique est complètement dans ma logique.

L. L. : J'ai l'impression que cela crée des indices, des énigmes ponctuelles : n'y aurait-il pas au fond, dans votre œuvre, même s'il n'y a pas de volonté d'aboutir ou de conclure, une création d'énigmes sans forcément de solution, une forme de romanesque de l'indiciaire, qui nous ferait passer de la trace qu'on laisse, aliénante, parce qu'à cause d'elle on est traqué (et je reviendrai à *État donnée* dont c'est l'un des thèmes fondamentaux) à l'indice qui ouvre sur la fiction et sur d'autres espaces ?

C. P. : Ça me fait très plaisir, parce que je commence à entrevoir ce que je suis en train de fabriquer (*rives*). En tout cas ce qui est sûr, c'est que je me pose des énigmes à moi-même, parce que ça me fait exister de me poser ces questions-là, à partir de figures qui sont à la fois très renseignées ou au contraire très vides ou très ambivalentes. Je n'ai pas forcément envie de les saturer d'un sens définitif, mais ce sont des sortes d'os à ronger, que j'ai envie de partager avec les autres, parce que je me dis que ça peut leur ouvrir, aussi, des espaces de réflexion et de rêverie. Manipuler des figures (entre objets et images) plutôt que des concepts peut être plus intéressant pour arriver à trouver du

¹ La « resucée » apparaît dans « Regarder beau », l'un des assemblages texte-image de la série *Compléments d'objets*, visible sur *Petite racine* : <https://petiteracine.net/wordpress/2010/04/regarder-beau/> (consulté le 6 novembre 2020). La série elle-même fait l'objet d'une analyse dans B. Lefebvre-Côté, « Produire l'espace du quotidien : *Compléments d'objets* de Cécile Portier », *Sens public*, 2018, en ligne : <https://doi.org/10.7202/1059040ar> (consulté le 6 novembre 2020).

sens pour notre propre vie et la manière dont on la mène, dont on la conduit, dont on essaie de lui donner une forme.

L. L. : À partir de cette idée de l'énigme plutôt que la trace, de l'indice plutôt que la trace, je voudrais revenir à *Étant donnée* : quel lien faites-vous entre le dessin, la trace et la fiction ? Vous y écrivez : « Ce qui compte : ce qui nous dessine sans nous tracer. » (En tout cas, dans ce que j'ai pu reconstituer d'*Étant donnée* !) Vous expliquez aussi quand vous présentez le projet qu'on entre dans *Étant donnée* en passant de la photographie au dessin, et que l'entrée dans le dessin est aussi l'entrée dans la fiction. Comment s'articulent dessin et trace ? Est-ce que ce choix du dessin ou de l'indice plutôt que de la trace, cette entrée dans la fiction, c'est une manière d'échapper au traçage, et ne pas être dessiné mais se dessiner ?

C. P. : Oui, c'est cela. En fait, le dessin serait comme une écriture de l'image, comme une abstraction par rapport au réel, qui fait déjà un peu écriture et qui en même temps apporte du sens en enlevant de la saturation et du trop-plein de réalité. Alors que, justement, les données et le traçage seraient comme une photographie hyper saturée, bourrée de pixels, hyper bien définie, qui serait à la fois d'une vulgarité absolue et d'une illisibilité totale. Les *big data*, c'est cela ! D'ailleurs, on est obligé de les dessiner pour en faire quelque chose. Dans *Étant donnée*, il y a à la fois cette question de rentrer par l'image qui se déréalise, et qui devient un espace de fiction, et la figure même du personnage de l'œuvre de Marcel Duchamp, cette promesse de quelque chose d'entièrement visible et d'abandonné au regard, alors même que l'image qu'on a devant soi dit complètement autre chose, puisque le visage est absent et qu'il y a la nécessité de venir éclairer avec ce petit bec de gaz une scène qui n'est pourtant pas dans l'obscurité. Donc, déjà, les régimes de visibilité et de signification sont brouillés. Je ne sais pas bien l'exprimer, mais je sais que ce qui m'intéresse dans l'image, c'est bien cela : comment s'en libérer, comment créer des images qui ne nous enferment pas ? Je suis la première à avoir le regard complètement happé par les images de publicité, et à en être à chaque fois extrêmement offusquée parce que mon regard se fait piéger, et je fais seulement après l'effort de les lire et d'essayer de les désamorcer. J'ai envie d'instaurer un autre régime d'écriture et un autre régime d'images, qui viennent contrer celles-là, avec l'idée de miner de l'intérieur. C'est-à-dire, à l'intérieur de ces images-là, remettre du subtil, pas simplement du subtil au sens du joli, mais quelque chose qui arrête de tout obturer, qui rouvre notre réel et nos espaces de vie.

L. L. : En regardant *Étant donnée* et *Traque traces*, je me posais la question du double lien entre lisibilité et visibilité, et fiction et réel. Vous construisez des fictions à partir de données, pour justement renverser ce régime de l'impérialisme des données ; et vous expliquez dans *Étant donnée* que ces données ne peuvent pas être lisibles, elles sont forcément rendues visibles, imagées, sinon on ne peut pas les décrypter. Vous menez alors un double jeu de piratage de ces données-là sur Internet, à la fois en minant les images par du texte, et en minant aussi l'écriture même des données : vous procédez à une forme de réécriture du réel¹, puisque vous injectez dans un système de visualisation du réel donné (par exemple, la carte de Google Street View dans *Traque traces*) des données fictives. Est-ce que vous ne remettez pas ainsi sur le même plan lisibilité et visibilité en remettant du lisible dans l'image, et de l'image dans le lisible, et en jouant de manière politique et engagée sur une absence de frontière entre fiction et réel ?

C. P. : Oui, à chaque fois, l'idée, c'est de faire exploser l'univocité. Mais cette question-là est compliquée en ce moment, quand on voit... quand on voit ce qu'on voit ! (*rires*) Il y a absolument besoin de faire ce travail-là, et en même temps il faut le faire dans un sens qui soit éthique. On ne peut pas tout faire dire à tout, et c'est bien le contraire de cela qui est en jeu. Parce que les trumpisations du monde qui nous arrivent, et qui font qu'on peut dire tout et son contraire et

¹ Sur la question de l'apport de la littérature numérique au débat sur la frontière entre imaginaire et réel, voir l'article de S. Monjour, M. Vitali-Rosati et G. Wormser, « Le fait littéraire au temps du numérique », art cit.

mentir comme un arracheur de dents... Et en même temps, ce mec est toujours dans cette univocité dont je dis qu'il est nécessaire de la faire exploser. La question, c'est de construire de la fiction pour faire du vrai, pour refaire du vrai.

L. L. : Est-ce qu'il n'y avait pas cela déjà en germe dans *Les Longs Silences*, quand vous écriviez : « Je pense aux formulaires sur Internet. Les champs à renseigner, les preuves qui nous sont demandées d'être des personnes capables de répondre et non des automatismes. Nos espaces de réponse s'élargissent¹. » Et vous y évoquiez aussi votre double position d'écrivaine, à la fois « usurpatrice » et « témoin² ». Est-ce qu'il y a chez vous une éthique de l'écriture, pas seulement dans *Les Longs Silences* mais dans tous vos projets, qui serait celle d'une position difficile à tenir, entre l'usurpation et le témoignage, et qui consisterait à « élargir nos espaces de réponse », les formulaires qu'on nous impose ?

C. P. : Si, je pense, mais c'est parce que c'est aussi ma position dans la vie. Je suis dans le « système », dans le sens où j'ai un métier, une vie relativement bourgeoise et normale, je vis avec mon temps et toutes ses contradictions, je suis une utilisatrice et une pratiquante des modes de vie *mainstream* ni plus ni moins avertie que les autres... Je n'ai pas fait ce choix très fort, qu'on fait d'autres, de vivre entièrement leur vie comme artiste. Je n'ai pas non plus mis tous mes actes en accord avec mes convictions. Parfois cela m'énerve, mais voilà c'est comme ça, c'est ma position pour l'instant : ne pas encore avoir fait le « bond en dehors du rang des assassins », pour reprendre la formule, ne pas avoir une position entièrement critique, entièrement engagée, politiquement et artistiquement... L'avantage dans cette position, c'est qu'on subit ce qu'on écrit ; c'est pour cela que je vous parlais de mon téléphone.

L. L. : Oui, tout ce que vous dites sur l'écriture automatique, en T9, la manière dont on est écrit beaucoup plus qu'on n'écrit soi-même³...

C. P. : Comment peut-on parler d'une libération possible si soi-même on ne fait pas l'expérience de cette aliénation, de cette fatigue, de cette gabegie, de tout ce truc qu'on vit aujourd'hui ? Si on est déjà ailleurs... Alors peut-être faudrait-il déjà être ailleurs parce que ça urge, c'est vrai. Le truc qui me tracasse et m'ennuie dans ce que j'écris, et qui était un peu le point d'échec sur le manuscrit dont je vous ai parlé tout à l'heure, c'est que je ne sais pas passer à l'étape d'après la déploration et la critique. Si, quand même un peu, dans *De toutes pièces*, le narrateur arrive à faire exploser son piège... mais par la disparition, par la dilapidation, et pas par la reconstruction d'une autre forme d'œuvre⁴. Sa manière de rendre au monde, c'est une manière qui est quand même très discrète. Cela ne va pas changer le monde. Mais peut-être ce n'est pas possible ; en tout cas, ça ne sera pas moi !
(rire)

L. L. : Moi, cela m'a rappelé un texte de Pierre Senges qui s'appelle *Veuves au maquillage*⁵, dans lequel le narrateur décide de se faire suicider par des veuves homicides. Il contacte six veuves qui ont potentiellement tué leur mari, et leur demande de l'aider à découper son corps, et il y a toute une série d'anecdotes où il imagine à qui il va envoyer ses « lotissements », les parties de son corps démembrées. Et, à chaque fois, il imagine des sortes d'attentats-pièges, ou de blagues : il y a toute une écriture du colis piégé qu'on livre et de la réaction de la personne, c'est une vraie matrice

¹ C. Portier, *Les Longs Silences*, op. cit., p. 114.

² *Ibid.*, p. 92. « À les [les autres patients de la clinique] observer ainsi, je me sens usurpatrice, témoin aussi, impartial, extérieur, de ma propre faiblesse. Toujours quelque chose en plus, en moins. De la vigilance en plus, de la légitimité en moins. »

³ Voir le début de la communication « Qu'est-ce donc que cela qui nous est donné et dont nous ne pouvons nous ressaisir ? » précédemment citée.

⁴ Il dilapide la collection qu'il avait été chargé de constituer (en faisant sciemment livrer des objets par erreur, en en distribuant d'autres...).

⁵ P. Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000.

narrative. La fin de *De toutes pièces* m'a vraiment rappelé cela. Il me semblait qu'il y avait une réapparition contemporaine du thème de la mélancolie ludique comme matrice fictionnelle et comme regard critique, qu'on trouve dans vos deux œuvres.

C. P. : Ce n'est pas la première fois qu'on me parle de Pierre Senges à propos de mon livre. Je ne connais pas si bien son travail, j'en ai lu un seul, je crois, de lui : *La Réfutation majeure*¹. J'avais trouvé cela très bien, il faudrait que je le lise plus, oui.

L. L. : Pour en revenir à la dimension éthique et politique de votre travail, je me demandais s'il n'y avait pas un double usage de la trace dans votre œuvre, qui permettait justement de dépasser l'aporie. C'est-à-dire : d'une part, la trace comme matrice de traçabilité des êtres, donc aliénante ; mais aussi la trace constituée en indice, en énigme, en piège, comme manière de faire dérailler la reconstitution causale, linéaire, des êtres et des gestes à l'œuvre dans la traçabilité, et qui du coup ouvre de nouveaux espaces, des espaces fictionnels, en partie, mais pas forcément. D'où la question que je voulais vous poser de votre utilisation politique du brouillage entre la fiction et le réel, parce que je me disais que ces effets de brouillage qu'on voit dans *Traque traces*, dans *Étant donnée*, finalement, ont des incidences sur les lecteurs, sur nos pratiques. Ils continuent à exister en ligne d'une manière ou d'une autre, ils font d'ailleurs partie de toute une série de projets qui utilisent Google Street View et qui réécrivent concrètement les données sur lesquelles ces visualisations se fondent. Il y a, là, une manière de piéger ces modélisations du réel qui se présentent comme des modélisations transparentes et qui deviennent, en fait, des lieux de fiction.

C. P. : Oui, et *idem*, mon ignoble petit curateur de *De toutes pièces* est lui aussi un pirate, il déjoue l'élaboration d'un système qui se voulait au contraire totalement clos, saturé et vendable. Mais du coup j'essaie de voir, par rapport à cette question du romanesque... Il faut trouver des moyens d'échapper à ce côté « clés en main » qu'on nous propose du réel, qu'on n'a plus qu'à utiliser avec la promesse que tout marche de façon immédiate, sans avoir besoin de comprendre comment cela marche. Comme si le réel devait s'envisager comme un outil indispensable, convivial, c'est-à-dire instinctif dans son utilisation, mais qu'il était absolument impossible, interdit, d'aller voir sous le capot de quoi il est composé pour éventuellement chercher à le réparer. Il y a alors un intérêt à décrire le réel selon une forme qui permette de « trouser le capot »... avoir des écritures et des formes d'expression plus éclatées, plus fragmentaires, qui aménagent des vacances, des lacunes, et font qu'on peut aller regarder à l'intérieur, qu'on est placé face à cette description, dans la position de devoir soi-même rapiécer, bricoler. On n'est plus devant la boîte noire d'un monde tout bien conçu pour n'être que consommé sans le comprendre. Je le dis un peu confusément, mais peut-être que c'est cela qui me gêne dans une certaine forme de roman classique, le bon gros pavé où on se laisse prendre par l'intrigue et où il n'y a plus qu'à suivre : c'est que tout est donné, il n'y a plus qu'à gober. Je tente de faire autre chose. Mais se pose quand même la question de la lisibilité pour les autres : je sais que si j'écris, j'écris déjà pour, moi, me donner quelque chose à lire. Cela me met en travail : mes petites figures, mes petites énigmes... cela me met en travail, et j'espère que cela met en travail d'autres. J'ai envie d'amener les autres à bricoler aussi. Mais j'ai conscience en même temps que tout le monde n'a pas forcément envie de faire cela, et moi-même je me rends compte, que ce soit dans l'écriture ou dans l'art contemporain, qu'il y a de nombreuses fois où je n'ai même pas envie de faire l'effort de rentrer dans certains dispositifs car à première vue ils me semblent totalement obtus. Il faut faire attention à cela : à vouloir être trop subtil, on finit par être totalement incompréhensible, et tout le monde s'en fout. Et de n'avoir que des petits espaces de résistance trop intello, c'est peut-être un problème aussi.

¹ P. Senges, *La Réfutation majeure : version française d'après Refutatio Major, attribué à Antonio de Guevara (1480-1548)*, Paris, Verticales, 2004.

L. L. : J'avais l'impression, au contraire, que cette esthétique du fragment, qui est très prégnante dans toute votre œuvre, était toujours démocratisée. Dans la manière dont vous la mettez en œuvre dans « À mains nues », avec ce projet de photographies de mains d'inconnus dans le métro qui sont en fait autant de prétextes à la rencontre et à la restitution de la parole de l'autre, qu'à l'interaction texte/image ; ou dans l'aval de nombre de vos projets. Puisqu'il y a tout un engagement, corporel, sensoriel, de vos lecteurs, que ce soit dans ce moment où il faut caresser de la souris la femme nue d'*Étant donnée*¹, dans une position compliquée de voyeurisme, et de pornographie, comme vous le disiez ; ou que ce soit dans *Traque traces*, où au fond on peut combiner comme on veut les entrées fictionnelles, et rentrer de manières multiples dans la fiction. C'est en plus un projet fait en résidence, avec des lycéens, ce qui est aussi une manière pour eux de se réemparer de leur ville... Il me semblait justement qu'il y avait toute une réflexion, dans vos projets, sur la démocratisation de ce genre d'écriture...

C. P. : Bien sûr. Effectivement, c'est un truc auquel je suis attentive ; mais malgré tout... Ce n'est pas pour me flageller, mais quelqu'un comme Damasio, par exemple, réussit à faire une littérature qui est beaucoup plus lue, et dit des choses importantes sur la question de la furtivité... potentiellement, son écriture a un impact politique beaucoup plus large avec une forme littéraire de départ sans doute plus classique. En tout cas plus « romanesque »... Mais cela n'a aucun sens, ce que je vous raconte, il n'y a pas besoin de chercher un modèle. Je reste seulement avec la petite tristesse que j'ai ressentie à la réception de *De toutes pièces*, d'avoir senti que pour certains le bouquin a paru trop érudit, trop intello, trop je ne sais pas quoi... Vous voyez ce que je veux dire ?

L. L. : Pour moi, il s'inscrivait dans une lignée qui était perecquienne, ou qui ressemblait effectivement à ce que peut faire Pierre Senges, une façon de renouer avec toute une tradition de la littérature ludique française.

C. P. : Après, c'est peut-être ailleurs que ça se joue. Moi, effectivement, je n'ai pas l'impression d'écrire des choses imbitables ! Je ne sais pas... Après, je m'en fous que ce soit massif ou pas, mais quand on parle d'engagement politique, la question se pose, quand même. On peut toujours se faire plaisir à se dire qu'on fait de la résistance à quelque chose, si on fait de la résistance tout seul dans son coin... Si, c'est bien pour soi-même. Moi, je pense que je fais une super résistance quand je fais la sieste le midi, par exemple ! (*rires*) Mais c'est vrai, j'en suis persuadée, c'est une manière de ne pas être entièrement disponible. Cela ne va pas non plus tout changer, mais je pense que c'est important, oui (*rires*).

L. L. : Il y a, en tout cas, une volonté de garder de l'innapropriable, dans vos œuvres. Que ce soit dans *De toutes pièces* où le geste final est celui de la dilapidation de la collection, ou dans *Étant donnée*, où il ne faut surtout pas qu'on puisse, d'une manière ou d'une autre, s'approprier cette femme. Il y a toute une écriture poétique de l'innapropriable, qui a des prolongements émancipateurs, puisque, concrètement, dans *Étant donnée* ou dans *Traque traces*, cela encourage le lecteur-destinataire à réécrire ses propres données, en fin de compte.

C. P. Oui. On a tous très intérêt à sauvegarder notre opacité, et c'est vrai évidemment dans l'univers numérique, où l'exposition de soi est encouragée de façon permanente par les dispositifs que nous utilisons. Cela, et toutes les questions de surveillances, qu'elles soient étatiques ou pensées par les différentes instances marketing qui ont besoin de savoir ce qui pourrait nous intéresser pour nous le vendre. Effectivement, on a intérêt à toujours chercher en soi ce qui ne sera pas pris par les autres. On a surtout le devoir de refréner nos réflexes de prédation sur les autres. Quand on est parent, par exemple, et qu'il est tentant d'avoir un enfant « transparent » (c'est moins angoissant,

¹ La séquence mentionnée est une œuvre d'Alexandra Saemmer, l'une des artistes invitées par Cécile Portier à participer à la création d'*Étant donnée*.

d'avoir l'impression de savoir toujours où il en est !). Ou quand, professionnellement, socialement, on est en position d'avoir un peu de pouvoir ou d'ascendant. J'ose croire que l'art sert aussi à ça : apprendre cette déprise. Je ne sais pas si j'ai répondu à votre question.

L. L. : En tout cas, cela fait écho à la question suivante que je voulais vous poser, sur la prédation et l'inappropriable. Il me semblait qu'à côté de tout ce qu'on a pu dire sur l'indice et l'enquête, il y avait aussi toute une réflexion dans votre œuvre sur les objets, les symptômes, et les objets comme symptômes. Dans les *Longs Silences*, il y a toute une symptomatologie qui n'est justement jamais une manière de réifier l'autre, de s'appropriier l'autre, mais au contraire d'ouvrir des possibles, des énigmes. Dans un entretien sur *De toutes pièces*, vous faites des objets de la collection autant de symptômes : « Chaque objet décrit, dans sa singularité, dit pour moi quelque chose de l'état de notre monde. C'est comme une humeur que le médecin scrute, pour dire hum hum, vous êtes bilieux mon bon ami¹. » Cela m'a marqué, parce que vous n'avez pas du tout recours à la symptomatologie de la médecine contemporaine, mais à la fameuse théorie des humeurs, qui rejoint cette idée de mélancolie dont on parlait tout à l'heure, de bile noire. Est-ce que cette symptomatologie mélancolique du réel est une volonté de votre part d'écriture de près, d'attention à ce qu'il y a d'irréductible dans les objets et les êtres, sans prédation, justement ?

C. P. : Oui. Mais j'aimerais tellement pouvoir écrire des choses où il y a de l'élan, et où il y a de la joie. En fait, je la trouve, la joie, mais je la trouve dans le microscopique, dans le nano, dans le détail. La joie est dans les détails, avec le diable. Toute vision globale du monde est totalement désespérante. On ne peut pas être content de ce qui se passe. Je ne vois pas qui d'un peu honnête pourrait l'être. Mais il faut faire attention à ce que cette mélancolie ne devienne pas un confort.

L. L. : Ce qui est intéressant cependant, dans cette mélancolie, c'est qu'elle recrée des microcosmes : que ce soit dans *Compléments d'objets*, que ce soit dans *De toutes pièces*... Mais ces microcosmes ne renvoient jamais à un ordre du monde, à un macrocosme surplombant. Il y a toujours l'idée que ça reste à l'état de fragment, d'épave, et qu'il y a un lien possible, une communication humaine possible à cet étage-là du microcosme, pourvu, justement, que ce ne soit pas un confort, que ce ne soit pas une vision organisée du monde.

C. P. : Effectivement, il faut réussir à le penser comme ça. Peut-être trouver des chemins à partir de ça, oui. Mais... mais il n'y a pas beaucoup de rencontres, dans ce que j'écris, n'est-ce pas ?

L. L. C'est vrai... c'est vrai, quand on y réfléchit (*rires*).

C. P. : Voilà.

L. L. : Mais j'ai l'impression qu'en tout cas il y a des amorces de récits communs. Je vous dis cela parce que vous jouez beaucoup, justement, sur des scénarios romanesques attendus, qui ne se produisent pas, et qui, parce qu'ils ne se produisent pas, sont intéressants et disent quelque chose de la relation en jeu. C'était déjà le cas dans *Contact*, où le scénario adultérin attendu est déjoué ; c'est le cas dans *Étant donnée*, avec le *topos* de la femme en détresse, qu'on doit secourir, et qui nous échappe complètement à la fin. Je me demandais s'il n'y avait pas, dans cette manière de proposer un scénario pour le déjouer sur un mode ludique, et pour en confier une réalisation autre au lecteur, quelque chose qui pouvait recréer du lien.

C. P. : Oui, il y a des amorces, mais il faudrait faire grandir cela. Je le dis pour moi, car j'ai cette tentation du solipsisme, de me retirer dans un espace calme qui permet de penser les choses de loin. Je le dis pour nous tous aussi car ce retrait crée forcément un sentiment d'impuissance, une

¹ N. Hecht, « Entretien avec Cécile Portier, à propos de son ouvrage *De toutes pièces* », art cit.

tristesse. En ce moment nous sommes tous assignés à résidence, et nous intégrons le fait qu'il est dangereux de se côtoyer. Le problème c'est que c'est une tendance de fond, même avant Covid, et qu'il devient facile de nous couper de tout récit commun, justement, en restant chacun chez soi, sur son quant à soi, sans qu'on ait besoin de se déplacer, de demander à quelqu'un – il n'y a qu'à demander à Google et tout nous arrive, pense-t-on. On prend de mauvaises habitudes. Il nous faut retrouver de la promiscuité. C'est énervant la promiscuité mais ça maintient en vie. On ne peut pas rester vivants si on n'est pas touchés.

L.L. Un autre point de départ de cette discussion aurait pu être non pas le refus du roman mais le refus du romantisme, pour définir l'écriture numérique, comme vous le faites dans un texte intitulé *Écrire s'adresse* : « L'intention mais pas l'atteinte. / L'absence mais pas la distance. / La lumière mais pas la transparence. / Dit comme ça, on pourrait croire que c'est une préoccupation romantique. / Alors disons-le autrement¹. » Est-ce qu'il n'y a pas aussi tout un travail sur la distance, dans votre œuvre, celle entre les personnages qui nous échappent et nous, entre vous et nous... Notamment sur la question de la mise en scène d'une forme d'intimité partagée (dans les mains d'*À mains nues*, dans les objets de *Compléments d'objets*, dans les photographies décontextualisées de *Dans le viseur*) : une esquisse permanente d'intimité à travers les images exposées, sans que jamais ne soit franchie la distance numérique, augmentée par le refus de l'information donnée, de la connaissance des êtres auxquels elles renvoient ?

C.P. Vous dites qu'il s'agit d'une « esquisse d'intimité sans que jamais ne soit franchie la distance ». Tout d'abord, si distance il y a, il ne s'agit sans doute pas seulement de la question de la distance qui serait liée au numérique. Ce n'est pas qu'une question de distance physique, tout simplement. Personnellement je suis extrêmement choquée par l'expression de « distanciation sociale ». On nous demande, pour se protéger d'un virus, de respecter la « distanciation sociale ». Si c'est une maladresse, c'est un lapsus révélateur. Je dis ça pour dire que j'écris justement pour détruire ce type de distance-là. J'ai écrit le texte auquel vous faites allusion pour parler de ce qu'était pour moi « écrire numérique », mais à la réflexion j'y parle de ce qu'est pour moi écrire tout court. Il s'agit d'être absent aux autres pour les toucher, d'abolir la distance par l'absence. Certes nous sommes séparés les uns des autres (nos vies sont trop différentes, et d'une certaine manière irréconciliables) mais aussi opaques les uns pour les autres (ce qui est très bien ainsi : gardons pour nous nos fors intérieurs). Mais nous ne sommes pas étrangers, et nous sommes vivants. Donc nous pouvons toucher, être touchés. J'aime bien l'idée que la littérature serait un art tactile.

L.L. Je pense aussi à la question de la distance dans *Traque traces* : vous y pensez la fiction comme un « calque » du réel, une « décalcomanie », avec ce que cela suppose de résidus laissés sur la peau (on retrouve d'ailleurs le motif du calque dans l'entrée en fiction d'*Étant donnée*) : est-ce que se joue là une définition possible de la fiction en régime numérique ?

C.P. De la fiction en général. A quoi sert un calque ? A reporter de façon précise une figure, par exemple pour l'isoler d'un contexte un peu brouillé qui fait qu'elle passe inaperçue. Ou à mieux comprendre, en les traçant, les lignes de force d'une image. Puis, à partir de ce report, on peut redessiner autrement le contexte, ou inventer un autre dessin à partir des mêmes lignes de force. On peut aussi s'amuser : dessiner des moustaches à la Joconde, faire que Vénus devienne cyclope. Un calque est un outil très utile à la fiction de ce point de vue-là. Et surtout, il se décolle. Il n'adhère pas à la surface du réel qu'il vient pourtant renseigner. La fiction est salutaire aussi pour cela.

Propos recueillis le 6 novembre 2020

¹ C. Portier, *Écrire s'adresse*, 19 janvier 2011, en ligne sur remue.net, <https://remue.net/Ecrire-s-adresse>, (consulté le 6 novembre 2020).