

Interview

(14 déc. 2005)

JMB : Jérôme Game, en 2004, aux éditions Inventaire/Invention, vous avez publié *écrire à même les choses, ou*, : c'est-à-dire ?

JG : C'est-à-dire une écriture qui serait d'entre-les-choses, d'entre la matière, plutôt que par au-dessus la matière ; qui procéderait de la matière plus qu'elle ne la déterminerait. L'écriture de ce livre s'est faite sous influence –digérée, tamisée– de *Différence et répétition*, ce grand livre où Gilles Deleuze délire de manière très argumentée sur la matérialité des choses et du langage, la façon dont, selon lui, la seule façon de concevoir un sens non morbide, c'est d'un sens qui soit constamment l'effet de la configuration matérielle des choses et du monde. Et il me plaisait d'essayer d'éprouver ce type de pensée en ce qui concerne l'écriture. Il ne s'agissait pas du tout pour moi de faire de Deleuze un programme, un horizon ou un background thématique, ce qui serait un contresens, mais plutôt un tremplin. Dans ce sens-là –même si c'est, bien sûr, la métabolisation des influences dans le temps, la singularisation qui fait la différence–, j'assume tout à fait cette terminologie d'écriture *under the influence*.

JMB : Cela signifie-t-il que, pour vous, l'écriture se joue, est jouée entre *différence* et *répétition*, par exemple dans l'oralité des lectures à haute voix en public où vous excellez et qui serait aussi une instance d'expérimentation ?

JG : Oui mais, par exemple, dans la façon dont Gertrude Stein utilise la répétition : ce qui m'intéresse c'est le bégaiement, un pseudo ratage de l'élocution/énonciation pour paradoxalement, en surenchérisant, faire un pas de côté hors de notre nature d'être coincé dans son langage, mon propre langage, dont je perçois qu'il ne dit pas grand-chose spontanément.

JMB : Vous parlez de l'anglais ou du français, car vous êtes bilingue ?

JG : Du français. L'intérêt de l'anglais, c'est d'être une langue dont j'aime bien dire qu'elle est invertébrée, qu'elle a l'échine souple, mobile. Pas au sens où elle ne serait pas courageuse, mais au sens où elle est comme un serpent, un chat qui s'étire. Je ne suis pas linguiste et je ne maîtrise pas les notions techniques dont je me sers, mais pour moi, la syntaxe anglaise est empirique, pragmatique : elle cloue, scotche, agrafe légèrement, suture gentiment, *doucement* (sans affres, sans col empesé, à la queue leu leu les uns après avant les autres, juste avant) les mots, les propositions, les prépositions, les bouts, et je lui en sais gré de me montrer comment une langue une lagune une plage se déploie dans l'empirie d'un usage souple. C'est un phantasme, sans aucun doute. Un linguiste me dirait que je ne sais vraiment pas de quoi je parle. Mais cette représentation/pratique de l'ailleurs qu'est l'anglais m'est très utile. Et c'est à ce niveau-là seulement que je me place

JMB : Peut-on alors dire que vous êtes plus à l'aise avec la langue anglaise et qu'il y aurait comme une timidité de votre part vis-à-vis de la langue française ?

JG : Peut-être. C'est intéressant ça, comme notion, *timidité*. Circonspection. Aimer passionnément, sans compter, sans retour la langue française –tenter d'y faire, librement, joyeusement, des figures– suppose paradoxalement de s'en débarrasser, de s'en être débarrassé, et d'aimer ce qui, en elle, s'est débarrassé d'elle-même. En ce sens, la langue française en tant que telle n'est pas mon problème. Il y a un désir (toujours en rapport avec d'autres désirs, climatiques, morphologiques, vestimentaires, automobiles, que sais-je) de l'agiter un peu, de la décadrer, la masser jusqu'à la faire chauffer, jusqu'à ce moment, cette température où elle se défait, se met à fuir à travers mes doigts, mes yeux, mes oreilles-bouches. Et moi avec, évidemment. Qu'elle m'emporte avec elle dans cette ligne, ce mouvement. La contaminer d'elle-même, comme qui dirait, mais positivement, matériellement : essayer de travailler non pas contre elle, dans ce négatif

qui encombre tellement la modernité française, mais avec/en/pour-s'en-servir-ailleurs. Je ne parle jamais aussi bien le français que quand je suis en train de le parler en anglais. Et je ne le parle jamais aussi bien que quand je suis en train de le parler à travers un film d'Antonioni, ou au travers de quelque chose de corporel ou de physique. Ce qui m'intéresse, c'est quand le français est un *affect*, c'est quand il est non pas un territoire fixe ou fixable mais une série de mouvements, de relations entre l'intérieur et l'extérieur. La notion du pied-de-biche, de faire effraction, que le français soit une espèce d'effraction à l'intérieur à l'extérieur, un entrant un sortant de lui-même. Ce qui m'intéresse c'est de faire valoir ce mouvement-là –et d'être pris dans/par lui. La notion d'être pris est essentielle à mon rapport à la langue.

JMB : Vous citez Antonioni, vous avez écrit des vidéo-poèmes réalisés par votre compagne, photographe et vidéaste : quel est votre lien, quels sont vos liens avec l'image ?

JG : D'abord, il y a une espèce de fétichisme par rapport à l'image, l'image fixe, la photographie, fétichisme très profond ; et donc le désir de faire que la façon dont l'image me coupe la chique puisse embrayer, faire fonctionner le désir d'écrire. Relation classique par rapport à l'image. Ensuite, par rapport à l'image cinématographique et à l'image vidéo, elles sont très différentes mais ce qu'elles partagent dans la façon dont elles m'affectent, c'est le champ et le hors champ, le cadre et le hors-cadre, le montage. La différence, c'est que l'image vidéo a une espèce de grain, de surface granuleuse qui surenchérit sur le matérialisme dont je parlais tout à l'heure. Dans le cinéma d'Antonioni, les personnages ne savent pas ce qu'ils disent, comment ils le disent, ne savent pas pourquoi ils ont à parler –ce qui ne les empêche pas d'être dans l'image, d'habiter ce cadre tout en tremblotant un peu. Autrement dit, le cinéma porte cette question de la matérialité au niveau du récit, de la narration, et de l'adresse qu'ils supposent. Les personnages d'Antonioni sont terriblement beaux mais ils ne savent pas très bien ce qui leur arrive, ils se tordent les mains, ignorent la moitié au moins de ce qu'ils énoncent : une capacité à être là à raison de ne pas être là cognitivement, non pas pour insister sur l'absence comme catégorie définitive, mais cette capacité à dire « je ne sais pas comment je m'appelle » qui est souveraine. Non pas pour faire le malin, mais une espèce d'affirmation-oxymore : j'affirme que je ne sais pas et je désire ce que je ne désire pas, et je suis là en ne désirant rien de précis. Et je désire à partir de cette imprécision. Elle est le lieu de mon désir. Ça, c'est tout simplement magnifique pour moi. C'est une découverte fondamentale. C'est la possibilité d'une vie, d'une vie non suffocante/suffoquée. Un lieu paradoxal. Le lieu antidote par excellence, la résistance-type (intellectuelle, esthétique, émotionnelle, corporelle) par rapport à l'aujourd'hui, à la violence et à l'ineptie propres au contemporain. Deleuze en parle très bien (avec bien d'autres, évidemment) : je suis, j'existe à raison de ne pas savoir ce que je fais ni qui je suis –mais chez Antonioni c'est *sans* les affres artaldiennes, sans la négativité blanchotienne, sans tout le tintouin noir-de-chez-noir à la Bataille contre lequel Alféri et Cadiot s'étaient justement élevés dans ce numéro spécial des *Temps Modernes* au moment de la *Revue de Littérature Générale*.

JMB : Vous vous sentez donc proches de certains de vos contemporains, de leurs écrits ?

JG : Oui ; quand je parle des autres, c'est d'abord par désir ; et puis, de manière très subjective, j'en parle égoïstement comme quelqu'un qui est heureux de pouvoir faire usage de quelque chose qu'il admire, les détourner, les sortir de la façon dont eux-mêmes voient leurs travaux. Il y a Dominique Fourcade, Jean-François Bory, Anne Portugal, Olivier Cadiot, Anne Parian, il y en a bien d'autres évidemment. Je perçois dans leurs œuvres une aptitude très riche qui désosse, désarticule positivement pour parvenir à dire sans être dans la négativité. Une aptitude à affirmer, à énoncer des choses moléculairement dans un travail à base d'atmosphères. Vous vous souvenez de « cinq heures du soir en été » de Garcia Lorca ? Il dit que c'est l'heure entre chien et loup, c'est l'heure magnifique où on ne sait pas très bien qui est quoi, mais on sait qu'il y a un truc dont on ne sait pas ce que c'est. Emmanuel Hocquard arrive à affirmer cela ; c'est très léger, c'est une espèce de lumière, d'angle de prise de vue, d'infra basse, une façon d'opérer un *travelling*, de faire

valoir l'hors champ, de cadrer en disant qu'il y a de l'hors champ. Une façon de faire valoir des choses impersonnelles qu'on ne peut pas résumer ou rapporter à la personne au sens propre, au rôle d'un personnage. C'est, me semble-t-il, une question d'atmosphère, de matérialité des choses et du langage où se fabrique un récit –à la surface, impersonnellement. Un récit qui n'appartient à personne et ne va vers personne en particulier.

JMB : Dans cette perspective, la lecture à haute voix en public a-t-elle eu pour vous un statut d'expérience avec un retour, un feed-back pas forcément attendu ?

JG : Oui. Au début, je ne m'y attendais pas, et puis quelque chose est arrivé : c'est l'incongruité de se trouver devant des gens qu'on ne connaît pas à lire ses textes. Ce sentiment m'est cher, une espèce de hiatus, le désir du micro-espace, du micro-agencement qui consiste dans l'installation, aussi minime soit-elle, de la lecture : un micro sur pied, quelques mètres de distance, une lumière particulière, des enceintes, un certain silence. Une frontière à peine perceptible (perceptible en tamisé, en infra basse, en vision-nuit/vision-corps) entre le corps de l'auditoire que je ne vois pas –je suis myope–, dont je sais qu'il est là, et ce lieu-là : vide, à personne, côté jardin au milieu du côté cour, entre moi-micro micro-pied et les gens. Faire valoir cette parole-lieu, et s'apercevoir que l'élocution du texte est une question de diaphragme, de colonne d'air à travers le corps, de contraction et de relâchement d'abdominaux. Fort corps anonyme. Fortes sensations d'un corps qui n'est pas le mien ici. Je ne suis pas là pour lire mes poèmes, mais pour essayer qu'un truc physique ait lieu. Je ne savais pas que je ferais plusieurs lectures, que ça deviendrait important, il ne s'agissait pas d'une sorte de socialisation. À un moment je me suis aperçu que le texte, non pas son élocution, le texte lui-même prend sens lorsqu'il est en jeu dans une lecture, et que donc la lecture à haute voix en public devenait une espèce de moment de l'écriture.

JMB : Quel est dès lors le statut de la phrase ? Est-elle une unité minimale de cohérence ?

JG : Je suis en pleine recherche. Jusqu'ici j'imaginai la phrase visuellement, comme ce qui traverse le plan, comme un rhizome, un vers de terre : il n'y a pas de majuscule, pas de point. La question de la ponctuation est très forte. La phrase a un équilibre, une force, une vitesse mais en même temps, elle n'est pas fermée, ce qui ne veut pas dire qu'elle est le microcosme d'un truc qui n'en finit pas. Et en même temps, j'ai un désir de prose. Or pour moi –en tout cas jusqu'ici–, la prose c'est le paragraphe, pas la phrase ; la phrase, c'est la ligne, un rail de chemin de fer, un pur rhizome qui n'en finit pas et qui ne commence pas. La phrase, c'est une drogue. Il y a quelque chose de toxique. Le paragraphe, c'est très prosaïque, c'est la prose en personne, c'est justifié, il y a des points, de la ponctuation. Donc, il faut que je fasse le point, comme avec un focus, du flou au net, et il s'agit de choisir : de faire des paragraphes ou de poursuivre un fantasme de phrase qui est une ligne. Je suis à un tournant (ceci dit, il y en a plein des tournants). Dominique Fourcade a magnifiquement traité de cela. Fred Léal a réussi à créer une polyphonie visuelle, un éclatement ; et il arrive à mettre cette stéréoscopie, cette stéréophonie dans de la prose, puisqu'il y a des blocs-textes et de la ponctuation. Ça, c'est un geste réussi. Eric Meunié aussi. C'est très dur parce que le bloc-texte de la prose c'est comme du ciment à prise rapide. La fraîcheur, c'est ce que j'essaie de garder dans la phrase *sans* ponctuation et que je voudrais préserver *avec* de la ponctuation, qui est un régime-moteur, une vibration. D'où que je suis en pleine recherche actuellement. Comment être en seconde et en cinquième souple à la fois ? Quelle boîte de vitesse autorise ça ? Dans la ponctuation se joue aussi le cours du cadre/hors-cadre, du champ/hors champ, comme l'eau qui bout à cent degrés et qui frétille à quatre-vingt dix-huit degrés. Dans le frétillement ou la pré-ébullition, par rapport à l'ébullition proprement dite, il y a plein d'effet de champ/contre-champ et de cadrages souples/fixes qui se jouent. Comme dit Godard, il s'agit de parvenir non pas à une image juste mais à juste une image, une image qui ne demande de comptes à personne et qui arrive à être un peu poreuse. Enfin, au beau milieu de tout cela se joue également la question de l'adresse, du récit, de la narration comme désir non pas de communiquer (sur) des thèmes ou que sais-je, mais d'être dans la vie (le monde, l'intersubjectivité) en évitant la tautologie vite

mélancolique, voire misérabiliste, le solipsisme de l'objet ou de la forme purs. Sortir de l'objet – l'obsession du dire– qui sursaute un peu devant son ombre ; rentrer dans une positivité plus large du dit –mais sans rien perdre de l'incongruité, de la joie forte du dire. Bref, ça demande du boulot.

JMB : En arrière-plan de cela, n'y a-t-il pas une volonté, une interrogation de récit ?

JG : Mais oui, tout à fait. Et c'est là une façon de faire le *coming out* de mon désir de récit sur un registre qui ne se pose plus les questions formelles sur un mode agité, qui n'en est que plus à même, plus capable de poser cette question du récit sans rien céder sur la relation entre le contenu et la forme.

JMB : Sur la base de cette réflexion, le projet en cours est donc un livre de prose ?

JG : Oui, déjà à moitié écrit, mais ce dont je parle ici ne se règle pas en un livre et ne peut pas être l'objet d'un livre. Ça va prendre du temps, faut que ça travaille de l'intérieur comme qui dirait, en prenant toutes sortes de détours, de prétextes. Mais pour revenir au livre en cours, oui il travaille ce problème de la phrase en se branchant de façon pas trop abstraite j'espère sur la délirante productivité de la nov'langue de la société contemporaine. Il ne s'agit pas de dire, comme un post-debordien *lambda*, « la langue de l'*entertainment* est une langue à la con, on est tous contaminé, que sais-je » ; au contraire, il s'agit de ne pas la préjuger politiquement mais de la ponctionner, de la faire glisser, filer, dériver, de prendre ses énoncés prosaïques et d'en faire la matière première, la glaise, la palette d'une proposition. Un travail de réécriture qui consiste à formellement surenchérir sur le côté délirant dans la couleur, le son, le rythme et à faire ressortir la façon dont on est vraiment dans un monde où les signifiés glissent. Et *quelle est la vie possible, quelles sont les histoires de cette glissade, dans ce glissé ?* C'est ça, le livre. Il s'agit d'agencer la productivité de la langue, de la rendre visible, audible, de récupérer en elle quelque chose malgré elle, une espèce de productivité joyeuse ; récupérer cette pépite pour un autre propos, un autre sujet (qui m'échappe à ce stade), pousser cette créativité sur sa pente naturelle, la faire partir en vrille, la pousser dans l'escalier exprès. Ce qui me fait jouir, c'est de dériver. Dans la dérive, ce qui est magnifique, c'est qu'on ne sait pas ce qu'on veut ; non pas une absence de vouloir mais un vouloir sans objet. Comme prendre cette espèce de nov'langue pour surenchérir de manière esthétique, coloriste. C'est en ce sens que je vais travailler en résidence au Triangle, à Rennes, de mars à novembre 2006.