

Jérôme Game

Paris, le 2 mai 2011

Mis à jour par Jérôme Game en juillet 2016

NW. *Penses-tu qu'il y ait un mouvement littéraire en France actuellement dont tu fais partie ? Sinon, des écritures qui se rejoignent ?*

JG. La polysémie même du mot « mouvement » pourrait peut-être servir de porte d'entrée dans ta question. Qu'entend-on par « mouvement » ? Un groupe constitué, (auto-)identifié comme agent historique, ou bien plutôt du bougé, à plusieurs, de l'essaim ? Des fins, et un programme pour les atteindre, plus ou moins explicites (et exclusifs), ou bien de l'affinité entre pratiques et moyens ? Du définitif sur la nature et les buts de l'écriture, ou bien du sensible qui se déplace et se reconfigure selon les différents outils qu'il croise ou se crée ? J'opterais à chaque fois pour la seconde hypothèse. Et en l'historicisant très rapidement, je dirais que quelque chose de cet ordre se formule bien vers la fin des années 1980, c'est-à-dire lorsque certains des précédents modèles, traditionnellement avant-gardistes pour le dire vite, se grippent. Par trop de systématisme peut-être, par trop d'indexation théorico-pratique finissant par saturer les champs expressifs. Ce qui ne signifie pas qu'il faille réduire ce moment, comme cela a souvent été fait, à un face-à-face d'opérette entre néo-formalisme postmoderne, kitsch ou ludique d'un côté, et archéo-formalisme moderniste de l'autre. Que des œuvres caricaturales puissent exister, rien de nouveau. Mais rien de pire en réalité, que la dépolitisation à la Fukuyama-fin-de-l'histoire qui rôde souvent dans ce type d'interprétation. Non, il s'agirait plutôt de voir comment, dans ce moment (plutôt que mouvement), depuis la fin des années 1980, la question des matériaux et des pratiques littéraires *largo sensu* a su reformuler celle des horizons d'attente ou d'action. C'est donc un mouvement un peu paradoxal que j'identifierais : foncièrement pluraliste, hétérogène, il serait le moment où un ancien rapport se dénoue – celui, plutôt bien ordonné, entre fins et moyens, théorie et pratique, divers régimes de temporalités aussi – au profit d'un autre, beaucoup plus empirique à cet endroit-là. Des lieux comme la *Revue de littérature générale*, de Cadiot-Alferi, ou *Java*, d'Espitalier-Sivan-Maestri, sont des marqueurs précis de ce qui se joue là, y compris dans leur souci de relier ce chantier collectif à diverses figures marquantes de la génération précédente, comme Emmanuel Hocquard ou Christian Prigent, qui l'anticipent, l'accompagnent ou le décrivent. L'aperçu que je te propose ici

est suffisamment vague pour que je puisse m'y inscrire moi-même, sans ignorer que dans ce mouvement général-là (qui est peut-être tout simplement une *sensibilité*, une sensibilité d'époque), il y a plusieurs mouvements (infra-mouvements ?, méta-mouvements ?, mouvements tout court, au sens strict cette fois ?), tels que la poésie sonore, la vidéo-poésie, la poésie-performance, etc. Mais cette échelle-là n'est pas forcément la mienne, bien que j'aie publié des DVD de vidéopoème, des CD de poésie sonore, ou donné des lectures-performances. Le *grosso modo*, un certain *flou*, sont des catégories très précieuses je trouve, lors d'autodéfinitions comme acteur d'un champ, car elles ne risquent pas de flinguer l'efflorescence de la pratique, ses façons de (se) déborder, tout en permettant une inscription, y compris collective, à partir de ce que suppose cette poétique générale de la matérialité dont je parle. C'est à cette échelle-ci, à la fois poreuse et très précise, que l'idée de mouvement peut faire sens pour moi. Du coup, pour cartographier le « mouvement littéraire en France actuellement dont je fais partie », pour reprendre les termes exacts de ta question, je parlerais d'une poétique du *débord* (capable de se déplacer dans des champs et des pratiques très divers – artistiques, scientifiques, institutionnels etc. –, et de s'en adjoindre les modes comme un démultiplicateur de puissance); mais aussi d'une poétique du *rebond* ou du *reflux* (capable, une fois au contact d'autres pratiques, grosse de nouveaux savoir-faire, sensations ou imaginaires, d'en retravailler les principes en elle-même et pour son compte, c'est-à-dire dans des textes).

NW. *Et si tu devais définir cette tendance littéraire ?*

JG. Une relation au signe très ouverte, opportuniste même, dans le sens où tout peut faire signe, tout signe peut être pris dans une grammaire littéraire, qu'elle soit textuelle au sens strict (un livre par exemple) ou au sens large (un rapport écriture/autre système de signes). Tout cela n'est pas nouveau. À ceci près qu'aujourd'hui, « tout », dans l'expression « tout peut faire signe », « tout signe peut être pris dans une grammaire littéraire », signifie peut-être plus littéralement « tout » qu'antérieurement, sans doute de par le mouvement de déségmentation généralisée observé dans les arts et ailleurs. Or, si cette équivalence-là est précieuse, elle est aussi délicate à manier. Un néo- ou re-modernisme un peu pesant par exemple, peut se mettre en travers, via un rapport passif à certaines technologies (d'enregistrement, de montage etc.). Il y a aussi toutes sortes d'institutions qui perçoivent ce décloisonnement, dont le contemporain poétique serait l'un des noms, comme quelque chose d'actuel, de pertinent en soi, rendant l'effet de nouveauté du « tout peut faire signe » également sociologique de ce point de vue-là, en lien avec un redimensionnement toujours plus

large du spectaculaire. Mais en réalité, qu'est-ce que c'est que cette histoire de nouveau ou d'actuel ? Qu'est-ce que veut dire être nouveau ? Je veux dire : en quoi est-ce que le face-à-face avec cette catégorie-là peut-il être un piège à cons ? Le coup du non-dupe comme dit l'autre, qui peut pousser à faire du nouveau pour faire du nouveau, comme officiellement. Or, s'il y a souvent cette perception sociologique ou historique d'un mouvement littéraire, les choses ne sont pas linéaires.

NW. *Oui, même dans « La Mécanique lyrique », l'idée est que le nouveau n'intéresse pas.*

JG. Tu te souviens Baudelaire déjà, à propos de Constantin Guys dans « Le Peintre de la vie moderne » ? « Le moderne c'est le fugitif, et son autre face c'est l'éternel ». Belle formulation d'un stimulant piège à cons comme qui dirait : faire du nouveau sans en être dupe, sans être dupe de soi en train d'en faire – ce qui revient à enjoindre de penser notre situation de locuteur, de lecteur, c'est-à-dire notre version de l'interstice à partir duquel ces deux polarités, le fugitif et l'éternel, peuvent s'éprouver concrètement. C'est dire : « Ce qui est nouveau, c'est notre situation », mais sans forcément toujours indexer celle-ci sur le même petit groupe de déterminants. J'ai tendance à éviter la question du nouveau en termes chronologiques et à la reposer en termes de singularité – de la situation comme de soi-même en elle.

NW. *D'accord. Alors là c'est une question à laquelle tu ne peux peut-être pas répondre, enfin je te la propose et tu fais ce que tu veux avec : selon toi, qui ferait partie de ce mouvement ?*

JG. Comme je le suggérais tout à l'heure, ce mouvement est à mon avis un mouvement de mouvements, du bougé, et non pas un mouvement comme il y eut Breton-le-Pape et les apôtres, les excommunications et tout le tintouin. Dans un petit texte intitulé « Ceci n'est pas une liste », publié en 2007, j'évoque la « poésie contemporaine aujourd'hui », et comment elle ne peut être un jeu à somme nulle ou rangée en jardin à la française : il y a(ura) toujours un reste via cette division qu'on appelle la constitution du champ, qu'elle soit proposée par les poètes eux-mêmes ou par la critique. Et ce reste m'est cher ; je crois que c'est lui qui est intéressant : que cet ensemble ne puisse pas se diviser proprement, qu'il fonctionne en léger détraqué. D'où que faire mouvement, pour moi, c'est affirmer cela, affirmer ce reste-là, rien que des restes, des restes mis en séries en disant : « J'affirme cette liste-ci. Ici et maintenant. Point ». Et ça change, ça tourne. On ne fait pas partie, pour reprendre ton expression. On compose. On

est composé. Sans doute donnè-je là l'impression d'éviter ta question, mais c'est pourtant la réponse que j'y apporte : de l'essai, poreux, de la re/décomposition, voilà les coordonnées d'un mouvement auquel je me vois prendre part. Il y a plusieurs figures de ce travail. Une programmation par exemple, ça compose ; une publication collective, que ce soit un livre, un numéro de revue ou un programme radiophonique, ça compose ; une collaboration scénique à plusieurs c'est idem, toutes choses dont il m'est arrivé de prendre l'initiative ces dernières années, tout en participant à celles qu'organisaient mes collègues. La vision que j'en ai est que des sensibilités, divers savoir-faire aussi s'agrègent à l'occasion d'agirs communs : ce qu'ils partagent l'est pragmatiquement, sur des terrains concrets. Cela peut se répéter, donner lieu à une programmation même, pourvu qu'elle demeure ouverte, voire tordue (en 2012, j'ai moi-même publié un « Petit manifeste portatif » où je m'attachais à faire de cette poétique de l'interstice un *modus operandi* paradoxal, de par son refus de s'assigner une place, une adresse, des papiers d'identité). En réalité c'est de l'*extérieur* que je parle, d'être re-fait de l'extérieur, du dehors, via toutes sortes de rencontres, plutôt qu'à partir d'une identité assise (générique, généalogique, collective, médiologique ou autre), qui se préexisterait à elle-même. Je crois que cet effet d'extériorité, d'extériorisation même, est le critère qui m'a fait reconnaître, jeune écrivain, une communauté possible chez les poètes travaillant des effets de désidentification, de devenir même, quels que soient les moyens mis en œuvre. Ce mouvement-là, tel que je l'invente en te décrivant la représentation que je m'en fais, il inclut les auteurs que j'ai déjà cités et bien d'autres encore, de Christophe Tarkos à Marie-Josée Lapeyrière, à tous ceux de ton sommaire, à... La liste est longue, et carrément ouverte. Il faudrait évoquer les revues aussi, celles dont je parlais plus haut (mais il y en a plein d'autres, de *plastiq* d'Emmanuel Rabu, à *TIJA* de Chaton-Fiat, ou *Nioques* de Gleize et consorts, etc.), qui sont comme les angles mobiles de ce champ amorphe, et en filtrent, en affinent les flux textuels. Avec elles, il ne s'agit plus tant de ranger des textes dans les boîtes auxquelles ils appartiendraient par nature, que de conjointre, passer entre, (re-)composer ce champ que tu cherches à identifier. Une avant-garde comme dit l'autre, mais qui ne colle pas, ne durcit pas.

NW. *Justement, c'est intéressant que tu utilises ce terme « d'avant-garde ». En quoi dirais-tu qu'il s'agit d'une avant-garde, et est-ce qu'il y a une différence entre « avant-garde » et « écriture expérimentale » ?*

JG. Dans « avant-garde », le problème c'est qu'il y a encore la notion de groupe refermé sur lui-même qui s'entend fortement, l'idée que « Nous sommes le futur, nous défrichons ! etc. ». Ce qui fait vite sérieux-sérieux, voire carrément

flic ou curé. Et puis, le désir d'histoire, de s'y inscrire ou de la faire, n'est pas sans double-tranchant : stimulant, mobilisateur sans doute, mais un peu hystérique aussi, et systématique. Mon problème à moi, c'est de mettre au point des chantiers d'écriture et de les mener à bien, ici et maintenant. En cela, il m'arrive forcément d'avoir besoin d'appuis, de moyens, d'échanges, de confrontations même, avec des collègues qui sont solidaires, solidaires d'une folie, d'un désir, solidaires d'une confusion, d'une situation générale aussi. Et après, et pendant ces rapports, chacun singularise son œuvre, et passe son chemin. Une avant-garde poreuse en fait : ce serait un peu ça, ce que j'ai à l'esprit en rapport avec ta question. Rien à voir avec un petit truc élitare ou figé comme de la gelée sur le dessus d'un gâteau. Quant au second de tes termes, écriture « expérimentale », il a l'air de supposer un laboratoire ou un équipement un peu pointu – ce qui me convient sans doute mieux qu'un épithète, « expérimentale », aussi chargé en *self-importance* qu'« avant-garde », et limitatif.

NW. *D'accord, et est-ce que tu penses qu'il y a une dimension politique – tu en parlais tout à l'heure – et comment est-ce que tu la caractériserais ?*

JG. D'un certain point de vue, une dimension politique préexiste à toute écriture, au sens où, au moins superficiellement, on ne choisit pas son époque, celle dans laquelle on intervient. Mais on peut décider de la manière dont, requis par elle, affecté, on y interviendra. On peut en faire une situation au sens fort, quelque chose qui suscite des formes d'agir, des formes de vie. Et pourtant, même cette dimension politique-là ne recouvre pas directement toute l'œuvre (ses fins, ses thématiques, ses formes) sans risque pour les puissances de celle-ci, son efficace même. On voit bien le problème : cette dimension est prégnante à tout geste expressif, *a fortiori* esthétique, mais si elle devient en elle-même pur projet, cela porte un nom : ça s'appelle de la politique. La politique c'est de la sensation qui s'organise, se nomme, se collectivise, via des mots, des corps – et se finalise, eu égard à l'exercice du pouvoir. L'art c'est de la sensation qui se compose, (dé-)figure le monde, le pense, dans un interstice, une sorte de dehors-dedans. Voilà en quoi l'art est politique : indirectement. Pas tant par les significations ou les vœux qu'il émet, mais par les déstructurations, les déplacements qu'il permet. L'art fonctionne en produisant des effets de sensation, de compréhension, de réassemblage des sens du monde, des mondes. Et ensuite, ces effets-là, devenus pure puissance de novation syntaxique d'une certaine façon, peuvent se trouver avoir une portée politique dès lors qu'ils sont repris dans une élaboration, dans une énonciation collectives, dans un agir collectif. Le rapport de la littérature à la politique s'organise ainsi selon

moi, avec latence : faisant percevoir à nouveau, faisant percoler, formuler à nouveau, et à plusieurs.

NW. *Beaucoup de tes collègues ont une vision spécifiquement politique c'est-à-dire quasiment militante, extrême gauche. N'est-ce pas ton cas ?*

JG. Lorsque la politique devient un horizon ou une fin qui surdétermine tout, c'est casse-gueule, dans le sens où ça donne souvent une politique inefficace en même temps qu'un art faible, avant tout préoccupés qu'ils sont tous les deux par leur image, et sa pureté. Le problème n'est pas là. Le problème est de penser le rapport entre la sensation qui est propre à la création, et celle qui est propre à une action sociale d'ampleur. De fait, la politique, en ce qu'elle est reformulation collective d'une situation, présente forcément une dimension verbale (je n'ai pas dit littéraire) : elle redistribue (de) la parole. De son côté, la littérature peut alimenter, peut stimuler les forces de reformulation qui sont au cœur de la politique. On peut même dire que, d'un certain point de vue, la politique commence là où la syntaxe traditionnelle, normale, commence à s'en prendre plein la gueule. Les matériaux thématiques, les technicités de tous ordres sont importants, mais *in fine*, ils s'évaluent en termes d'effets, la littérature est une affaire d'effets : de pensée, d'affects, de rires... Je ne suis pas sûr que ce soit grand-chose d'autre. C'est des effets de syntaxe sonores, de lisibilité, de visibilité, c'est des effets d'apories, de grammaire. À l'intérieur de cela tout ? peut-être pas, mais beaucoup est possible, recomposable. Elle est là la politique de la littérature, quand des corps, des groupes de corps s'emparent de ces effets, sont refaits par eux, dans leur puissance expressive, dans leur détermination à agir. « Je ne sais plus comment je m'appelle et je veux parler à partir de là », c'est un énoncé politique, dès lors qu'un nous y résonne. « Je m'appelle ça et c'est à partir de là que je parle », également.

NW. *Quelles influences reconnais-tu sur ton écriture, aussi bien littéraires, que philosophiques, ou autres d'ailleurs ?*

JG. Il y en a plusieurs je crois. Elles sont d'origines diverses, fonctionnent différemment aussi, mais elles ont toutes le même effet : elles redéterminent la manière dont je fais ce que j'ai à faire. Je ne sais pas si c'est le bon terme du coup. Car il ne s'agit pas d'émulation ou de faire-comme. C'est plutôt être subitement débarrassé de soi, libéré de soi-même à raison d'un embranchement, d'une déviation soudaine via une rencontre avec une forme, un signe, un système de signes autres. Peut-être que je confonds avec admiration, ou que je mélange un peu les deux. Mais pour moi, être influencé serait faire ce qu'on a

à faire différemment du fait de l'impact de cette rencontre. Être d'avantage soi via l'ouverture, la trouée qu'elle produit. Peut-être ce que Deleuze nomme un événement. Deleuze justement, a été une influence importante, notamment au début de mon travail, avec son constructivisme, sa théorie des signes, sa pensée du devenir aussi. Je me souviens que mon troisième livre, *écrire à même les choses, ou*, publié en 2004, cut-uppait plusieurs passages de *Différence et répétition*. Dans ce livre Deleuze fait son affaire, très méticuleusement, à Descartes, lequel comme on sait passe son temps à dire : « ce qui est clair est distinct ». Et d'une certaine façon, l'alexandrin se cale là-dessus, jusqu'à Valéry, et c'est souvent magnifique. Mais en même temps, ça peut virer au virus ce truc-là, on le sent bien, à la passion morbide pour la taxidermie, moitié marqueterie-c'est-si-beau, moitié vitrification de parquet-plus-rien-ne-bouge. D'ailleurs, lorsque je me mets à écrire de la poésie, une part de moi se réjouit sans doute d'avoir côtoyé cette obsession, à l'école ou ailleurs. Parce qu'elle pressent qu'elle va devoir se gratter, et que se gratter, c'est écrire. Parce qu'elle devine que cette langue-là, ciment en train de prendre, j'avais un pied dedans, et qu'il faudrait donc bien *détruire, dit-il*. Avec ce qu'on trouverait pour ça. Écarter de l'intérieur. Désaccorder. Et puis rebrancher différemment. Parvenir à poser des choses à partir du vraisemblablement confus, et réciproquement : je tenais un programme. Ainsi, jeune poète, quand j'habite en Angleterre, je me mets à me traduire moi-même du français à l'anglais, rien que pour pouvoir me retraduire de l'anglais au français, c'est-à-dire, en anglicisant mes poèmes, les assouplir, comme dans une machine à laver, et casser, casser le truc français, le refaire. Refaire (la langue dans) la langue. L'anglais m'influence, du coup, pourrais-je dire. Parce qu'avec lui, ce n'est pas le sens qui se répartit en descendant à partir d'une idée, et qui s'implémente. C'est une langue qui semble sans cesse recréer les conditions de sa propre signifiante, c'est-à-dire d'un sens comme laissé en latence, ouvert, toujours possiblement en bifurcation (je parle à un niveau syntaxique, pas d'un niveau simplement sémantique). Cette précision de l'imprécision, cette netteté dans le vague que j'entends dans le *British English*, m'ont tapé dans l'oreille comme qui dirait. Je m'y suis retrouvé, fantasmant l'anglais à partir de l'écrivain français que j'étais, en projetant, en internalisant un peu tout ça. Motilité, fluidité deviennent des motifs, des objectifs en soi, des thèmes centraux, je ne sais pas comment on appelle ça, des fantasmes. Quelque chose qui fait courir, travailler. D'autant plus que rapidement, je reprends ça sous le trope du cadrage, des arts du cadrage, c'est-à-dire du rapport dedans/dehors d'une part, porosité des frontières (d'identité, de corps, de sens), et du rapport avant/après d'autre part : comment ça bouge quelque chose qui est posé ? De dedans ? Comment est-ce qu'on cadre ? D'où ? On le bouge comment le cadre ? Il s'estompera de lui-même ? Ça lui arrive de renaître ? Je travaille

tout ceci les yeux rivés à (ou se remémorant) l'écran, la toile, le moniteur, le tirage. Écrire comme on fait un cadrage. Une phrase, un paragraphe comme un plan-séquence. Y activer ce qui est en ce qui a lieu, montrer en raconter, être en faire – et réciproquement. Comment avoir les deux à la fois : simultanément formé et *al fresco* ? Comment parvenir à rendre, littérairement, quelque chose qui existe en une stase et pourtant, au même moment, part, coule, fuit sur les bords ? La métrique française (j'évoquais l'alexandrin) m'angoisse parce qu'elle tend souvent à épingle tout coléoptère encore en vie dans un petit cadre en liège. Et pourtant, je veux une phrase, je me mets, tôt, à chercher une phrase, parce que demeurer *ad vitam* sous la ligne de flottaison du sens, sémantique ou grammatical, purement et simplement, c'est insatisfaisant comme qui dirait. Pas forcément psychotique ; juste vite répétitif. Saisir quelque chose qui suinte, entre deux teintes, entre deux sens, deux moments : ça, ça fait courir. De l'entre-deux en série, puissance *n*. De l'interstitiel. Mon chantier se complique. Et très vite, tout le cinéma du plan-séquence (pas seulement au niveau formel bien sûr, je parle ici de films qui en tirent toutes les conséquences, aussi bien narrativement que politiquement) devient un allié, une influence considérable. D'Antonioni à Cassavetes, d'Eustache à ZhangKe, la liste est longue. Devant ces images, j'ai eu l'impression d'apprendre à écrire à nouveau. Devant celles de la photographie, de la vidéo, et de l'installation aussi (de Doug Aitken à Jeff Wall). Une influence en *pharmakon* pour reprendre ta question, qui fait fondre notre originale façon de faire, et nous intoxique subtilement d'autre chose, une autre grammaire. Mon *thrust* de jeune poète a sans doute été là, dans ces tentatives d'échapper au dedans de la langue, pour mieux y séjourner avec le vide rapporté de ses différents dehors, créé à partir d'eux. Et je n'ai pas hésité à le théoriser aussi, plus ou moins adroitement, en évoquant des pieds de biche ou des limes, pour affaiblir toutes sortes d'effets de clôture. Quant aux influences littéraires *stricto sensu* que ta question évoque, elles auront été présentes bien sûr, sans doute davantage au tout début, lorsque le geste initial d'écrire est lui-même pure étrangeté. Des influences comme quelque chose qui tape dans le dos pour sauter d'un toit, qui précipite à faire, par l'excitation que procure l'intuition soudaine de la réussite qu'elle incarne. Certaines d'entre elles seront un combustible immédiat (d'Artaud à Prigent à Tarkos, que je découvrais *live* pour les deux derniers, dans un festival à Cambridge au milieu des années 1990). D'autres seront à assimilation lente, sinueuse, à plusieurs étages (d'Hocquard à Echenoz).

NW. Tu parlais de Deleuze, qui devient très rapidement canonique. Est-ce que cela pose problème ?

JG. Pas tant que ça en réalité. On n'a qu'à se concentrer sur l'usage qu'on en a, voilà tout. Si l'on s'en détournait à cause des effets de catéchisme que cela peut induire sur certains, ce serait dommage. Et puis on n'aurait pas fini de sacrifier des œuvres importantes !

NW. Est-ce que dans l'ensemble tu as un projet créatif ou est-ce que tu pars plus ou moins à l'aventure ?

JG. Des choses insistent, de livre en livre. Des méthodes. Le désir de les affiner, de les préciser. Ça fait directions ou vecteurs, via des lignes de travail. Projet ? Possiblement, mais alors après coup, dans le sens où ce qui est à (re-) faire se formule souvent *in situ*, à même le chantier d'écriture en cours, quitte à se latéraliser en notes pour plus tard. Patrice Chéreau le dit bien qui évoque le « projet d'après » comme l'occasion de « résoudre les problèmes détectés dans l'œuvre en cours ». Il peut y avoir des listes d'ouvrages à faire, qu'animent les obsessions un peu générales que j'évoquais plus haut, mais c'est secondaire. Le projet créatif comme tu dis, n'existe intensément qu'au singulier, c'est un faire tout ce qu'il y a de plus concret : un livre, ce livre-ci, maintenant. Et puis le travail suscite du travail, les problèmes, d'autres problèmes, et le plan de résolution apparaissant à même ces mouvements – c'est-à-dire mon œuvre – prend forme en s'étendant comme il peut.

NW. Pourrais-tu expliquer ton ou tes projets ?

JG. J'ai envie de figurer des devenirs. L'utile dans cette manière de dire les choses est peut-être l'oxymore qu'on y entend. Le devenir, comment pourrait-on le figurer puisque par principe, c'est ce qui échappe ? Mais c'est précisément ça ce que je veux faire : figurer le devenir, c'est-à-dire faire saisir une vie (des vies) comme quelque chose de très intense en termes de perception, de captation, d'effets de sens produits, mais qui pourtant n'est jamais au-dessus de la vie. Figurer une vie dans la vie, à partir de cette dernière. C'est un peu délicat, parce que quand on fait une œuvre, on a souvent un plan, des effets d'ensemble en vue, des effets de moyens. Alors comment raconter ? Comment faire voir, faire entendre du visible ? Des effets de pur son aussi, qui ne soient pas que musique ou rythme en soi ? Des effets de sens enfin, eu égard au réel dans lequel je vis, mais sans télos sociologique, sans chromo critique ? Résultat, comme tu l'entends, je suis en train de me coltiner la question du récit, de la

narration aussi, de l'homéostasie ou de comment conjoindre d'hétérogènes régimes d'écriture : une liste, de légères décompensations sémantiques, des effets de paysages, une intrigue... Le chantier se redéploie un peu à l'air libre en ce moment ! Son dernier état est *Departure Lounge*, le roman que je viens d'achever. Écrit en caméra subjective, c'est un récit qui donne à voir les coutures de la mondialisation contemporaine à travers le parcours d'un homme qui se déprend petit à petit de son emploi, saisi qu'il est par le devenir-image du monde autour de lui. Road movie littéral, c'est l'histoire d'un déroutage inopiné dans les interstices de la globalisation, smartphone en main.

NW. *Continues-tu à migrer vers d'autres médias tels la vidéo ?*

JG. Cet usage d'autres médias (ce n'est pas une migration : l'écriture n'est nullement quittée) débute dans les années 2000, au moment où il s'agit de trouver des alliés : des moyens, des méthodes alliés dans mon se-débattre-avec-dans-la-langue, cette histoire de pied-de-biche dont je parlais tout à l'heure. C'est ainsi que des vidéopoèmes et des affiches sont réalisés en collaboration avec les plasticiennes Naby Avcioglu et Valérie Kempeeners. Récemment, le travail de visibilité dont je disais quelques mots ci-dessus, a suscité un travail de photographie textuelle ou récimages, donnant à voir des figures du réel contemporain via des micro-récits cadrés au format photo et exposés en galeries. En fait, ces travaux plastiques, scéniques ou sonores, le plus souvent collaboratifs, constituent comme une région de ma paillasse, de mon plan de travail, où se testent en modèles réduits (ou grandeur nature, c'est selon) certaines intuitions. Ils peuvent parfois donner lieu à des œuvres autonomes. Mais en réalité, cette continuation de la littérature par d'autres moyens fonctionne un peu comme une orbite elliptique : après un temps d'étude ou d'essai en vol, elle fait le plus souvent revenir le moyen ainsi développé dans un chantier littéraire *stricto sensu*, un texte. C'est ce que je proposais tout à l'heure avec les termes de *débord*, de *rebond* ou *reflux*. Bouger dans l'ici via là-bas, dans le là-bas d'ici pour parler en Espitalier (voir ses *148 propositions sur la vie et la mort*, Al Dante, 2011). Cela n'obéit pas à un programme prédéfini mais plutôt à cette histoire de problèmes encore une fois : des problèmes se posent à moi dans mon travail d'écrivain, je les traite comme je peux, avec ce que je trouve ou me fabrique *ad hoc* pour les résoudre, c'est-à-dire, à la fin, écrire – que cette écriture en passe par une performance, qu'elle suppose une exposition, qu'elle s'accompagne de la production d'un CD ou demeure nue, sans rien de tout cela, c'est la même chose. Ça me rappelle un peu le mot d'Erving Goffman, le sociologue canadien, sur les échafaudages élaborés qu'on monte pour bâtir quelque chose, une idée, un geste, une façon de faire, et qu'on retire ensuite. Ou pas d'ailleurs : il doit y

avoir des cas où c'est l'échafaudage lui-même qu'on conserve, car il fait œuvre quand son vis-à-vis fit prétexte. Une poétique de l'échafaudage, c'est peut-être ça ce que je fabrique.

NW. *Mais tu es spécialiste de cinéma quand même.*

JG. Je suis spécialiste de cinéma par profession, par passion surtout. Mais cela ne fait pas de moi un cinéaste, au sens où on l'entend d'ordinaire en tout cas. Ça fait du cinéma, pour l'écrivain que je suis, une boîte à outils de prédilection, depuis *Flip-Book*, depuis *La Fille du Far West*, dans différents projets que je mène actuellement pour le théâtre, où l'espace interstitiel, entre scène et cinéma, via les mots, est bien celui que je vise : un cinéma parlé, montrant la puissance du visible via celle des mots, et réciproquement, comme si j'étais un chef op' 'oétique, d'images, de sons, un mont(r)eur aussi, un mixeur. Et voir ce que ces allers-retours font à la fabulation, la scénographie, le jeu des comédiens. Imag(in)er. Faire entendre. Démultiplier les récits. Cette façon qu'ont l'impureté du cinéma et celle de la littérature de se répondre aujourd'hui, de s'accroître, via celle du théâtre en l'espèce, est très excitante.

NW. *D'accord. Pourtant tu parles de l'aspect du son qui est très présent...*

JG. Le langage est une machine de capture, il peut tout saisir puis fumer dans sa pipe à lui : la littérature. Donc oui, la question du son, la question de l'image sont présentes aux côtés ou en combiné avec le texte et/ou la parole, dans mes performances, mes livres-CD, mes vidéopoèmes etc. Mais cette façon d'être « avec » ou « dans », ou « aux côtés », ou « contre » est toujours audible je crois, est toujours lisible dans le texte-même.

NW. *Justement tu as travaillé avec des plasticiens, des ingénieurs du son, pour tes CD et DVD, est-ce que cela t'a amené à reconsidérer ton statut d'auteur ? Car ce qui caractérise cette écriture, c'est entre autres la collaboration.*

JG. La collaboration ça peut être très stimulant, en ce que ça factorise, ça met à la puissance n . Ce n'est pas $1 + 1 = 2$, c'est $x \times y = z$, $= x'$ aussi. Quand je collabore avec une musicienne électronique comme Chloé, ou un metteur-en-scène comme Cyril Teste, je les observe de près pour recevoir ce qu'ils me proposent, pour être à l'écoute. Je les loupe-grossissant comme ça, notamment leurs outils, leurs *modus operandi*. D'où que dans ces moments-là, je suis en plein dans le z , le « nous » que nous formons, et en même temps, déjà aussi dans le x' que je serai seul, en dérivation, plus tard, auteur en train de collaborer avec

moi-même via ma collaboration avec autrui. Un statut d'auteur en flou-dédoublé comme qui dirait.

NW. *Qu'est-ce qui t'a donné l'idée de bégayer ?*

JG. Ce n'était pas précisément une idée, autant que je m'en souviens. C'était un moyen. Il naît quand je suis face à un mur d'usages concaténés, de corrections imbriquées les unes dans les autres. Qu'il faut limer, gratter, percer ce qui m'y rattache. Le dispositif novateur apparaît comme une échappée, forcément relative, provisoire, à cet état, à ce blocage. Par exemple le bégaiement. Ce mur, c'était l'impossibilité de dire plusieurs choses à la fois. D'affirmer du non-choix. De faire valoir de l'interstice aussi, positivement. Poser la différence reliant les choses dans un même cadre, une même phrase, un paragraphe. Normalement ça ne se pourrait pas, ne devrait pas. Parce que la syntaxe traditionnelle le refuse, l'empêche. Et bien refuser ce refus. S'encapaciter de cette impossibilité. Faire quelque chose de ce ne-s'y-point-retrouver, ce n'en-pouvoir-mais. Pour moi, un dispositif stylistique existe de ces incapacités, de ces impossibilités qu'il se trouve résoudre. Sans ce non-pouvoir originel, et persistant (quoique changeant), je ne vois pas d'invention proprement poétique.

NW. *Donc tu n'es pas parti de l'idée que finalement le bégaiement c'était une langue mineure ?*

JG. C'était à des années-lumière de ça. J'étais complètement non-théorique. Tu accroches un chien à un pieu, il va chercher un moyen, il va faire ce qu'il peut. À un moment, il y en a qui se rongent la patte. Pas précisément le moment de théoriser sur le mineur etc. Et puis, l'idée est un effet de toute façon, rarement une hypothèse dans mon expérience, quelque chose dont on partirait comme tu dis. Elle se construit, est prise dans des constructions plutôt que de servir à valider des identités, de langue ou d'autre chose.

NW. *Mais alors pourquoi plus le bégaiement qu'autre chose, parce qu'on peut dire plusieurs choses à la fois à l'écrit ?*

JG. Je n'en suis pas si sûr. Car je ne parle pas d'éventail sémantique ici, qu'on ferait frissonner par je ne sais quel vent plurivoque etc. Je parle de syntaxe, de grammaire de phrase, c'est-à-dire d'ordre, de régime disciplinaire même. C'est à cet endroit-là, moins directement perceptible, qu'a lieu le sur-place dont je parle, qui perce, creuse, émiette un peu les choses et en fait voir de nouvelles, les fait entendre aussi. Peut-être était-ce essentiellement cette intention-là qui

était à dire dans mes premiers livres, ce je-n'en-peux-mais. Quoique dès le début, il y a un désir de raconter, qui est aussi bien présent je crois, raconter des histoires, des amorces d'histoires, via des notes de bas de page qui sont comme quand quelqu'un apprend à conduire et cale, reste bloqué en première vitesse. Le texte se motorise comme ça, bizarrement, la transmission incertaine. Et dans cette machinerie langagière, petit à petit, via des effets de bonne distance de vue, d'écoute aussi, des éléments culturels, logiques, corporels, politiques, finissent par s'entendre, recomposés. Puis, les livres se succédant, il s'est agi de figurer des vies à travers cela, des paysages, plus précisément. Et le travail s'est spontanément porté à l'échelle de la phrase-même, du récit-même. Y persiste, sous d'autres formes, cette tension première entre l'énoncé et le récit, le montage et le plan-séquence, le cadrage et lui-même. Parce que si j'ai quelque chose à dire, c'est sans doute à partir de là, voire cela même. C'est là que ça commence – de fait, mon tout premier livre s'appelait *Tension*. La ressentir, cette tension, y passer du temps. Ne pas forcément chercher à la résoudre. Encore moins l'instituer en marque de fabrique ou en gimmick. La voir se transformer plutôt, par le travail, et installer ce que j'ai à faire aujourd'hui.