

Entretien avec Sérgio Sousa paru dans *Espaços, culturas urbanas e contemporaneidade*, J. Teixeira (éd.), “Breve apresentação de *DQ/HK* y Conversando com Jérôme Game sobre Espaço Urbano e Literatura” [Entretien avec S. de Sousa], Húmus, 2018, pp. 179-193.

1. *DQ/HK* est composé par deux textes autonomes. On peut lire la première partie du livre (*DQ*), sans avoir nécessairement l’obligation de lire le reste de l’ouvrage (*HK*). Toutefois, cette discontinuité est apparente. Il existe, en effet, des points de contact très forts entre les deux récits. Dès lors, le fait qu’il s’agit dans les deux cas d’un voyage. Ou, pour mieux dire, de deux voyages (l’Espagne à travers le parcours de *Don Quichotte*) et la voyage (sur)modernité d’une ville comme Hong Kong. On comprend très vite que ces deux voyages sont à l’insu d’autres voyages (littéraires et cinématographiques, surtout). Mais ce qui me semble le plus important c’est l’ampleur que dans les deux récits prend la perception technologique. Avez-vous, en fin de compte, prétendu tout nettement recrire des lieux emblématiques sous un cadre technologique (le viseur de l’écran)?

J. G. – En effet, *Fabuler, dit-il* et *HK Live !*, les deux parties qui réunies constituent *DQ/HK*, parlent toutes les deux de voyage : à travers l’Espagne pour le Chevalier de la Manche, à Hong Kong pour mon personnage. La technologie n’était pas—en tout cas consciemment—une contrainte formelle ou thématique à l’écriture du livre. Elle était plutôt une donnée du temps du livre, une détermination de l’époque à laquelle il fut écrit. Ce que je veux dire par là c’est que, si ces textes évoquent le voyage, c’est à plusieurs égards : dans l’espace pour les personnages, comme on vient de le voir, mais aussi dans le temps : dans un *mixte passé-présent* quand il s’agit du Quichotte, puisque ce personnage et le texte qui le fait vivre sont à la fois objectivement datables au XVI^{ème} siècle, et, du fait de leur statut de classique de l’histoire de la littérature mondiale, tout bonnement présents via les incessantes lectures qui en sont faites ; et dans un *mixte passé-futur* s’agissant de Hong Kong, car cet endroit n’a pas son pareil pour synthétiser l’immémorialité d’une civilisation très ancienne (la chinoise) avec l’avenir immédiat que représente la technologie toujours plus pointue et répandue dans la vie courante. Lire le Quichotte aujourd’hui, vivre avec son héros une fois l’œuvre lue, c’est un peu comme avoir une bulle de XVI^{ème} siècle à ses côtés en plein XXI^{ème} siècle. Mon problème était de rendre cette coexistence temporelle, cette persistance active du texte cervantin. J’imagine qu’il y a bien des façons de traiter ce problème. J’ai choisi le thème du voyage : faire voyage sur les traces de Quichotte aujourd’hui. Et plutôt que de le faire à

la manière objective ou réaliste, qui aurait consisté à faire un vrai voyage en Espagne, j'ai choisi de le faire à la manière quichotienne, c'est-à-dire par l'imagination et la voyance. Il voit sur les plaines du centre de l'Espagne ce qu'il a lu dans les romans de chevalerie ; je vois sur Google Earth ce que j'ai lu dans son roman. Et je le transcris. Autrement dit, 'voyage' a maintenant à faire avec voyance, une sorte d'imaginaire très précis, très concret, qui se formule en mots, en texte. Voyage. Voyance. Récit. Comment ces trois termes-là s'impliquent-ils, se supposent-ils, parfois même s'équivalent-ils ? La perception technologique permet de traiter ces rapports parce que, tout en étant super précise (les caméras de Google Earth sont excellentes, et permettent une vision de l'autre bout du monde au mètre près, et Wikipédia ainsi que toutes sortes d'autres sites, commerciaux ou encyclopédiques, sont terriblement instructifs sur le réel poético-historique comme prosaïco-contemporain), elle permet d'être léger avec son sujet, de ne pas s'alourdir en allant visiter la Manche comme si on faisait un pèlerinage religieux sur les lieux mêmes du génie. Autrement dit, la technologie, elle allège, elle permet de ne pas s'alourdir sur le concret, mais plutôt de découvrir mille choses *en détail mais à distance*. Les rush de Welles, ce qu'ils ont de particulier et qui me les rend si chers, c'est qu'ils sont de purs fragments, c'est que le film n'existe pas, comme s'il cherchait par là le moyen d'éviter, de dévier, d'opérer un détournement sur le réel. Autrement dit, la technologie, même quand elle rate (y compris par inexistence, comme le film de Welles), permet l'écart, lieu de l'imaginaire (tout en renseignant sur le réel). C'est pour cette raison que, comme vous le dites bien, j'ai voulu réécrire des lieux emblématiques dans le viseur de l'écran. Parce qu'internet ou mon smartphone à Hong Kong, ou encore le cinéma asiatique sur cette même ville, me permettent tous, au moment d'écrire mon livre, d'y *être sans y être*. C'est cet interstice ou fissure dans l'espace-temps que je recherche, et ce, pour saisir un dernier type de voyage : le voyage existentiel, le soi comme voyage, comme devenir, le *soi comme déplacement (par-delà soi)*, et la narration/fabulation comme sa dimension propre. La technologie m'assiste dans cette tâche. C'est pour cette raison qu'elle m'est chère, et non pas pour elle-même ou en fétiche moderniste ou futuriste. D'ailleurs, la technologie ultime pour moi, c'est le langage.

2. Vos textes sont très visuels. Il font appel à l'intermédialité. Cette contamination des media nourrit très profondément, il me semble, votre singularité littéraire. D'ailleurs, on peut lire ceci dans la couverture de *DQ/HK*: «Il fait sombre. Le ciel est gris métallisé le parterre est trempé. Il court sous la pluie, s'abrite um arrêt de bus um néon des trombes sans discontinuer. L'eau est tiède, l'air est chaud le vent les feuilles bougent, l'image bouge gentiment j'comprends tout. Le cinématographe, le pixel à l'écran la couleur me collent aux yeux à present mes

lunettes, j’vois au travers. Ça se précise, ça se floute, s’amancit, c’est cadre, ça se creuse.» Ce qui vous intéresse avant toute chose n’est-il pas un besoin d’exprimer notre nouvelle condition humanine – celle de *homo technologicus* –, selon laquelle la virtualité et l’image écraniques l’emportent sur tout le reste?

J. G. – J’envisagerai cette question dans les termes de ma réponse précédente : si aujourd’hui nous sommes en effet déterminés par des conditions d’époque plus ou moins objectives—notamment la modernisation technologique et son statut de nouvelle ‘nature’, d’évidence ou de destin historial—, j’évalue personnellement ces conditions aux usages qu’on en a, c’est-à-dire par ce qu’elles permettent de faire très concrètement, par ce qui est fait grâce à elles, et qui peut être positif comme négatif. Autrement dit, la technologie, ça ne pousse pas dans les arbres, ce sont des gens qui la fabriquent, l’aiment, l’attendent, la supportent, la rejettent etc. Et tout ça crée comme une météo. Mais c’est toujours à nous d’être actifs avec (ou malgré) cette météo, de la façon que nous serons capables d’inventer. Autrement dit, pour moi, l’*homo technologicus* demeure avant tout un *homo faber* : à lui de se fabriquer des rapports entre la technologie (au sens des machines, des objets connectés etc.) et le monde, la nature, les êtres vivants, son imaginaire, ses désirs, etc. Il doit être un actif inventeur d’usages, pas un passif consommateur de l’époque—et ce, même si l’époque technologique qui l’englobe est plus large que lui. Ce sont ces rapports-là, créés par nous tous dans nos vies les plus ordinaires et les plus inspirées, qui forment à proprement parler une technologie valant la peine pour moi, une sorte de *technologie existentielle*. La virtualité et l’image écraniques ne l’emportent donc pas sur tout le reste. Elles sont *dans* tout le reste, fonctionnent à partir de lui, n’en sont pas détachées en une couche transcendante, comme en lévitation au-dessus des corps. L’image écranique c’est un corps, souvent tenu par un autre corps—une main—, perçu par un autre corps—une paire d’yeux. Avec souvent une bouche à proximité. De fait chez moi, l’image écranique amorce, provoque ou déclenche du *désir*, celui de raconter ce qui s’y passe et ce que ça (nous) fait. Et tant qu’on parle, tant qu’on raconte tout cela, on agit notre plus humaine faculté : celle qui consiste à réinventer le monde, à redéfinir son sens et sa valeur. On réalise notre liberté en quelque sorte. Notre puissance aussi. On attise un grand désir existentiel enfin, celui déjà à l’œuvre dans le dispositif—la technologie ?—narrative de Shéhérazade dans les *1001 Nuits*. La visualité purement imaginaire que ce récit met en place dans la tête de son auditoire, à commencer par le Sultan de Baghdâd, a une puissance considérable, et bien concrète. L’image écranique et sa virtualité sont ainsi un mode, un moyen du désir, de vie—et de la fabrication des œuvres, pour sûr.

3. Em lisant *DQ/HK*, je me suis demandé si le livre ne nous cherche pas à faire comprendre que la technologie est, telle qu'elle est, devenue une valeur absolue. C'est-à-dire qu'il nous serait dorénavant pénible de vivre à son écart; et qu'il n'est peut-être même plus possible de vivre en dehors de sa portée. Du point de vue esthétique, cette portée par se fait bel et bien, du moins dans votre livre, par le biais de la monstration: succession d'encadrements, de plans, d'images, etc. Ce décalage entre ce que l'on peut voir à l'oeil nu et que l'on visualise à l'écran favorise une perception post-humaine de l'espace. Qu'en pensez-vous?

J. G. – Si par post-humaine vous entendez par-delà les capacités physiologiques du regard humain, je dirais oui, très certainement. L'angle de cadrage, la profondeur de champ, le zoom, et bien sûr le montage sont entrés tellement profondément dans notre sensibilité visuelle, qu'on les attend spontanément, qu'on les considère comme les caractéristiques normales de toute représentation visuelle machinique. Sans doute le même phénomène de naturalisation a-t-il existé dans le millénaire antérieur et la peinture avec l'habitus du cadrage. Et oui, dans ces deux cas, techniques et technologies ont modifié ce qui est anticipé par notre appareil perceptif. Mais paradoxalement, comme on a bientôt—notamment les jeunes générations—si bien intériorisé cette grammaire visuelle moderne (technologique), elle s'en trouve comme renaturalisée, réhumanisée sous la forme d'un horizon d'attente quasi-instinctif. Même si nos yeux ne peuvent voir en zooms, montages, etc., notre autre organe visuel—le cerveau—, siège de notre mémoire, nous en fait dans certains cas ressentir comme une expérience virtuelle. Nos souvenirs-réflexes nous ont tellement fait escompter un zoom, qu'on le pré-voit : s'il ne peut pas être dans notre rétine, il est déjà dans notre cerveau. Et ici, l'expérience de la ville s'avère cruciale. Le paysage urbain d'une grande métropole offre en effet, quand on le traverse à pied, en vélo, en métro ou en voiture, comme l'impression simultanée d'être un caméraman en train de filmer et qui serait déjà, comme simultanément, dans un studio de montage et de synchronisation des sons. L'orthogonalité des buildings et des carrefours, le surcadrage des fenêtres de toutes tailles, le mouvement des corps et leurs vitesses variées, le défilement qu'ils renvoient, les différentes strates et profondeurs de champ, la stéréophonie de 1000 sons/bruits/dialogues particuliers, toutes ces caractéristiques cinématographiques sont naturellement—et concrètement, en 3D—celles de l'expérience de la ville. Comme si marcher dans Hong Kong, c'était en soi faire (et voir) des films ! Comme si ça donnait à l'œil nu une vision-cinéma.

4. D'autre parte, la technologie permet d'établir une nouvelle échelle sur l'espace. Vos descriptions de la ville d'Hong Kong en sont la preuve. Si Hong Kong est une ville géante, complexe, excessive, vous nous offrez un nouveau regard. Celui qui

minimalise. C'est le regard des points de repère, d'une localisation parfois très précisée, etc.. Em quelle mesure ce contraste vous interesse-t-il?

J. G. – Dans *HK Live !*, je cherche à opérer une coupe transversale de Hong Kong plutôt qu'un cliché réaliste et exhaustif. Je veux saisir sa spécificité, qui est d'être en lévitation dans l'espace-temps comme je disais tout à l'heure : simultanément traditionnelle et futuriste (dans son architecture, son urbanisme, son rapport aux technologies), représentative d'une culture nationale et mélangée, locale et globale, 'communiste' et 'capitaliste', ouverte sur l'avenir et la planète entière. Ce rapport entre le géant complexe et le minimal concret est l'un des moyens que je trouve pour rendre cette stratification, ce palimpseste d'espace-temps qu'est Hong Kong, un peu comme pour fabriquer une sensibilité propre à l'aujourd'hui post-moderne. C'est lui, ce sensible-là, que je veux capter dans ce livre. Ce que Hong Kong secrète et offre à qui veut le voir, c'est un *sensorium* où tout se fabrique et se réagence en courant continu entre passé-présent-futur, et ce, parce qu'y règne un talent pour le devenir : souveraine capacité de l'endroit à se métamorphoser calmement et pourtant de façon décisive, avec une intensité extrême mais consentant par avance à sa propre mue, comme se laissant naturellement prendre non par une idée abstraite du futur (à la manière moderne ou moderniste des occidentaux), mais par les puissances à l'œuvre du présent. C'est cette plasticité supérieure de Hong-Kong—si différente de la mélancolie stressée face à l'époque et son futur déjà-là qu'on peut ressentir dans de grandes villes européennes, à commencer par Paris—que le livre engage. D'où que la composition de l'ouvrage en passe par des rapports entre échelles, comme vous le dites bien : du *zoom out* immédiatement au *zoom in*, du très gros plan au plan d'ensemble ou panoramique, ce qui, poétiquement, veut dire passer d'un listing chiffré des grandeurs socio-économiques de la ville-état aux sensations visuelles-auditives à hauteur de corps humain, dans un tramway, sur un trottoir, etc. Et ainsi importer directement dans le champ de l'écriture les pratiques urbaines et les images qu'elles suscitent. Anthropologie du présent via la fiction, zigzag littéraire sur l'épaisseur de la ville : *HK Live !* veut transcrire la mise en puissance des sensations que procure cette ville, son intensité à la fois intellectuelle et sensorielle. Marcher dans Hong Kong, c'est jouir du plaisir des sens tout en étant forcé par la vue du paysage urbain à réfléchir sur le futur du monde et autres concepts abstraits. Cela en passe aussi par le cinéma hong kongais. "Pour percer le secret de la ville—dit Jean Baudrillard quelque part—, il ne faut donc pas commencer par elle et progresser vers l'écran ; il faut au contraire commencer par l'écran et progresser vers la ville". Je crois que c'est très vrai, et renvoie aussi à cette distance dont je parlais plus haut quant à la technologie.

5. Le cinéma est très présent dans votre œuvre. *Flip-Book* est le livre le plus cinématographique que je connaisse. Dans *DQ/HK*, le cinéma occupe une part très importante du récit. On y trouve, entre autres, des réalisateurs comme Orson Welles, Wong Kar-Wai ou, encore, Hou Hsiao Hsien. Qu'elle importance accordez-vous au cinéma dans le champ littéraire?

J. G – Le cinéma est avec la photographie l'art qui m'a le plus influencé jusqu'à présent comme écrivain. Ce qu'ils ont en partage, et qui me les rend si chers, c'est un double-problème : celui du cadrage d'une part (c'est-à-dire des limites—d'une action, d'un corps, d'un énoncé—et leur porosité, les compositions qu'elles rendent possibles), et celui de la surface d'autre part (c'est-à-dire de la vibration, de l'intensité, du différentiel en soi, du mouvement pur au sein d'une forme). Si l'influence du cinéma est si prégnante chez moi, je crois que c'est parce que l'art de la tension qui lui est propre—entre poser (une image-cadre) et lier (des images, sous forme de plan-séquence ou de montage)—reformule très précisément les problèmes que je me pose dans mon travail littéraire entre dire et raconter, entre l'énoncé et le récit, la stase et le flux. Ces questions plastiques rephrasent ce que j'ai à régler littérairement, le rendent visible, audible. J'ajoute, car il ne s'agirait pas de passer pour un formaliste au sens pauvre du terme, que les questions que j'évoque ici, les problématiques que j'avance pour les traiter, sont à mon sens précisément celles à même de traiter les problèmes de 'fond' : de thèmes, sujets, angles critiques, portée éthico-politique, etc. Je suis profondément godardien de ce point de vue-là (c'est-à-dire sans doute flaubertien, manétien ?). C'est le regard, c'est la manière, la méthode qui créent, font apparaître, expriment la densité ou l'urgence de ce dont il est question, lequel est insécable (au même titre qu'un problème est insécable, il est juste reformulable, et la consistance, la justesse ou l'importance historique de chaque formulation est à juger sur pièce). Ce qui m'intéresse, c'est de faire rentrer les méthodes et procédures du cinéma à l'intérieur du projet littéraire au sens strict, c'est-à-dire dans la syntaxe, la grammaire de la langue dans laquelle j'écris. A la manœuvre dans ce jeu de bricolage, pour parler comme l'anthropologie de Lévi-Strauss, c'est l'art du cadrage, du plan-séquence ou du hors-champ : observées scrupuleusement par l'écrivain que je suis, fantasmées aussi, toutes ces pratiques m'apprennent à reprendre mon souffle dans la page et à composer une phrase à nouveaux frais, un paragraphe, un récit d'autant plus littéraire qu'il est allé à l'école du cinéma. C'est là, précisément, que se trouve selon moi l'enrichissement qu'il peut apporter à la littérature : au niveau de la fabrication (nous parlions d'*homo faber* plus haut), au niveau de la façon d'œuvrer. Qu'en retraduisant nos problèmes formels d'écrivain, il nous force à faire autrement ce que nous faisons déjà. Et, de manière plus générale, peut-être est-ce parce qu'en ce début de XXIème siècle, notre sensibilité est déjà affectée, dans nos vies, par ce que vous nommez l'intermédialité, que la littérature s'en empare ou s'en trouve concernée. Dans

cette hypothèse, que je crois juste, la littérature serait alors prise dans des mouvements plus larges qu'elle, transversaux à toutes sortes de pratiques expressives, avec toutes sortes de technologies en jeu. Et en retour, elle participerait à ce qui modifie nos représentations du réel au sens large. Je crois qu'aujourd'hui, la littérature peut être un sismographe de bouleversements perceptifs qui ont lieu le plus souvent ailleurs, dans le champ de l'urbanisme et des systèmes socio-cognitifs et sensibles : visuels, auditifs, tactiles, corporels de manière générale (lesquels sont bien sûr susceptibles d'avoir une portée collective ou politique). Enregistrant ces bouleversements, la littérature que j'essaie d'écrire en développe une puissance nouvelle pour elle-même, imprévisible, en les reformulant dans un code —le code langagier porté à ébullition sous la forme de ce qu'on appelle *poésie*—, lequel peut ensuite stimuler ceux qui s'en emparent, les lecteurs. Ce que je veux dire c'est que la littérature telle que je la conçois est une *machine à métaboliser*, c'est-à-dire à capter, transformer, rephraser, réagencer, et en cela à permettre. Permettre toutes sortes de choses. Ce qu'elle peut renvoyer vers le réel a, je crois, à voir avec cela : une manière de syntaxer, de (re-)composer, de faire tenir ensemble (ce qui est une définition de la politique même). Comme si, écrivant, on traçait des ensembles plus ou moins ouverts, plus ou moins fermés, qui passent leur temps à lier entre eux des choses, des corps, et puis à les délier, et puis à les relier différemment. Deleuze parle bien de cela à propos d'une figure de style qui saute d'un art à un autre comme ça, de la littérature au cinéma notamment, et réciproquement : le *style indirect libre*. Le style indirect libre comme ce qui brise l'hermétisme des positions d'énonciation et des positions de monde qui vont avec (c'est-à-dire de police), au profit d'une porosité plus ou moins généralisée où les choses se transforment. Je crois qu'il en parle à propos de Rossellini en provenance de Flaubert. Belle généalogie...