

Jérôme Game

Comment faire du reste avec de l'art * ?

Merci beaucoup Marie-José Latour de votre introduction généreuse et de votre invitation. Lorsque vous m'avez proposé de venir à cette après-midi et que vous m'avez donné l'ensemble du programme avec l'argument, j'ai été à la fois spontanément très intéressé et un peu ambivalent, un peu coi ! Comme souvent lorsqu'il s'agit de ce mélange particulier entre théorie et pratique, entre connaissance et ignorance, entre clarté et opacité, qui teinte à mes yeux une pratique comme la psychanalyse et la théorie psychanalytique, et donc lorsque vous vous êtes adressée à moi, j'étais ambivalent. Je me disais qu'est-ce que je vais pouvoir dire de cohérent et de précis, leur dire sur « nommer, nouer et le reste », sur « nouages, embrouilles et savoir-faire » ? Et en même temps, j'aime bien cette triade « nommer, nouer et le reste ». Je vous ai donc proposé de parler un peu du numéro d'*Art Press 2*, comme une façon de parler un peu du travail que j'ai mis en place ces derniers temps – vous avez eu la générosité de parler du Don Quichotte – sur ces rapports que l'art peut avoir avec ma pratique de l'écriture et sur ce que ces rapports peuvent révéler à moi-même autant qu'à mes lecteurs de ce que mon écriture doit à l'art.

Ça ne tombe pas juste

Au début, « l'art », je l'entendais comme du lard, comme faire de la tambouille, comme mélanger ou dé-mélanger. « Reste », je ne sais pas trop ce que ça veut dire dans le champ psychanalytique. Pour moi, je constate que ma machinerie littéraire n'est pas linéaire, ne tombe pas juste, n'est pas une pure et simple ligne droite, même si je

* Retranscription de l'intervention du samedi 6 octobre 2012 à Tarbes, établie par Marie-José Latour et relue par Jérôme Game. <http://www.jeromegame.com/>

voudrais qu'elle le fût. Elle passe par des détours et des détours nouveaux qui fabriquent des nœuds. Je vais appeler ces détours nouveaux des restes. Ces nœuds et ces restes auxquels je les identifie me semblent après coup et maintenant avec un tout petit peu d'expérience, je pourrais dire avant coup, m'apparaissent nécessaires et fructueux. Par machine littéraire, j'entends les systèmes de perception, de sensation et d'expression qui sont très hétérogènes dans mon corps, dans ma personne, dans ma personnalité, et qui en même temps se mettent à produire des effets qui, eux, vont dans le même sens, le sens de l'écriture. Je ne suis pas plasticien même si je suis très intéressé par les plasticiens, je ne suis pas musicien même si je travaille avec des musiciens, je ne suis pas metteur en scène même si je suis très intéressé par la mise en scène. Ce que j'essaie de faire, c'est d'écrire. Cela va dans ce sens-là et en même temps cette machine littéraire, elle fonctionne, le *input* fonctionne avec de l'hétérogène, le *output* a envie, tente, insiste pour exister dans la lettre. Il y a toutes sortes de choses qui entrent et ça essaie de sortir *via* l'alphabet.

Reste et nœuds sont ce qui n'est pas pour moi immédiatement ou simplement digéré ou digérable, au sens où ça fonctionnerait. J'ai envie que ça fonctionne un peu mais en même temps ce n'est pas la seule chose que j'ai envie de faire et pour moi le nœud et le reste ça a rapport avec ça, à cette notion de fonctionnement sans encombre. Le nœud et le reste, c'est ce qui n'est pas directement digéré, ce qui ne fonctionne pas sans encombre dans mon langage. Le reste, du coup, n'est donc pas ce qui reste à la fin, au titre d'une trace, d'un excrément, d'une dépouille, d'un faste, mais ce qui résiste. Le reste n'est pas à la fin, le reste est là pendant que la chose n'est pas finie, c'est ce qui résiste à la manière dont la chose pourrait se terminer simplement.

Reste et nœud désignent ce qui n'est pas directement utile et qui est pourtant indispensable dans ma manière d'œuvrer et pour que je puisse parvenir à quelque chose dans mon travail d'écriture. Le reste comme le nœud, ça correspond à une traversée qu'est l'écriture et à l'opacité qu'elle suppose pour exister avec quelque force.

Apprendre de l'art contemporain

Le type d'écriture que j'essaie de mettre en place est basée à la fois sur une sensation pure ou directe, désobjectivée – ce n'est pas

tant une personne qui raconte une histoire qui lui serait arrivée, en subsumant ce qu'elle aurait perçu et senti en le rapportant à son sujet, à son identité – et sur la captation de systèmes littéraires très hétérogènes, des listes, des *cut up*, du bégaiement, des répétitions de toutes sortes de mots, la captation de ce qui est directement perçu et senti et comment cette sensation se démultiplie et est intrinsèquement hétérogène. Cela a donné lieu, au début, à des livres de poésie, vous le disiez tout à l'heure, qui étaient un peu idiosyncrasiques ou un peu déconstructionnistes, et récemment, dans le livre qui se termine, cette sensation pure se prête aussi à un désir de récit, de raconter une histoire, donc de s'adresser à quelqu'un, donc de supposer un rapport, un passage par la langue de l'autre, la langue qui n'est pas que la mienne. En même temps, cette histoire ne sera pas purement chronologique au sens classique du terme, mais le travail de l'écriture en est là : faire tenir ensemble un travail de sensation, qui en passe par toutes sortes de perceptions, visuelles, auditives, et un travail de mise en place d'un récit non téléologique, non direct, non linéaire.

Dans ce travail-là, le rapport aux arts plastiques m'a semblé très intéressant, dans le sens où je le connais mal, je ne suis pas historien d'art, je ne suis pas critique d'art, comme vous le disiez j'enseigne la philosophie et l'histoire du cinéma, je ne connais pas, comme certaines personnes ici – Magali Gentet et Catherine Fontaine – le monde de l'art contemporain de manière exhaustive. Mais ce que j'ai pu en percevoir dans plusieurs musées dont le MAC/VAL¹, c'est une très belle capacité à être opportuniste dans le meilleur sens du terme, c'est-à-dire pouvoir se servir de toutes sortes de choses, d'écoutes – dans la manière dont les artistes travaillent, évidemment il y a plein de façons de travailler, il y a plein d'écoles, d'endroits, de manières – et réussir à mettre de plain-pied plusieurs choses différentes, ne pas les subsumer, mais les mettre en cofonctionnement, les faire travailler alors qu'elles sont très différentes dans leur genre, dans leur dispositif.

Par exemple, quelqu'un qui m'a vraiment impressionné, c'est Tatiana Trouvé. Elle a fait beaucoup de choses mais pendant un temps elle a envoyé des lettres à la villa Médicis, à des endroits pour avoir de l'argent, etc. Elle a gardé ces lettres-là et elle a fait une

1. Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

œuvre qui s'appelle *Le Bureau d'activités implicites* qui fonctionne avec tous ces courriers. C'est donc une œuvre faite de matériaux très hétérogènes, qui une fois de plus ne sont pas hiérarchisés et qui sont agencés sur une surface abstraite relativement plane où l'on peut les mettre en bouture. Cela m'a beaucoup intéressé, comment est-ce qu'on peut observer l'art au travail, non pas dans un atelier (je ne suis pas allé dans un atelier), non pas la figure de l'artiste comme travailleur ou comme ouvrier, tout cela est très intéressant évidemment, mais me servir du musée – et je dis ça dans un endroit qui est un centre d'art, un endroit qui expose – comme un méta-espace, comme un espace de travail au carré. On voit les œuvres, une fois qu'elles sont faites, on voit le public qui les regarde, les lieux qui les reçoivent, et tout ça m'a beaucoup intéressé pour voir comment je pourrais importer ou m'inspirer de tout cela dans un contexte littéraire, en chambre, puisque écrire c'est un travail de cabinet ; voir comment l'art contemporain arrive parfois à œuvrer dans une multiplicité de restes et introduire du reste. Tatiana Trouvé, c'est un paradigme, elle produit du reste qui est actif, qui reste actif. En même temps, l'art contemporain, c'est une autre dimension de ce travail. Le MAC/VAL est un lieu qui produit beaucoup de textes, des cartels, des dossiers de presse, des textes qui peuvent être utilitaires. Il y avait donc à la fois une distance par rapport au discours que le monde de l'art contemporain peut produire et ce que l'art contemporain peut apprendre à quelqu'un qui cherche à écrire un roman.

Un obstacle fertile

Dans ce musée, j'ai fait, dans le petit essai que vous évoquiez ², une toute petite théorie du modèle que peuvent représenter l'art contemporain et sa fabrique, c'est-à-dire le musée, pour l'écrivain que je suis, et cette thèse-là, cette théorie-là, j'y crois tout à fait, j'y suis attaché et en même temps je crois que ce livre est un reste, une sorte de reste au carré. C'est comme un détour. Je suis allé dans ce musée, j'y suis resté un an, en y allant de temps en temps comme pour tourner en rond, tourner autour d'un obstacle. L'idée était de produire une altérité exprès, une altérité dont je sens qu'elle pourrait

2. J. Game, *Ce que l'art contemporain fait à la littérature*, Éditions du MAC/VAL, coll. « Chroniques muséales », 2012.

m'apporter de la force, des moyens, c'est-à-dire que je ne suis pas un artiste, mais cette altérité-là je ne pouvais pas la digérer, même pas essayer de devenir un critique d'art ou un théoricien, je voulais la conserver comme étant autre, pour qu'elle puisse produire chez moi, dans l'écrivain que je suis, un devenir. Il ne s'agissait pas de devenir artiste, il s'agissait de garder cette altérité-là, et non pas de me fondre en elle, et c'est pour ça que l'idée de nœud m'intéresse. Le nœud est une espèce d'antidote à la dissolution.

Je ne voulais pas faire de cette relation à l'art un usage direct, littéral ou immédiat, mais en avoir un usage structurel à plus long terme, dialectique. Ce qui m'intéressait, c'était de traverser le monde de l'art contemporain, ce que j'en percevais, et m'en servir pour créer du reste, quelque chose qui m'aide à résister à ce qui pousse dans l'écriture à devenir digeste, surtout dans un roman. Créer de l'obstacle pour pouvoir ensuite travailler avec. Le reste dans ce sens-là est quelque chose qui dé-névrose, qui soigne un peu de la compulsion à la perfection, du fantasme de plénitude que l'on peut avoir, que je peux avoir tendance à avoir quand je travaille. J'avais besoin de trouver du reste, et aller voir de l'art comme écrivain, c'était s'inventer une espèce de machine abstraite qui produit ce reste-là, quelque chose qui soit irrationalisable, qu'on ne puisse pas complètement réduire à un discours, quelque chose qui soit autre chose que ma propre pratique, qui soit inassimilable, que je ne puisse pas m'approprier et qui, ce faisant, m'introduise à la singularité de ma propre pratique, *i.e.* de l'écriture, sachant qu'elle n'est pas pure, complète, complétable. Soigner mes compulsions d'écrivain en me mettant exprès auprès de quelque chose qui est différent, qui fonctionne et magnifiquement bien et que je ne pourrais jamais m'assimiler. C'est cette singularité-là que j'avais envie de voir et j'avais envie d'y voir comment ma propre singularité d'écrivain pourrait être révélée par le reste. Après, je ne sais pas comment il faut l'appeler : le reste ou le manque ? Je vous laisse faire pour ça. Je ne suis pas sûr de cette terminologie-là, mais ce qui m'intéressait c'était la puissance de cette fertilité-là.

Lorsque je parlais d'obstacle, il s'agissait de trouver un obstacle fertile, un allié, le moyen de trouver un bel obstacle, que je respecte, qui m'augmente mais dont je sais que je ne pourrai pas l'assimiler purement et parfaitement, qui résistera toujours à mes tentatives et

qui me permettra donc d'évoluer. Ce passage, ce détour par l'art contemporain m'a permis de déstratifier un peu, de simplifier, d'alléger mes problématiques littéraires. Il y a eu un curieux mouvement de lestage ou de délestage, de ballastage, dit-on dans un bateau. J'ai souvent dit, y compris dans ce numéro d'*Art Press*, que ce détour par l'art faisait office d'apprentissage, de modélisation, et c'est vrai techniquement. Mais il s'est aussi agi pour moi d'une sorte de prétexte à nouer pour mieux pouvoir dénouer, à nouer pour mieux pouvoir, une fois enrichi du nœud, trancher le nœud. Aller voir d'autres pratiques, nouer un rapport plus ou moins intellectuel mais aussi très sensuel avec elles pour ensuite pouvoir singulariser à partir de cette différence que j'avais manifestée dans ce rapport. Par enrichir le nœud, j'entends la singularité ou la puissance de la différence avec notre pratique et par trancher j'entends affirmer idiosyncrasiquement ce que je fais, soit écrire puisque c'est ce que je fais, un texte et non pas de l'art plastique.

L'histoire de Hodjah

On pourrait parler, dans ce que j'essaye de mettre en place, de *pharmakon*, Derrida en parle très bien, mais je n'avais pas envie parce qu'il y a quelque chose de trop organique là-dedans, quelque chose de trop métabolique, le poison qu'on s'inocule, la pénicilline, ou ça vous tue ou ça vous renforce, etc. J'avais envie de quelque chose de plus extérieur. Nœud, dénouer et reste m'intéressaient plus. J'aimerais bien raconter une petite histoire, je ne sais pas trop comment on la raconte, mais mon épouse est turco-britannique et en Turquie il y a cette histoire. Une famille très pauvre vient voir Hodjah et lui dit : « Nous sommes six, nous vivons dans une seule pièce, on se dispute et c'est très dur ! Que doit-on faire ? » Hodjah leur demande :

« Avez-vous des animaux ?

- Oui, oui, nous avons des poules, des cochons, on a une vache et un âne.

- Mettez les poules et les cochons chez vous et revenez me voir dans une semaine.

- Non, vous n'avez pas compris, je vous dis que nous n'avons pas assez de place.

- Faites donc ce que je vous dis et revenez me voir. »

Au bout d'une semaine, ils reviennent :

« C'est de pire en pire, ça va mal se terminer.

- Mettez l'âne et la vache chez vous maintenant. »

Au bout d'une semaine :

« On va divorcer, on va exploser, on va mourir, c'est une catastrophe !

- Enlevez l'âne et la vache maintenant ! »

Au bout d'une semaine :

« Vous êtes un génie. C'est merveilleux. Ça marche du tonnerre ! On n'a jamais été aussi heureux ! »

C'est un peu ce que j'ai essayé de faire. Cela parle plus que l'histoire du *pharmakon*, de l'autocontamination. Maintenant, je préfère ces notions topographiques de remplir et de vider, cette notion de reste. Ce qui est intéressant avec le reste, c'est qu'en le produisant, on peut ensuite le manipuler, voire s'en débarrasser, on peut se représenter à quel point on est en train d'avancer. C'est l'histoire de Hodjah.

Après avoir dirigé ce numéro d'*Art Press*, je perçois que l'écriture, même si elle peut se brancher sur ce qu'on veut – je fais de la performance, je fais de la scène –, est encore seule quand elle se fait, même si ensuite elle peut se monter ou se montrer. Seule quand elle se fait, notamment en prose, cela ne veut pas dire qu'elle est solipiste ou autoréférentielle, mais qu'elle se fait là, et cette solitude-là, pour qu'elle soit autre chose qu'un petit secret subjectif foireux, il faut la peupler de mode de sensations, de modes de perception, de modes de constructions, d'agencements et d'expression. Il faut la peupler pour en faire une puissance et pas simplement une vanité. Il faut la peupler pour se retrouver soi et réciproquement.