



La novellisation poétique,
différenciation ou émulation ?

Les cas de Jan Baetens et de Jérôme
Game

Nadja Cohen

Publié le 25-02-2018

<http://sens-public.org/article1302.html>



Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International
(CC BY-NC-SA 4.0)

Résumé

Cet article interroge la notion apparemment paradoxale de novellisation poétique en étudiant deux recueils francophones des années 2000 : *Vivre sa vie : une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard* de Jan Baetens et *Flip-Book* de Jérôme Game, apparemment proches dans leur parti-pris, puisqu'il s'agit dans les deux cas de raconter un/des film(s), mais fort éloignés dans le rapport de la littérature au cinéma qu'ils engagent : rapport de différenciation pour le premier, d'émulation pour le second.

Abstract

This article tackles the paradoxical notion of poetic novelization by studying two poetry books written in French in the 2000's: *Vivre sa vie : une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard* by Jan Baetens and *Flip-Book* by Jérôme Game. Although both books share the same principle –narrating films–, I will show that they are in fact very different in the way they envision the relationship between literature and film: by differentiation or by imitation.

Mots-clés: novellisation, poésie contemporaine, Jan Baetens, Jérôme Game, littérature et cinéma, intermédialité

Keywords: novelization, contemporary poetry, Jan Baetens, Jérôme Game, literature and film, intermediality

Table des matières

La novellisation poétique : une forme oxymorique?	4
1. <i>Vivre sa vie, une novellisation en vers du film de J.-L Godard</i> :	
une poésie critique aux mille nuances de gris	6
1.1 Un monde en noir et blanc immortalisé par le cinéma	7
1.2 Un poète <i>du</i> banal mais pas un poète banal : éloge de la variation	8
1.3 Une poésie critique	10
2. <i>Flip-Book</i> de Jérôme Game : écrire sous influence	11
2.1 Un « méta-film » poétique	11
2.2 <i>Flip-Book</i> : visions évanescents et plans-séquences poétiques	12
3. Des rapports opposés au cinéma : différenciation et émulation . .	15
Bibliographie	17

La novellisation poétique, différenciation ou émulation ?

Nadja Cohen

La novellisation poétique : une forme oxymorique ?

Raconter un film. Telle est l'ambition, apparemment modeste, de ce que l'on appelle, en décalquant le terme anglais, une novellisation. Un tel processus place l'écriture non plus en amont mais en aval du film en inversant les rôles habituellement dévolus à ces deux instances dans le cadre de l'adaptation filmique d'une œuvre littéraire. Cette irrévérencieuse antécédence de l'image sur l'écrit est une des raisons pour lesquelles la novellisation a longtemps été considérée avec suspicion, avant qu'un chercheur en études culturelles comme Jan Baetens ne la tire des oubliettes en lui consacrant plusieurs études de qualité mettant en lumière les mécanismes, plus complexes qu'on ne pourrait le croire, à l'œuvre dans ces œuvres décriées. Je me propose ici d'envisager le cas de la novellisation poétique, rarement abordé dans le cadre des études sur l'adaptation, qui se consacrent, dans leur immense majorité au passage du livre à l'écran [Clerc et Carcaud-Macaire (2004) ; Elliott (2003) ; Vanoye, 2011], même si certaines études récentes (Cléder et Jullier 2017) mentionnent aussi le processus inverse¹. Le cas des novellisations poétiques reste toutefois très largement ignoré, à de rares exceptions près (Baetens 2008 ; Grignon 2014). De fait, une telle étiquette générique peut sembler curieuse, voire oxymorique

¹Comme l'explique Jan Baetens, la novellisation n'est toutefois pas le symétrique exact de l'adaptation pour l'écran, dans la mesure où elle est souvent écrite à partir d'un « pré-texte *verbal* » (le scénario) et non visuel (le film lui-même). Dès lors, « il manque aux novellisations [...] la transmédialisation qui se trouve au cœur de tout projet d'adaptation d'un livre sous forme de projet cinématographique. » (Baetens, 2004). C'est une des raisons pour lesquelles ce chercheur désigne dans ce même article la novellisation comme une « anti-adaptation ».

pour plusieurs raisons.

Tout d'abord parce que la poésie est un genre *haut* appartenant à la production restreinte (Bourdieu 1991), alors que la novellisation, généralement publiée à des fins commerciales, relève de la littérature industrielle, ce qui lui vaut également d'être traitée avec mépris. Rappelons que, si le vocable « novellisation » est d'un usage relativement récent (Baetens et Lits 2004), la pratique est presque aussi vieille que le cinéma lui-même : dès les années 1910 et 1920, des publications destinées au grand public sans visée littéraire manifeste, comme les « ciné-romans », se donnent en effet pour ambition d'approfondir et de prolonger le plaisir du visionnage (Virmaux et Virmaux 1998) voire de s'y substituer (Baetens 2009a).

Ensuite, parce que la novellisation est, comme son nom l'indique, du côté du récit – il s'agit de raconter un film – alors que la veine narrative est censée n'irriguer que faiblement la poésie moderne (Combe 1989). Rappelons qu'elle a même été proscrite par Mallarmé qui entendait libérer le genre lyrique de trois tâches jugées indignes de lui : « narrer, enseigner même décrire ». Quoique démentie dans les faits par l'immense majorité des pratiques poétiques, cette conception autotélique a nourri les définitions formalistes de la poésie, de Jakobson à nos jours.

La forme mais aussi la destination et les usages sociaux semblent donc opposer poésie et novellisation. Pourtant, dès la fin des années 1910, certains poètes d'avant-garde intègrent à leurs poèmes des récits de films, plaçant même parfois ces novellisations qui ne disent pas leur nom au cœur de leurs textes, comme dans les « billets-poèmes » de Philippe Soupault. L'intégration de tels matériaux *a priori* indignes, tant par le choix des films que par la pratique du film raconté, participe alors d'une recherche de prosaïsation à valeur quasi-manifestaire (Cohen 2013).

Qu'en est-il de nos jours ? Comment comprendre un tel geste et quelles formes prend-il ? Le projet de novellisation poétique aurait-il encore quelque chose, sinon d'une provocation, du moins d'une revendication ?

Je me propose d'apporter ici quelques éléments de réponse à ces questions à partir de l'étude de deux cas fort différents, sinon opposés : celui de Jan Baetens, dont le recueil *Vivre sa vie*, sous-titré « une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard » m'inspire le titre de cet article, et celui de Jérôme Game, intitulé *Flip-Book*.

1. *Vivre sa vie, une novellisation en vers du film de J.-L Godard : une poésie critique aux mille nuances de gris*

Né en 1957, Jan Baetens est à la fois chercheur et poète. En tant qu'universitaire, il a consacré de nombreuses études à des objets dénigrés comme la bande-dessinée, le roman-photo ou, justement, la novellisation, domaine critique dans lequel il fait figure de pionnier. En tant qu'écrivain, il pratique diverses formes de poésie à contrainte, fuyant ainsi un lyrisme dont il se méfie farouchement (Baetens 2009b).

Cet arrière-plan permet de mieux cerner le projet de *Vivre sa vie*, novellisation dont l'auteur prend soin de préciser qu'elle est écrite « en vers », exhibant ainsi le caractère poétique de son œuvre à une époque où la poésie ne se signale plus nécessairement de la sorte. Il affiche ainsi l'écart entre deux pratiques qui peuvent sembler totalement hétérogènes : la novellisation, relevant de la littérature commerciale, et la poésie dans sa forme apparemment la plus convenue (« en vers »), celle qui répond à des exigences métriques. L'auteur s'y impose aussi une contrainte forte : raconter un film, ce qu'il fait en transformant les douze tableaux de Godard en quinze séquences, moyennant de nombreux décrochages et de savants détraquages dont une épigraphe forgée par l'auteur et malicieusement attribuée à Bazin. Contentons-nous ici de pointer quelques aspects notables de son projet. Pour cela, partons de la présentation du recueil par son auteur :

Vivre sa vie n'est pas seulement un essai de transposer en vers le film homonyme de Jean-Luc Godard. Le sujet de cette œuvre (la prostitution) ainsi que sa forme [...] m'ont finalement moins intéressé que la poésie et l'amour du quotidien que ces images continuent à évoquer *en moi*. Banalité, grisaille, ennui, par moments un peu de dégoût et quelques illusions d'amour, voilà, faussement habillés d'une musique de fait divers, le thème et le corps de ce recueil (Baetens 2005, 11).

1.1 Un monde en noir et blanc immortalisé par le cinéma

À en croire le discours de l'auteur, le choix de ce film se serait imposé à lui non par ce qui serait son thème apparent – la prostitution et son issue fatale – mais par ce qui en constitue pour lui le vrai sujet : une forme de poésie du quotidien. Dès lors, l'auteur réduit la trame du film à un élément d'arrière-plan, « une musique de fait divers », pour célébrer plutôt sa capacité à fixer l'atmosphère d'une ville et d'une époque : le Paris des années 1960 qui transparait dans le recueil par petites touches. Dans le sixième poème, Baetens dépeint ainsi l'ambiance du film de Godard : « c'est un monde en noir et blanc : percolateurs, /Soucoupes, fermails, cigarettes [...] » (2005, 21). Il évoque aussi « ces affiches / qui restent *pour nous* le visage même / De la ville, de l'esprit de ce temps / Amoureux des voitures et du twist. » (2005, 22, je souligne). Plus loin, dans le poème XIV, le poète évoque « des rues [...] si vraiment parisiennes, [...] une couleur carton aux mille gris » et, à propos du personnage de Nana, salue cette « im/peccable coupe/ de cheveux 60's qui lui donne l'âge/ de la voiture » (2005, 39) dans des vers dont la coupe est, elle, loin d'être impeccable, puisque le mètre y est outrancièrement disjoint de la syntaxe.

Baetens est sensible à cette capacité qu'a le cinéma de capter l'air du temps, qui fait de cet art « un rêve d'historien », selon l'expression d'Arlette Farge qui s'émerveille de la faculté du film à « recrée[r] la couleur du temps », à « saisir mieux que tout autre art la trame de la quotidienneté et les ressources mineures de la banalité » (Farge 2008, 143).

Certes, le cinéma saisit admirablement le *Zeitgeist*, mais il en participe aussi, contribue à en écrire la légende, à le faire image. Si le Paris des années 1960 est perçu « en noir et blanc » par ceux qui ne l'ont pas vécu (y compris Jan Baetens, qui avait cinq ans à la sortie du film et vivait dans une ville flamande) c'est aussi parce qu'une telle image a été forgée par certains films de la Nouvelle Vague, comme celui que novellise l'auteur mais aussi *Jules et Jim* de Truffaut, dont une affiche placardée sur un mur est évoquée dans le recueil, témoignant de cette inscription du cinéma dans l'espace urbain de l'époque.

Le film dit quelque chose d'une époque, revêtant en cela une dimension collective traduite, dans le poème cité plus haut, par l'usage du pronom personnel pluriel (« pour nous »). Néanmoins, il ne s'adresse pas à chacun

de la même façon. L'auteur évoque en effet la résonance de ces images « en [lui] », reconnaissant une forme de subjectivité, qui tranche avec la retenue pudique affichée dans l'ensemble du recueil. Le film de Godard transparait donc à travers un filtre, une médiation qui se signale explicitement dans une périphrase par laquelle Baetens désigne réflexivement son projet lorsqu'il parle de « l'image de ces images d'elle » (Baetens 2005, 41).

1.2 Un poète *du* banal mais pas un poète banal : éloge de la variation

En l'occurrence, ce qui touche Baetens dans le film, c'est sa chanson grise et sa capacité à conférer une aura mythique aux objets les plus modestes. Comme l'affirme le personnage de Nana dans le film, « Après tout, tout est beau, y'a qu'à s'intéresser aux choses et les trouver belles ». Une telle phrase pourrait s'appliquer au projet poétique de Jan Baetens dans son ensemble – rappelons qu'il a consacré des recueils à des sujets aussi triviaux et inattendus que le basket-ball ou la construction d'une ligne TGV – et, en l'occurrence, au choix de la novellisation, forme prosaïque s'il en est, qui s'oppose en tout point au mythe du génie créateur d'une œuvre singulière. En détournant la réplique d'Anna Karina, on serait tenté de faire dire à Baetens : « y'a qu'à s'intéresser à la novellisation et on la trouve belle ».

S'il se veut un poète *du* banal, il s'évertue toutefois à ne pas être un poète banal :

Comme la banalité reste pour moi le sujet le plus chatoyant qui soit, il m'a paru nécessaire de changer de forme (en l'occurrence de forme de vers) à chaque nouvelle section (Baetens 2005, 11).

À cette fin, Jan Baetens ajoute à sa contrainte première, qui consistait à novelliser un film, des contraintes formelles (recours au sonnet, aux vers libres, réinvention du pantoum ou encore pratique du ready made poétique) dont l'identification est assurée par leur auteur lui-même, dans une « note finale » portant les traces d'un héritage oulipien. La novellisation se voit ainsi ennoblée par une forme de virtuosité formelle mais qui reste toujours au diapason de son sujet. Ainsi, lorsque l'auteur use d'une forme noble comme le sonnet, il la réduit parfois à un squelette, n'en conservant que la composition générale (deux quatrains et deux tercets) mais abandonnant les mètres et schémas

rimiques traditionnels. Qu'on en juge par ce quatrain de trisyllabes marqués par une syntaxe minimale et une indéniable crudité lexicale :

Nana va

Nana vient

Nana baise

Nana passe

Cette strophe, relatant sans apprêt les actions du personnage, témoigne de la manière dont le poète utilise la veine narrative, ici réduite à sa plus simple expression, contre le lyrisme. Au sein de la foisonnante filmographie de Godard, le choix même de ce film, dont la trame est simple et fortement charpentée (le film étant découpé en chapitres), trahit la recherche du dépouillement et le refus du pathos que Jan Baetens partage ici avec le cinéaste de la Nouvelle vague.

On ne saurait toutefois réduire le recueil à ce sonnet étique, à l'écriture blanche. Ailleurs, l'auteur joue de discrètes syllepses (2005, 21, sur le verbe consommer, par exemple) de paronomases (2005, 22, habiter/habiller) ou, plus souvent encore, d'expressions convenues, qu'elles soient détournées par ses soins (2005, 21, « les haut du corps » ; 2005, 15, « un silence-éclair ») ou livrées telles quelles, pour tracer les contours d'une vie en demi-teinte. Ainsi, le deuxième poème (2005, 14), qui semble donner exceptionnellement la parole au personnage féminin, recourt-il à des expressions toutes faites (« vivre sa vie », « bon pied bon œil », « à bords perdus ») pour affirmer son goût d'une vie modeste goûtée dans sa simplicité même :

je ne veux point

tout puis davan

tage encore

mais juste à temps

un peu de vie

vivre sa vie

bon pied bon œil

puis la revoir

à bords perdus

Occasionnellement, le style s'étoffe, accueillant de rares métaphores comme dans cet élégant décasyllabe : « l'espéranto perdu des yeux en cage » (2005, 23) ou, plus crûment lorsque le poète évoque par des images concrètes et violentes le quotidien de la prostitution, fait de dégoût et d'âpreté :

À l'estomac

La sensation

d'avalier sans filtre

ou salive

papier de verre

rouille et limailles

À la variété formelle et énonciative s'ajoute donc une variété tonale qui fait du recueil une palette aux mille gris.

1.3 Une poésie critique

Outre la variété formelle qu'il revendique, Baetens confère à sa poésie une dimension critique, qui ne surprend pas de la part du chercheur en études culturelles, spécialiste des rapports entre texte et image, qu'il est. La possibilité même de son projet poétique est ainsi malicieusement interrogée dans la section VI du recueil : « moins long que le vers est le temps des cafés/compté entre deux rendez-vous on consomme » dans un vers de onze syllabes, qui sonne comme un alexandrin – vers par excellence – boiteux. Le sonnet se termine d'ailleurs sur une remarque pleine d'autodérision « pas la peine d'en faire un sonnet » qui semble démentir le projet du texte même. L'auteur pointe donc, tout en la niant, l'apparente incompatibilité de la forme adoptée et de son sujet trivial.

La dimension réflexive du recueil porte parfois plus clairement sur les spécificités comparées de chaque art. Dans la section V intitulée « Nana rencontre une amie. Nana se fait promener par un ami », une réflexion sur la liberté des personnages amène ainsi le poète à la digression critique suivante :

la caméra aussi est libre [...]

*car on est libre, au cinéma,
de tourner le regard où l'on veut,
de percher les yeux où le corps est absent* (2005, 20).

On peut y déceler une opposition entre la liberté du spectateur et le guidage qui s'impose au lecteur dont le regard mental est contraint par l'ordre de la narration et de la description, cette dernière étant littérairement toujours close, alors qu'elle est virtuellement infinie dans une image (Ricardou 1967). Comme pour illustrer cette liberté du spectateur, dans la suite du texte, le regard du poète agrippe alors un élément d'arrière-plan : une affiche de *Jules et Jim*. Enfin, de manière significative, cette réflexion poétique sur la liberté des personnages comme des spectateurs se fait aussi en vers libres, conformément au principe que se donne Baetens d'accorder chaque poème à son propos.

Dans la novellisation telle que la pratique Baetens, l'enjeu reste donc avant tout littéraire, le récit d'un film préexistant, articulé à d'autres contraintes formelles, servant un projet poétique singulier débarrassé de l'emphase mais toujours soucieux d'expérimentation. Le souvenir de cinéma n'implique nullement chez lui la recherche d'une forme d'imitation du cinéma, à la différence, on va le voir, du projet poétique de Jérôme Game d'écriture « sous influence », dont je pointerai ici quelques aspects à titre de comparaison.

2. *Flip-Book* de Jérôme Game : écrire sous influence²

2.1 Un « méta-film » poétique

Né en 1971, Jérôme Game est, comme Jan Baetens, à la fois chercheur et poète. C'est à ce double titre qu'il explore les « porous boundaries » (Game 2007a) de la poésie dans divers essais mais aussi dans ses recueils, où l'écriture puise sa matière en dehors d'elle-même, dans la photographie (*Développements*), le cinéma (*Flip-Book*) et l'art contemporain (*La Fille du Far West*), Jérôme Game écrivant toujours « under the influence » (Game 2012), selon une expression qu'il affectionne et par laquelle il rend hommage à un célèbre film

²Je me permets de reprendre dans cette partie certains éléments de mon article intitulé « Le flip-book poétique ou l'écriture sous influence de Jérôme Game » (Cohen, 2018).

de Cassavetes. Ce mouvement centrifuge est suivi chez lui d'un mouvement de « reflux » (Game 2010) vers l'espace du livre, permettant de remiser l'opposition jugée simpliste et artificielle entre le visible et le lisible, pour étudier de manière plus fine « the ways in which specific works arrange within their formal limits the irreducible internal alterity of their project » (2007b, 11).

Il en va ainsi de *Flip-Book* dont le titre fait référence à ces petits livrets d'images dont le maniement par le lecteur vise à donner l'impression du mouvement. La nature de ces images est bien particulière ici, puisque, comme l'affirme l'auteur : « Les images de mon flip-book seront des textes [...]. C'est un méta-film. Chaque image/texte est un photogramme » (Cohen 2016). Game nous rappelle ainsi que le cinéma est un dispositif et qu'il en va de même de sa poésie.

Le paradigme du « flip-book », préféré ici à celui du « film » ou du « cinéma », pointe aussi d'emblée une tension à l'œuvre dans tout le recueil de Game entre hiatus (une succession d'images distinctes) et fluidité (l'impression de mouvement due à la persistance rétinienne). Le modèle concurrent du cinéma reste toutefois dominant comme le montre, toujours au niveau du péri-texte, le clap iconique du cinéma présenté en couverture et le générique de fin établi par l'auteur, qui répertorie « par ordre d'apparition à l'écran » les seize films qu'il a évoqués dans le petit volume.

2.2 *Flip-Book* : visions évanescences et plans-séquences poétiques

Le terme d'évocation n'est pas ici fortuit. Il s'agit bien pour le poète de faire resurgir, à la faveur d'un remontage poétique, des séquences de films, des années 1970 aux années 2000, puisées de manière privilégiée dans le cinéma indépendant, tant américain (John Cassavetes, Jim Jarmusch, Abel Ferrara, Larry Clark, Gus Van Sant et David Lynch) qu'euro-péen (Michael Haneke, Philippe Garrel, Philippe Grandrieux ou Claire Denis). Mais les visions tirées de ces différents films valent surtout ici pour la trace qu'elles ont laissée dans l'esprit du spectateur et la germination poétique qu'ils ont suscitée. Le recueil n'en donne d'ailleurs qu'une vue oblique et très parcellaire, l'intérêt de Jérôme Game portant avant tout sur l'expérience sensible que leurs images offrent au spectateur.

L'évanescence des visions et leur circulation d'un film à l'autre s'expliquent d'autant mieux que la fable des différents films est souvent évacuée au profit d'évocations de mouvements, de lumière et de sensations décrites avec précision et laconisme : ici, « le soleil rentre par la gauche en haut. La première lumière liseré [*sic*] écharde le noir plein cadre », ailleurs, « l'eau claire les fait voir ». Attentif aux textures, aux couleurs, à toute la dimension sensible de l'image, Jérôme Game dépeint ainsi Gerry, héros du film éponyme de Gus Van Sant, à la manière des behavioristes : « son visage rose gercé sur l'appuie-tête crème en cuir », les descriptions confinant parfois à l'abstraction comme ici : « Les deux taches noires Gerry et son ami avancent lentement dans le bleu noir. Sont ralenties. Irisent. Se figent ». De la même manière, le héros de *Elephant*, dont la célèbre silhouette dégingandée au T-shirt jaune, filmée de dos par un long travelling dans un couloir de lycée, est restée mythique, est dépeint par le poète avec le même détachement apparent que celui du cinéaste : « l'adolescent jaune a la peau rose, il boit du lait, sa peau douce est blonde ». La syntaxe élémentaire et le style paratactique, qui nous placent du côté du minimalisme, sont ici contrebalancés par l'usage abondant des qualificatifs (« jaune », « rose », « douce », « blonde ») qui traduit *a contrario* une attention aiguë aux couleurs et aux textures, composantes sensibles de l'image.

Si la trame des films est placée à l'arrière-plan, elle n'est pas pour autant absente du recueil. Pour le poète, les images de cinéma sont toujours grosses de récit, et c'est à l'imminence de l'événement que va sa préférence : « Quelque chose *va avoir lieu*, Quelque chose *va se passer* » écrit-il ainsi dans le passage consacré au film de Reygadas. Évitant les climax dramatiques, son attention se porte sur ce qui les précède (« Il *va tuer le bookmaker* »), ce qui les suit (« Gerry est perdu dans le désert [...] son ami *est mort* »), ou sur les moments de temps mort dont la violence est absente en surface, mais souvent présente de manière latente.

L'importance conférée aux atmosphères, aux lumières et aux mouvements des corps est l'une des constantes du recueil, mais son homogénéité est surtout assurée par des procédés stylistiques aux effets convergents : répétitions lexicales, phénomènes de saturation syntaxiques et recours à certaines figures de style qui œuvrent par différents biais à une unification de l'ensemble, donnant un aspect de fondu à sa poésie.

Sur le plan lexical tout d'abord, l'auteur recourt à de nombreuses répétitions

et, significativement, il en va ainsi de l'adjectif « souple » repris avec insistance, sans doute parce qu'il offre une des clés du programme esthétique de l'auteur. Jérôme Game recherche en effet les enchaînements fluides et sans heurts, en un mot la souplesse. Qu'on en juge par ce passage consacré au *Chinese Bookie* :

Les danseuses se rhabillent à six dans une voiture souple en cuir noir à la conduite souple. Une baleine démarre à l'embrayage souple [...] Ben progresse en apnée souple sur les toits des villas de Bel Air.

Appliqué comme un filtre sur les éléments les plus divers (une voiture, un type de conduite, un embrayage, une façon de plonger), l'adjectif « souple » concourt à ces effets d'unification voulus par le poète. Cette recherche de convergence se traduit de manière exemplaire par les nombreuses hypallages, assurant le transfert d'une qualité d'un objet à l'autre, créant des effets de synesthésie. Ainsi, dans *Ghost Dog*, « le vert pâle des vitesses le rap emportent Forest », tandis que dans *Elephant*, « le son [...] est blanc ». Poussée à son terme, la synesthésie accomplit parfois la présentification de la scène et assure l'immersion du spectateur. L'évocation d'une scène de *Mulholland Drive* se clôt ainsi par une implication de tous les sens du lecteur : « ça sent le chaud, la nuit est tiède, l'air est encore tout noir perlé des villas alentour ».

Syntaxiquement, la recherche de souplesse dans *Flip-Book* passe enfin par un travail singulier sur la phrase, qui œuvre tout à la fois à la liaison et à la déliaison des images mais davantage, me semble-t-il, à une recherche de fluidité qu'à une poétique du heurt. Ainsi pourraient s'expliquer certains tours agrammaticaux typiques de l'auteur marqués par l'omission du pronom relatif : « J'ai vu le sourire de Ben se tient droit backstage » ou encore « la lumière aveugle Gerry voit une voiture noire au loin », qui pourraient donner l'impression que deux phrases sont entrées en collision. Le poète renouerait-il ici avec le bégaiement qui caractérisait sa diction de jeune *performer* ? L'audition du CD de lecture qui accompagne ce recueil me semble démentir cette impression. Jérôme Game y offre au contraire une lecture suave de son texte et le modèle du plan-séquence qu'il revendique pour ce recueil serait en contradiction avec une poétique du montage nerveux.

Cette lecture fluide et les effets de sens convergents évoqués plus haut donnent plutôt l'impression que l'auteur vise à fondre les phrases l'une dans l'autre, comme si l'écriture travaillait à s'assouplir mais aussi à rattraper le rythme

des images de cinéma. Dès lors, le titre du recueil, « flip-book », pourrait être conçu non comme un modèle esthétique, puisque l'auteur semble plutôt poursuivre une poétique du flux, mais comme une forme de lucidité face à l'impossibilité de l'écrit linéaire à rivaliser avec le modèle de simultanéité offert par un plan de cinéma.

3. Des rapports opposés au cinéma : différenciation et émulation

Évoquant en quelques pages le cas de la novellisation poétique dans son ouvrage critique de 2008, Jan Baetens affirme que :

Dans le domaine de la novellisation, choisir la poésie plutôt que le roman, ce n'est pas choisir la poésie contre le roman, c'est choisir une forme de poésie contre une *autre* forme de poésie (2008, 202).

Cette distinction s'applique assurément à sa novellisation de *Vivre sa vie*, dont l'ambition n'est pas tant de raconter le film, même si Baetens entend en restituer l'atmosphère, que d'affirmer une certaine vision de la poésie, désaffublée, débarrassée de tout reliquat romantique. Le projet même de l'adaptation, faisant de son texte une œuvre seconde, et la revendication d'une forme pauvre comme la novellisation achèvent ainsi de battre en brèche le mythe de l'artiste inspiré et la prétendue indignité de certains sujets en poésie. En cela, Baetens poursuit l'œuvre des poétiques modernistes du début du 20^e siècle. On pourrait alors se demander si le thème de la prostitution est aussi accessoire que le dit l'auteur en ouverture car, en optant pour l'étiquette « novellisation », Baetens s'inscrit dans une forme de littérature décriée, prostitution pour le pur littéraire, selon une métaphore éculée désignant la littérature mercenaire. En même temps, il se lave évidemment de tout soupçon à la fois par le choix du film qu'il novellise (un Godard) et surtout par le fait que cette novellisation sert de prétexte à un jeu formel savant et exigeant qui rend la lecture du recueil ardue derrière une apparente simplicité.

Si les deux recueils évoqués placent le cinéma en leur principe, ils me semblent mus par des projets radicalement différents, voire opposés. Quand *Vivre sa vie* travaille par différenciation, mettant en avant une esthétique de la *variatio*, Jérôme Game revendique au contraire une écriture sous influence, où le *medium* filmique met à l'épreuve la syntaxe (« le cinéma de plan-séquence

a quelque chose à m'apprendre à propos de la phrase » (Baumgartner 2011) et invite à la création d'une poétique du flux. Par les choix formels qui les distinguent, Baetens et Game me semblent dès lors pouvoir illustrer deux grandes dynamiques de rétroaction du cinéma vers la littérature : l'émulation et la différenciation.

L'émulation à l'œuvre dans *Flip-Book* semble en effet pouvoir s'inscrire dans la tradition très ancienne de la *paragone* (Mitchell 1987 ; Wild 2015 ; Heffernan 2004), où l'on tente de montrer, exemples à l'appui, que l'art ou le *medium* utilisé est aussi bon sinon meilleur que celui qu'il imite (traditionnellement en termes de capacité de reproduction, aujourd'hui en termes d'impact rhétorique). Du côté de Jan Baetens, la différenciation est bien entendu relative, dans la mesure où elle suppose la présence, ne fût-ce que comme repoussoir, de l'autre pôle. Cette position se réclame d'une tradition plus récente, typiquement moderniste dans la lignée de Clement Greenberg. Il est toutefois rare, chez les auteurs contemporains, de revendiquer l'inscription dans l'une de ces grandes tendances, opposées ici schématiquement. De l'une à l'autre, il conviendrait sans doute d'envisager un *continuum* et nombre d'écrivains défendent de nos jours plutôt l'idée d'une intrication paradoxale, qui réunirait dans le même geste le brouillage des frontières et l'articulation des spécificités (Colard 2015). C'est d'ailleurs, sur le plan théorique du moins, la position de Jérôme Game (2007b).

La question de la novellisation poétique, telle qu'elle a été envisagée ici à partir de ces deux exemples, a ainsi pu donner une idée de la complexité et de la diversité des positionnements adoptés aujourd'hui par la littérature face au cinéma. Elle a en outre montré que, dans cette émulation/différenciation entre les arts, le récit, qui régit l'immense majorité de la production filmique, permet à certains poètes de travailler de l'intérieur la poésie contre un modèle de « pureté » érigé en dogme au début du XX^e siècle et régulièrement battu en brèche depuis les années 1910. À ce double titre, ces analyses peuvent ouvrir des pistes pour l'analyse d'un corpus poétique contemporain, nourri de cinéma, que de nombreuses parutions récentes³ ne cessent d'alimenter.

³Voir par exemple les travaux de Véronique Pittolo, de Christophe Fiat ou de Sandra Moussempès.

Bibliographie

Baetens, Jan. 2004. « La novellisation, un genre contaminé ? » *Poétique*, 138, n° 2 (138) : 235-51. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-2-page-235.html>.

———. 2005. *Vivre sa vie : Une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles.

———. 2008. *La novellisation : Du film au roman*. Bruxelles : Les Impressions nouvelles.

———. 2009a. « De l'image à l'écrit : la novellisation, un genre mineur ? » *Le français aujourd'hui*, 2, n° 165 : 17-25.

———. 2009b. « Pour une poésie du dimanche ». <http://www.espace-livres.be/JAN-BAETENS-pour-une-poesie-du>.

Baetens, Jan, et Marc Lits. 2004. *La novellisation : Du film au livre / Novelization. From film to novel*. Leuven : Leuven University Press.

Baumgartner, Thomas. 2011. « L'Atelier du son ». *France Culture*, 16 décembre 2011.

Bourdieu, Pierre. 1991. « Le champ littéraire ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 89, n° 1 : 3-46.

Clerc, Jeanne-Marie, et Monique Carcaud-Macaire. 2004. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Klincksieck.

Cléder, Jean, et Laurent Jullier. 2017. *Analyser une adaptation de Jean Cléder, Laurent Jullier*. Paris : Éditions Flammarion.

Cohen, Nadja. 2013. *Les poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*. Paris : Classiques Garnier.

———. 2016. « Entretien inédit avec Jérôme Game » Paris, 17 juin 2016.

———. 2018. « Le flip-book poétique ou l'écriture sous influence de Jérôme Game ». In *Projektion & Reflexion. Das Medium Film/Kino im Spiegel von Literatur und Kunst / Le cinéma dans l'art et la littérature*. Bielefeld : Bielefelder Edition.

Colard, Jean-Max. 2015. *Une littérature d'après : « Cinéma » de Tanguy Viel*.

Dijon : Les Presses du réel.

Combe, Dominique. 1989. *Poésie et récit : une rhétorique des genres / Dominique Combe*. Paris : J. Corti.

Elliott, Kamilla. 2003. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge : Cambridge University Press.

Farge, Arlette. 2008. « Le cinéma est la langue maternelle du siècle ». In *Feu sur le quartier général ! Le cinéma traversé : textes, entretiens, récits*, 133-46. Paris : Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.

Game, Jérôme. 2007a. *Flip-Book*. Bordeaux : Éditions de L'Attente.

———. 2007b. *Porous Boundaries : Texts and Images in Twentieth-Century French Culture*. Oxford ; New York : Peter Lang.

———. 2010. « In & out, ou comment sortir du livre pour mieux y retourner — et réciproquement ». *Littérature*, 4, n° 160 : 44-53.

———. 2012. *Sous influence : ce que l'art contemporain fait à la littérature*. Vitry-sur-Seine : MAC-VAL.

Grignon, Prisca. 2014. « La novellisation en vers de Jan Baetens d'après *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard ». *Revue Textimage, Le Conférencier*, n° 4, « Cinéma & Poésie, réflexions », décembre 2014.

Heffernan, James A. W. 2004. *Museum of Words : The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago : University of Chicago Press.

Mitchell, W. J. T. 1987. *Iconology : Image, Text, Ideology*. Chicago : University of Chicago Press.

Morrel, Edmond. 2009. « captation d'un entretien avec Jan Baetens à la librairie *Espace livre* » novembre 2009. <http://www.espace-livres.be/JAN-BAETENS-pour-une-poesie-du>.

Ricardou, Jean. 1967. « Plume et caméra ». In *Problèmes du nouveau roman*, 69-79. Paris : Seuil.

Virmaux, Alain, et Odette Virmaux. 1998. *Du film à l'écrit : du roman-cinéma au roman-cinéoptyque*. Perpignan : Institut Jean Vigo.

Wild, Jennifer. 2015. *The Parisian Avant-Garde in the Age of Cinema, 1900-1923*. Oakland : University of California Press.