



Une poésie « sous influence » ? (ou quand la poésie fait son cinéma)

Catherine Soulier



Édition électronique

URL : <http://recherchestravaux.revues.org/687>
ISSN : 1969-6434

Éditeur

Ellug / Éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014
Pagination : 143-157
ISBN : 978-2-84310-282-0
ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Catherine Soulier, « Une poésie « sous influence » ? (ou quand la poésie fait son cinéma) », *Recherches & Travaux* [En ligne], 84 | 2014, mis en ligne le 01 avril 2016, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/687>

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© Recherches & Travaux

Une poésie « sous influence » ? (ou quand la poésie fait son cinéma)

Depuis la naissance du cinématographe, les poètes – certains d’entre eux tout du moins – se sont pris d’intérêt voire de passion pour le nouveau moyen d’expression. On pourrait multiplier les noms de ceux qui ont pensé et tenté la mise en contact des deux formes de création : de Mallarmé, dont le « blanc » ou l’« espacement » a, selon Christophe Wall-Romana¹, partie liée avec le cinématographe des frères Lumière, aux surréalistes, chantres lyriques de la chambre obscure et créateurs, avec le scénario intournable, d’un nouveau genre poétique, en passant par les tenants de l’Esprit nouveau, Apollinaire, appelant les poètes à se tourner vers le cinéma dans sa célèbre conférence de 1917, ou Cendrars, s’y jetant à corps perdu pour y chercher – en vain – la poésie nouvelle d’un monde nouveau. Aujourd’hui, nombreux sont ceux qui travaillent avec l’image filmique, voire entre image et texte, aux confins de l’écran et de la page.

Réminiscences et références cinématographiques abondent en effet dans les écrits qui relèvent plus ou moins directement de ce que l’on continue d’appeler le champ poétique, et le lexique technique du cinéma (cadre, champ, hors-champ, séquence, plan, travelling, zoom, etc.) joue souvent un rôle moteur pour dérouler la fiction dans les « romans » d’écrivains qui, tel Christian Prigent, ont affaire avec la poésie. Au point qu’on serait tenté de reprendre, en les modifiant au besoin, les concepts critiques de *cinélittérature*, cinégraphie ou *cinéfiction* pour rendre compte de telles pratiques.

Les collaborations entre poètes (ou *postpoètes*) et cinéastes (ou vidéastes) ne sont pas rares et certains créateurs, tels Pierre Alferi ou Jérôme Game, élaborent

1. Ch. Wall-Romana, « Cinégraphie, ou la marge à dérouler » [en ligne], *En marge*, n° 1 de *Textimage*, avril 2007. Disponible sur <http://www.revue-textimage.com/01_en_marge/wall-romana1.htm> (consulté le 26/06/2014).

des formes hybrides, qu'on – par exemple Philippe Met² – a pu considérer comme de véritables *ofni*, objets filmiques – ou quasi filmiques – non identifiés.

Évidemment, l'écrivain contemporain vit, comme nous tous, dans un monde d'images où le cinéma occupe une position culturelle dominante et l'on peut trouver naturel que son imaginaire s'enracine autant, si ce n'est plus, dans sa cinémathèque intérieure que dans sa bibliothèque ou son musée mental. Mais l'on peut aussi chercher à comprendre la place privilégiée consentie au cinéma dans certaines œuvres poétiques extrêmes-contemporaines.

En l'occurrence deux livres qui, non seulement font explicitement référence à l'univers du cinéma, mais encore s'écrivent en appui direct sur un corpus filmique précis. Deux livres que l'on pourrait donc appréhender en termes de réécriture ou, si l'on préfère, d'écriture palimpseste, encore que de telles désignations risquent d'occulter le changement de support (de la pellicule au papier), et que l'on puisse leur préférer des notions comme transmédialité ou transfictionnalité (celle-ci ayant, toutefois, l'inconvénient de mettre l'accent sur la fiction narrative). Des livres que l'on pourrait aussi classer dans la catégorie générique de la novellisation à laquelle Jan Baetens a cherché à donner sa pleine visibilité, ou plus précisément dans le « sous-genre³ » de la « poésie-novellisation » (ou du « poème-novellisation »), en quoi il voit la « partie la plus cachée de son corpus ». Mais il n'est pas sûr que mobiliser de telles catégories pour approcher les œuvres permette vraiment de saisir ce que la poésie (ou plutôt le poème) fait du cinéma (ou plus concrètement du film) et ce qu'en réciprocité le cinéma (ou le film) lui fait.

En 1999, Ariane Dreyfus publie *Une histoire passera ici*⁴, qui travaille une matière spécifique, empruntant à l'histoire et à la légende de l'Ouest américain – le Far West, le *Wild West* – des éléments qui peuvent, certes, provenir de lectures⁵, mais qui sont aussi, et surtout, issus du cinéma, dont il est directement question dans ce livre qui mentionne Jacques Tourneur et cite Serge Daney, et dans lequel s'exprime le désir d'investir l'image filmique, d'« être dans ce noir et blanc, ou même en couleurs trop sorties » ou de suivre dans la chambre obscure de la mémoire le déroulé de films connus et aimés, de « remettre [sa]

2. Ph. Met, « “Deffet” d'enfant : la famille du cinéma alferien » [en ligne], *remue.net*, été 2005. Disponible sur <<http://remue.net/spip.php?article862>> (consulté le 26/06/2014).

3. Voir J. Baetens, « Le poème-novellisation, un sous-genre ? » dans *La novellisation. Du film au roman*, Paris-Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2008, p. 198-206. La citation finale est empruntée à l'introduction de l'ouvrage, p. 21.

4. A. Dreyfus, *Une histoire passera ici*, Paris, Flammarion, coll. « Poésie », 1999.

5. Les récits de D. Johnson à qui l'un des poèmes est dédié, les lettres apocryphes de Calamity Jane à sa fille Janey dont de nombreuses citations irriguent « Les trois coups », l'essai de G.-H. Morin, *Le Cercle brisé* (Paris, Payot, coll. « Le regard de l'histoire », 1977) qui fournit son titre à un troisième poème.

figure dans [ses] mains et revoir les plus beaux films qui vont ». Ce qui est bien une façon de placer à la source des poèmes une ou plusieurs images mentales levées dans le souvenir des images optiques dont les films sont faits.

De fait, le western, surtout celui, classique, des années 1950 et 1960, nourrit, de façon plus ou moins diffuse, nombre de poèmes.

L'allusion, non explicitée, est parfois très discrète, tenue jusqu'à l'indiscernable. Le bref poème qui trouve son origine dans *La Flèche brisée* (*Broken Arrow*, 1950) de Delmer Daves donne si peu d'indices... l'Indienne de cinéma, l'Indienne « à qui le cinéma a fait des yeux très grands » et qui surgit « au bord de l'eau » pour y aimer « le plus vivant des hommes blancs » et, trop vite, y « mourir », cette Indienne a perdu son nom de Sonseeahray. Sans la déclaration d'Ariane Dreyfus, « C'est elle la première Indienne qui apparaît dans mon livre⁶ », saurait-on vraiment, dans l'association de l'eau et du couple mixte, dans la mention de « l'ombre des arbres » sur un visage féminin, retrouver les plans du film de Daves où l'étendue d'eau sert aussi bien de cadre au premier tête à tête et aux jours éblouis de la lune de miel qu'à la mort de la jeune femme ? Ailleurs, les personnages et les motifs narratifs permettent une identification plus sûre du film auquel s'adosse le poème. Ainsi, l'incipit d'« Étincelle vivante », « L'Indienne m'aide à passer la neige », joint à la séquence de clôture où « le lac » constitue le décor de la mort violente de l'épouse indienne et où retentit le cri de « l'enfant attaché au cheval », laisse-t-il aisément deviner à l'arrière-plan du texte le film de William Wellman, *Au-delà du Missouri* (*Across the Wide Missouri*, 1951), dont on retrouve, au cœur du poème, d'autres traces plus voilées.

Dans quelques cas, la référence est explicite. Quatre poèmes s'écrivent en appui direct sur des films auxquels ils empruntent leur titre français, avouant ainsi la filiation. « Trois heures dix pour Yuma » trouve son origine dans le film de Delmer Daves, *3:10 to Yuma* (1957) ; « La prisonnière du désert », dans *The Searchers* de John Ford (1956) ; les deux poèmes intitulés « L'homme qui tua Liberty Valance », dans *The Man who Shot Liberty Valance*, du même John Ford (1962).

Pour Ariane Dreyfus, « il se passe fort peu de choses dans les plus beaux westerns⁷ ». Évacuer avec un tel aplomb la trame diégétique des films laisse d'emblée deviner que ce n'est pas elle qui compte. Et, de fait, la matière fictionnelle de départ est toujours raréfiée par le poème, qui détrame la diégèse, la troue, en découpe des fragments.

N'est parfois sélectionnée qu'une séquence presque adventice. Dans « Trois heures dix pour Yuma », rien ne subsiste de ce qui fait l'intrigue du film de

6. A. Dreyfus, *La lampe allumée si souvent dans l'ombre*, Paris, Corti, 2012, p. 11.

7. *Ibid.*, p. 100.

Daves : ni le voyage jusqu'à Contention, où le prisonnier doit prendre le train pour Yuma, ni le long huis clos, affrontement psychologique entre le hors-la-loi et le fermier, ni le rapprochement qui s'opère peu à peu entre les deux hommes. La capture de Ben Wade (Glenn Ford), pourtant événement capital, tient en une réplique, « Dites à Anny que vous m'avez fait prisonnier », un vers isolé qui ferme le texte. Ne restent dans le poème que des bribes de la scène de séduction de la barmaid (Felicia Farr) par le hors-la-loi. Des fragments de dialogue, surtout. Reformulés, parfois même inventés. Déplacés et remontés dans le refus de la continuité, du raccord exact.

Parfois sont repris quelques plans ou séquences dispersées. De *L'homme qui tua Liberty Valance* les deux poèmes homonymes, tous deux centrés sur Hallie (Vera Miles), la serveuse du restaurant, conservent surtout des bribes de la première scène dans la cuisine. Le premier s'attache aux gestes du travail et à la fatigue, le second privilégie un moment de repos, celui où la jeune femme contemple, tout juste planté dans son jardin, le cactus en fleurs offert par Tom Doniphon (John Wayne), occasion d'un échange avec Ransom Stoddard (James Stewart), l'homme de l'Est, à propos des *vraies* roses. S'y ajoutent, au final, des fragments du début et de la fin du film (avant et après le long *flash-back* qui expose l'essentiel de l'histoire), condensés en cinq vers : « La vie sera longue / Assez / Pour que la mélancolie soit le parfum des fleurs / Et le regret, / L'ombre de la porte ouverte », qui renvoient, de biais, d'une part aux plans, antérieurs au *flash-back*, où Hallie regarde les cactus fleuris autour des ruines de la maison de Tom Doniphon dont la porte n'est plus qu'un trou noir béant, d'autre part à celui, postérieur, où l'on découvre le cactus en fleurs posé (par Hallie, on le devine, et une réplique ultérieure le confirmera) sur le cercueil de Tom. Tout le reste disparaît. Tout ce qui relève de la rivalité entre deux hommes incarnant deux modes de vie et deux conceptions de la loi (la vieille loi coutumière de l'Ouest, qui n'est en somme que celle du plus fort et du plus rapide, et la loi écrite de la démocratie américaine). Liberty Valance lui-même ne laisse pas la moindre trace de sa violence dans le texte.

Il arrive toutefois que le poème retienne un nombre plus important de séquences dont la succession épouse le déroulement du film. « La prisonnière du désert », l'un des plus longs poèmes du livre, placé – est-ce un hasard ? – au centre arithmétique du recueil, commence ainsi par une réécriture de la séquence d'ouverture de *The Searchers*, celle du retour d'Ethan Edwards (John Wayne) dans la maison de son frère Aaron, et s'achève par une reprise de la séquence finale où Ethan remet aux mains des Jorgensen sa nièce Debbie (Nathalie Wood), arrachée après des années de traque acharnée aux Indiens qui la tenaient captive. Des premiers vers qui réécrivent les premiers plans du film, où l'on voit Martha Edwards (Dorothy Jordan) observer l'approche de son

beau-frère, jusqu'aux derniers où, conformément aux images du film, Ethan, renonçant à entrer dans la maison des Jorgensen, retourne à sa solitude, les mots d'Ariane Dreyfus tissent un réseau de correspondances équivalent à celui des images. Mais dans l'intervalle, les ellipses se multiplient. Si la séquence initiale fait l'objet d'une réécriture détaillée, de très nombreux éléments narratifs disparaissent ensuite du poème. L'annonce du vol de bétail à la ferme des Jorgensen, la poursuite des voleurs par le groupe de Texas Rangers auxquels s'est joint Ethan, la découverte des vaches abattues et la prise de conscience du piège tendu par les Indiens désireux d'attirer les hommes loin des fermes pour en faciliter le pillage, tout cela s'évanouit. De la séquence de l'annonce du vol par le capitaine révérend Clayton Ariane Dreyfus ne retient que le geste de Martha lissant de la main le manteau d'Ethan, qui, extrait du *continuum* narratif dans lequel il prend place à l'écran, forme une séquence poétique à lui seul. La suite du poème présente la même tendance à l'évidement. Sont retenus un détail comme le brusque envol des oiseaux qui signale la présence des Indiens encore invisibles ; quelques gestes : souffler les lumières, faire passer la plus jeune des deux filles par la fenêtre dans l'espoir de la sauver ; quelques visions, celle, par exemple, d'un homme qui « porte des couleurs et des plumes » (écho direct au gros plan sur le chef Scar, Henry Brandon, lorsqu'il découvre Debbie assise contre la pierre tombale de sa grand-mère) ou celle de la « folle [qui] arrache la poupée au hasard [...] Autre errante avec des cris jusque dans les yeux », rappel elliptique de la séquence de la libération des captives blanches, dont l'une est folle, par le régiment de cavalerie. Et une réplique, « *Let's go home, Debbie* », citation exacte (et en VO) des mots par lesquels Ethan renonce à tuer sa nièce enfin retrouvée, bien qu'elle soit, à ses yeux, souillée par sa vie avec le chef indien Scar.

Ainsi, même dans le poème le plus ostensiblement dépendant du film de départ, la matière narrative se fragmente en éclats non raccordés, moins liés par les blancs que laissés flottants. Instantanés poétiques entre lesquels reste du jeu.

Ce que le cinéma donne à l'écrivain n'est donc pas essentiellement un matériau narratif préexistant, qu'il s'agirait de remettre en œuvre, soit en occultant le travail de remédiation comme le fait la novellisation traditionnelle soit en l'exhibant, sur le modèle de formes de novellisation plus littéraires.

Serait-ce alors – puisque les westerns sont des films de genre – une topique ? Voire une mythologie ? Des décors, des objets, des animaux, des personnages tels qu'ils ont pu être recensés dans tel ou tel essai sur le western ?

Certes, il y a dans ces poèmes la vache, le cheval, le chariot, les armes (les balles et les flèches, le couteau) et l'herbe des prairies, le sable des déserts, l'eau de la rivière ou du lac, le *wigwam* ou *tipi* avec des clochettes à l'entrée. Il y est question de vols de chevaux (« neuf [...] volés dans la seule nuit »), de fermes

incendiées (« Le seuil noirci / La maison éventrée »), de flèches à arracher de l'épaule où elles sont plantées. Et lorsqu'Ariane Dreyfus désigne les personnages qui traversent ses poèmes par des termes génériques, l'Indienne (ou la *squaw*), la fille, la jeune fille, elle semble bien jouer le jeu des types. Pourtant, de même que la trame diégétique singulière s'évide, de même le paysage s'estompe, les motifs restent erratiques, le type ne prend pas vraiment consistance ou se brouille. De manière révélatrice, quand le poème note l'identité d'un visage de film en film, « C'est toujours ce visage lisse à chaque film et ces yeux au grand bord », on ne sait ce qu'il désigne au juste. Un type général : la jeune fille du western ? Un type assignable à un univers filmique particulier : la jeune fille dans les westerns de Delmer Daves ? Ou une actrice : Felicia Farr, ici évoquée dans son rôle de *Trois heures dix pour Yuma* mais dont la mémoire du spectateur de westerns garde d'autres images – dans les films de Daves et ailleurs, par exemple dans *Attaque à l'aube* de Byron Haskin (*The First Texan*, 1956) ou *Le Diable dans la peau* de George Sherman (*Hell Bent for Leather*, 1960) ? Plutôt que des paysages, des objets et des types reconnaissables, *Une histoire passera ici*, qui affirme dans l'un de ses vers – d'ailleurs repris en quatrième de couverture – « Le film se dresse en visage éclairé », retient, en accord avec ce raccourci où le film tout entier se résume abruptement en une face humaine, des visages et des corps. Et, portés par eux, ce que l'on pourrait appeler des motifs corporels : le nœud du tablier aux creux des reins qu'il « éclaire », le frémissement aérien des « cheveux [qui] volent » ou celui d'un tissu par quoi le corps immobile, échappant au figement, vibre, quand la « robe » se fait « palpitation de retour », et que le tablier « flotte un peu ».

Les corps du western, tels que les restitue le poème de Dreyfus sont en effet corps en mouvement, corps mouvants et émouvants. Reliés au monde, la colline – à gravir, à dévaler –, la rivière – à traverser –, et reliés aux autres corps, qu'ils soient humains ou animaux – le cheval, par exemple, dont on ôte et remet la selle –, par un réseau de postures qui apparentent le western à la danse. Négligeant le fait que le genre n'est pas toujours aussi taciturne qu'il y paraît, les poèmes en font une chorégraphie.

Pas celle, attendue, du *gunfight* ou de la bagarre à poings nus. Plutôt un ensemble de déplacements (ou de placements successifs), des trajectoires ordinaires, qui consistent par exemple à franchir le seuil pour entrer (comme « [l]'homme » de « Trois heures dix pour Yuma ») et sortir (comme la barmaid qui « le suit dehors » lorsqu'il repart ou Martha, qui, dans « La prisonnière du désert », « sort de la maison / [puis] recule » invitant son beau-frère à « entrer »). Un ensemble aussi de gestes quotidiens. S'essuyer les mains, « sans fin » (c'est Martha) ou « sur les hanches » (c'est Hallie, de « L'homme qui tua Liberty Valance », laquelle s'essuie en outre le « front [...] au creux du coude » puis

« crois[e] les bras / Doucement ») ; ou encore « faire un feu entre des pierres » (Ethan). Et, élus entre tous ces gestes, ceux de la tendresse ou du désir : une main qui « touche » une « tête » ou prend une autre main... une main, encore, lissant le tissu d'un manteau. Deux mains posées sur deux yeux qu'elles ferment. « Des caresses qui sortent de la nuit pour y rentrer ». Bref, le western selon Ariane Dreyfus, c'est d'abord une mise en gestes de l'amour. En conséquence, l'*histoire* qui *passé ici*, dans les poèmes, n'a pas grand-chose à voir avec la trame diégétique des films qui peuvent éventuellement leur servir d'appui ; c'est une très vieille histoire, celle, toujours autre et toujours la même, de l'amour humain, celle de la différence des sexes dont le western offre à l'écrivain la « métaphore chorégraphi[ée]⁸ ».

C'est aussi celle de notre vulnérabilité, de notre mortalité. Car le corps westernien, tel que le poème s'en saisit, est un corps menacé, promis à toutes les atteintes, au premier chef la blessure, par balle ou par flèche ; promis aussi, quand il est féminin, au rapt et au viol. L'attention au quotidien, la prise en compte du prosaïque ne s'y séparent donc pas de l'exceptionnel, de l'absolument vital. Dans ses propos réflexifs, Ariane Dreyfus cite ainsi comme exemples de « gestes du quotidien » magnifiés et épurés par « la proximité du danger ou la lumière de la survie », ceux par lesquels, dans *La Prisonnière du désert*, Martha et ses enfants mettent la table « pour faire contrepoids à la panique qui monte » quand pèse la menace de l'attaque indienne.

Concevant le western comme une série de « moments de corps » qui sont autant d'« éclats d'évidence » où « les gestes les plus anodins » se parent d'« une émotion puissante », Ariane Dreyfus y trouve donc bien plus qu'une matière narrative, ou une topique : un modèle esthétique et éthique qui lui permet de garder « les yeux sur la littéralité du monde » et la « littéralité des corps ». Les formules, récurrentes, sont intrigantes parce que ni le monde ni les corps ne sont un texte dont la lettre devrait être respectée par le poème qui aurait à le reproduire ou le traduire fidèlement. Dans cet emploi métaphorique, la littéralité a, semble-t-il, à voir avec une sorte de dénudation. Dénudation des éléments naturels par exemple, qui, dépouillés de toute valeur décorative, privés même de leur fonction narrative, se trouvent rendus à leur matérialité, offerts à la simple action musculaire des corps. Dénudation aussi des sentiments et des désirs, qui échappent à l'inflation verbale et psychologique pour se condenser en gestes ou en attitudes. Ariane Dreyfus, emploie d'ailleurs explicitement le

8. A. Dreyfus, *La lampe allumée si souvent dans l'ombre*, ouvr. cité, p. 98. À l'exception de l'expression « les yeux sur la littéralité du monde », empruntée à la quatrième de couverture d'*Une histoire passera ici*, toutes les citations qui figurent dans les deux paragraphes suivants sont extraites du même ouvrage (respectivement p. 99, puis p. 100 et p. 106, p. 109, p. 100 et p. 108, p. 122).

terme « littéralité » pour parler d'un rapport du corps à la matière du monde (« une rivière est là pour rafraîchir ou pour être traversée [...] Littéralité qui est le sol des vraies rêveries ») et de sa relation à un autre corps (« une joue caressée, une main que l'on prend : là vraiment la littéralité comble »). Le western, en particulier celui de John Ford, érigé en modèle absolu parce qu'« il sait inscrire le quotidien le plus nu en images inoubliables – exactement cadrées – où la condition humaine est absolument assumée par l'artiste qui préfère s'effacer devant elle », apparaît donc comme une école de littéralité comprise dans le sens d'écriture nue, sans pathos grandiloquent ni surcharge décorative, apte à intégrer les expressions et tournures du langage courant, faisant de la métaphore un usage circonspect. Pour la poésie (surtout française), trop souvent encline à l'emphase, à la musicalisation appuyée et à l'abus du stupéfiant-image et tout aussi menacée, selon Dreyfus, par une affectation d'anti-poétisme, le western a donc quelque chose d'un garde-fou.

Évidemment, le modèle cinématographique ne peut être directement appliqué à la poésie qui a inévitablement affaire avec les mots et a « un besoin vital d'être une langue différente⁹ ». Il lui faut donc travailler dans l'« échange entre ce qui est dit et ce qui n'est pas dit », dans l'« oscillation entre le direct et l'indirect¹⁰ ». Et jouer aussi de l'alternance entre prose et vers, entre *continuum* et rupture pour assurer à l'énoncé la tension voulue. Quand deux phrases brèves, neutres, informatives, isolées dans le blanc : « Martha serre le manteau contre elle. Il le remettra », se saisissent d'un plan de *La Prisonnière du désert*, rien n'est dit de l'amour de Martha pour Ethan. Et pourtant tout est dit par la diction des gestes, l'un présent, l'autre à venir, qui font du manteau le truchement du contact amoureux interdit, le substitut de l'étreinte impossible. Et même si le sentiment est nommé comme l'est « la mélancolie » dans le vers de « L'homme qui tua Liberty Valance » où celle-ci devient « le parfum des fleurs » (alors que le film de Ford se contentait de montrer le cactus en fleurs posé sur le cercueil de Tom Doniphon, trace d'un geste non vu, lui-même signe d'un sentiment non dit), le caractère elliptique de l'énoncé, sa densité lui communiquent quelque chose du silence cinématographique d'où il provient.

En 2007, Jérôme Game fait paraître *Flip-Book*¹¹.

Le titre fait référence à un type de livres « de la fin du XIX^e siècle » que Game définit ailleurs comme

9. *Ibid.*

10. *Ibid.*, p. 104.

11. Le livre est paru aux Éditions de l'Attente - Le Triangle, accompagné d'un CD de lecture. Il est non paginé.

ancêtres d'un certain cinéma classique, petites liasses rassemblant une multitude de postures (le plus souvent un homme ou un cheval avançant), une par feuille, et dont il s'agissait d'animer le mouvement théorique ou encore potentiel, par un brusque frottement du pouce contre la tranche, faisant ainsi défiler les feuilles-images et laissant voir l'effet de leur mise en série¹².

Contrairement aux suggestions de son titre qui renvoie donc à un livre d'images, destinées à s'animer illusoirement par le mouvement des pages tournées, le livre de Game est un livre sans images. Ou plus exactement un livre où l'image – les images – n'existent que recréées par le texte qui s'écrit dans le souvenir direct de séquences filmiques, chacune de ses quinze parties proposant la réécriture (sur un mode descriptif plutôt que narratif) d'une scène de film – ou de plusieurs. La liste des références cinématographiques, typographiée en un pavé compact d'où émergent les titres imprimés en gras, vient clore l'ensemble¹³.

Si Dreyfus fait le choix d'une forme hybride qui oscille entre vers et prose, Game opte pour la prose. Une prose parfaitement prose, agencée en paragraphes dépourvus d'alinéa et toujours séparés les uns des autres par un blanc interlinéaire. Toujours imprimés en belle page, conformément à la structure du *flip book* qui doit permettre la mise en série des images.

Dès le premier texte, principalement adossé à *Meurtre d'un bookmaker chinois* (*The Killing of a Chinese Bookie*) de John Cassavetes, il est question de cinéma : « À Los Angeles j'ai vu comment Ben Gazzara sort en *tux* à huit heures le matin », « J'ai vu le sourire de Ben se tient droit backstage, ouvre la porte, se colle dans le cadre, sourit ». L'acteur est là en tant qu'acteur, porteur de son nom et non de celui du personnage qu'il incarne ; ce qui sera le choix dominant : Forest (Whitaker), Harvey (Keitel), Patricia (Arquette), Gena (Rowland), Isabelle (Huppert), Xavier (Beauvois) et Catherine (Deneuve) occupent ainsi tour à tour le champ que délimite la page ; et même s'il n'est pas exclu que les protagonistes soient désignés par les noms des personnages de la fiction (c'est le cas pour Gerry dans le texte en appui sur le film de Gus Van Sant – mais mérite-t-il vraiment le nom de personnage ? – ou de Marcos et Annade *Batalla en el cielo* – mais Marcos est également le prénom de l'acteur, Marcos

12. « Images sans organes, récit sans télos » dans *Images des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS éditions, 2010, p. 167.

13. Données « dans l'ordre d'apparition » des films, les références sont les suivantes : « *The Killing of a Chinese Bookie* (J. Cassavetes, 1976), *Blue Velvet* (D. Lynch, 1986), *Mulholland Dr.* (D. Lynch, 2001), *Ghost Dog : The Way of the Samurai* (J. Jarmusch, 1999), *Beau Travail* (C. Denis, 1999), *Gerry* (G. Van Sant, 2002), *Bad Lieutenant* (A. Ferrara, 1992), *Sombre* (Ph. Grandrieux, 1998), *Lost Highway* (D. Lynch, 1997), *Wassup'Rockers* (L. Clark, 2005), *A Woman Under the Influence* (J. Cassavetes, 1974), *Elephant* (G. Van Sant, 2003), *La Pianiste* (M. Hanecke, 2001), *Batalla en el cielo* (C. Reygadas, 2004), *Le Vent de la nuit* (Ph. Garrel, 1999), *Days of Being Wild* (W. Kar Wai, 1991) ».

Hernandez, et Anna l'abréviation de celui de l'actrice, Anapola Mushkadiz), la fiction ne *prend* pas.

Peut-être parce que, d'entrée, la technique de la prise de vue refuse de se laisser oublier. Si « le cadre », dans le texte liminaire, est celui de la porte, le mot renvoie aussi au cadrage par la caméra dont la présence s'affiche au lieu de se dissimuler : « La caméra flotte sur le Strip devant la voiture face à Ben plein cadre. Le soleil rentre par la gauche en haut. La lumière liseré écharde le noir plein cadre. » Le texte a affaire avec des images de cinéma. Il le dit. Il ne prétend pas raconter à son tour (autrement, selon un processus de remédiation) l'histoire que le film a déjà racontée. D'ailleurs il ne retient (au mieux) que des bribes du contenu diégétique, interdisant la reconstitution d'un récit cohérent. Un vol de voiture pour *Ghost Dog*, l'attente d'un amant suivie de deux trajets automobiles pour *Le Vent de la nuit* : c'est bien peu ; l'équivalent d'une seule scène ou de quelques morceaux non raccordés de plusieurs scènes. Le texte liminaire, pour sa part, juxtapose des bouts de scènes issues de plusieurs films, passant de *The Killing of a Chinese Bookie*, à *Blue Velvet*, puis *Mulholland Drive* avant retour au film initial. C'est donc bien à des images vues plutôt qu'à une histoire que le texte se confronte. Des images filmiques qu'il entreprend de décrire. Hors tout désir d'exactitude scrupuleuse, malgré la précision apparente de tel ou tel détail visuel comme le « bouton en cuivre de la porte [qui] part en flou dans l'appartement de Xavier », la « tache rouge mouillée [de] la Porsche [...] enchâssée au gris du bitume » ou la « ligne bleue électrique horizontale [de] la station-service de nuit », traces de l'agencement de l'espace, des formes et des couleurs dans quelques plans de *Le Vent de la nuit*, qui peuvent inciter à penser le texte de Game en termes d'*ekphrasis*. Mais il est dans l'image décrite des gestes ou des détails que l'on serait bien en peine de retrouver à l'écran. Ainsi le geste de « Catherine » (Deneuve) qui, dans la réécriture de Game, « lisse les murs farinés amande pâle » de l'appartement où elle attend son jeune amant quand, dans le film de Philippe Garrel, elle ne lisse, en fait (et bien furtivement), que les draps du lit défait. Ou ceux de la brune aux « lèvres rouges » et à « la raie sur le côté » que, dans *Flip-Book*, le « driver, son chauffeur [...] fait remonter » en voiture, alors que, dans *Mulholland Drive*, il lui intime l'ordre de descendre (« *Get out of the car* »), ce qu'elle n'aura pas le temps de faire avant que l'accident n'immobilise définitivement le véhicule, lui interdisant de « démarre[r] ». C'est dire que l'*ekphrasis*, si *ekphrasis* il y a, n'équivaut pas toujours à la description d'une image effectivement vue ; elle peut aussi relever de l'image mentale, du vestige mémoriel, avec ce qu'il autorise d'altération de l'image filmique.

Mise en mots d'images cinématographiques plus ou moins altérées, les textes de Game ont affaire avec la subjectivité qui les a saisies. Ils impliquent à la

fois les corps filmés et le corps spectateur. Les corps filmés car, comme Ariane Dreyfus, Game, qui mène par ailleurs une réflexion théorique et critique sur la question du corps au cinéma¹⁴, trouve, dans les films qu'il fait apparaître « à l'écran » de son livre, des visages et, surtout, des corps. Parfois fragmentés en leurs composantes (cheveux, tantôt « casque blond jaune brillant », tantôt « choucroute noire », « lèvres », « seins », « taille de guêpe », « peau de porcelaine », « arcades sourcilières », « arête du nez »), ceux-ci sont le plus souvent saisis en mouvement. *Flip-Book* – le titre en soi a rapport avec l'effet cinétique – suit ainsi de multiples déplacements, épouse des trajets, des trajectoires, regarde tel « masque » « fris[er] aux lèvres » (Isabelle Huppert dans *La Pianiste*), tel corps « se tortill[er] pour enlever sa minijupe » (Patricia Arquette, dans *Lost Highway*). Il dit la façon qu'ont ces corps de cinéma d'occuper le cadre, « de trois-quarts », « en gros plan ». Leur façon d'y entrer, d'en presque sortir ou d'en sortir tout à fait. D'émerger de l'indistinction du fond, telle, dans *Ghost Dog*, la « grosse silhouette » de Forest Whitaker qui « procède du noir, bouge, lentement », ou de s'y perdre parfois, comme les silhouettes de Gerry et de son ami réduites à « deux taches noires [qui] avancent lentement dans le bleu noir ».

Il dit aussi l'action conjuguée des images et de la musique sur un Je spectateur physiquement affecté par ce qui est perçu. Devenu poreux, perméable aux sons (« J'vois pas arriver la musique, *Blue Velvet* me rentre dans la tête ») et, ce qui est plus surprenant peut-être, perméable aux images (« Un verre coule un *drink* coule dans mon verre, un whisky gouleyant plan large coule dans mes yeux, mes bronches se réchauffent [...] West Hollywood plan large glisse dans ma gorge »). De la musique qui « rentre dans la tête » au « whisky » qui « coule dans [les] yeux » et à « West Hollywood [qui] glisse dans [la] gorge », la relation qui s'instaure entre le corps du Je spectateur et l'image cinématographique se fait radicalement intime, interdisant la posture d'observateur distancié. Dans les mots de Game, le liquide filmé liquéfie lui-même l'image pour investir le corps percevant, l'objet filmé devient présence matérielle. L'œil se fait tactile (Pascal Bonitzer) et l'image haptique.

Ces images de cinéma, qui, à la différence des mots (et des images poétiques qu'ils permettent de susciter), affectent directement le corps spectateur, *Flip-Book* les met en phrases. Or les images de cinéma se construisent autrement que des phrases et, quand bien même elles s'enchaînent en séquences, ces séquences ne sont pas des phrases (ne le sont que par métaphore). Le passage au texte ne

14. Voir par exemple « Corps-cinéma » et « Images sans organes, récit sans *télos* » dans *Images des corps / corps des images au cinéma*, ouvr. cité ; et « Cinematic bodies. The Blind Spot in Contemporary French Theory on Corporeal Cinema » dans *Studies in French Cinema*, t. 1, n° 1, 2001, p. 47-53.

peut donc faire l'économie de la spécificité de l'agencement verbal. Écrire « sous influence », c'est se préoccuper de la syntaxe. De ce que l'énergie des images qui appelle la phrase fait à cette dernière, qu'elle interroge, qu'elle bouscule. Toujours au présent, celle-ci frappe par son refus de toute hiérarchisation des propositions : évitant volontiers l'articulation en principale et subordonnées, elle privilégie la succession d'indépendantes juxtaposées, qu'elle accélère par la fréquente suppression des sujets grammaticaux et, parfois, par la brusque éclipse d'un ou plusieurs signes de ponctuation ailleurs maintenus. Sur des images de *Ghost Dog* : « Tourne à gauche, tourne encore, à droite, appuie le disc brillant tournoie dans ses doigts, s'insère dans la fente, le vert pâle des vitesses le rap emportent Forest » ; ou sur d'autres images, venues de *Mulholland Drive* : « *Kill the lights!* rose bonbon, le réalisateur se penche, incline la tête de la brune est figée dans l'angle, est parfait ». Embrayée par l'image filmique, la phrase file, au sens où son mouvement s'accélère et au sens où un collant file quand un accroc brusquement le démaille. Car l'absence conjuguée du sujet grammatical et du ou des signes de ponctuation attendus, qui perturbe plus ou moins ostensiblement la correction syntaxique, emporte la phrase dans un insolite mouvement coulé, qui inclut bifurcations et disjonctions. Ces étranges effets de déroulé ou de glissé, déviés, déviants, sont représentatifs de l'écriture de *Flip-Book*. Par exemple dans le texte adossé à *Elephant* de Gus Van Sant, film construit autour des déambulations de corps adolescents dans « la longue boîte en carton du lycée », dont la critique a commenté l'usage qu'il fait du *steadicam* et des longs travellings pour produire une impression de fluidité, ou de flottement de la marche. La phrase de Game, partiellement déponctuée, progresse elle aussi en une longue coulée : « l'adolescent jaune [...] déambule souplement figé tapis roulant plan rapproché vers le lycée » ou « Sur la pelouse la moquette verte gazon du lycée un t-shirt un sweet-shirt [*sic*] rouge épais est blanc, coton tissé dense dans lequel bougent les corps fermes, droits, lavés des adolescents. » Accumulation de syntagmes parfois instables ou poreux, en l'absence de toute ponctuation qui marquerait les frontières, la phrase glisse, sans rupture, de perception en perception ou en impression : d'une couleur, le « jaune » (du t-shirt de John), aux particularités d'un mouvement paradoxal à la fois souple et figé, de celles-ci au cadrage de l'image ; du vert de la pelouse-moquette au t-shirt puis au sweat-shirt rouge (de Nathan), de ce rouge à un blanc énigmatique (celui du « t-shirt » ? celui du « sweet-shirt », pourtant d'abord perçu comme rouge mais qui porte en fait une inscription blanche ? celui d'autres vêtements de « coton tissé dense » dans lesquels « bougent », à l'image, d'autres corps que celui de Nathan ?). Bref, la phrase, sans mimer ni la trajectoire d'un corps ni un mouvement de caméra, est affectée par l'image filmique qui bouscule l'ordre conventionnel de la syntaxe et la ponctuation normée, fait

bouger le dispositif de prose selon d'autres modalités que le bégaiement et les métaplasmes, si caractéristiques ailleurs de l'écriture de Game.

Reste la fiction directrice du *flip book*, posée par le titre et renforcée par le dispositif typographique : l'impression sur le seul recto des pages, supposée permettre l'animation des images.

Elle oblige à s'interroger sur ce que l'on voit¹⁵ dans ce *flip book* d'un nouveau genre qui ne comporte pas d'images au sens strict du terme.

Des images *ekphrastiques*, qui ne sont que mentales ? Images disparates, alors, empruntées à des corps cinématographiques divers dont la succession ne peut mettre en mouvement que le corps imaginaire du cinéma, chacun des films auxquels il est fait emprunt en devenant implicitement une posture. Annoncée au moyen d'une formule propre à l'univers cinématographique : « Par ordre d'apparition à l'écran » qui identifie, semble-t-il, les deux rectangles, écran et page, et apparente lecture et vision, la liste des films d'appui suggère pour sa part la constitution par le livre d'une sorte de méta-film dont les films crédités au *générique* de fin sont les seuls personnages. Film tout mental, film de mémoire, film cinéphile.

Mais, en donnant aussi pour images à mettre en mouvement par le feuilletage du livre les pavés typographiques, les rectangles striés noir sur blanc, les lignes imprimées, les mots eux-mêmes (puisque, à proprement dire, on ne voit rien d'autre), la fiction du *flip book* impose de les penser dans leur matérialité concrète, leur corps graphique.

Dans ce cas, plutôt qu'avec quelque novellisation poétique, *Flip-Book* a à voir avec le travail à venir d'un *vidéopoème* comme *La Fille du Far West*¹⁶ où le texte investit l'image. Dans la continuité directe d'un livre de même titre – il s'agissait pour Game de répondre à une commande du MAC/VAL autour de *Paramour*, œuvre du plasticien Jean-Luc Verna – qui « travaillait déjà un siècle de cinéma, du muet au parlant, du noir et blanc à la couleur, de vedettes en auteurs, *via* l'histoire de la Paramount, studio mythique de Hollywood », ce *vidéopoème*, inscrit « dans les codes graphiques de l'écran vidéo » quelque chose de « l'histoire du cinéma et des récits qu'il invente¹⁷ ». Il ne recourt pour cela qu'à du texte. À des dispositifs de prose qui sont la seule image, offerte en noir et blanc ou en couleur et sans bande-son d'accompagnement. Il y a des listes, celles des films, dont certaines assortissent les titres du coût de production, d'autres du nombre d'entrées ; celles des noms qui figurent aux génériques.

15. La question « Qu'est-ce qu'on voit » est, on le sait, récurrente dans l'univers de J. Game.

16. *La Fille du Far West*, 9 min 20, vidéo HD, couleur, sans son, 2013. Texte J. Game, montage vidéo V. Kempeneers.

17. J. Game. Notes sur *La Fille du Far West* adressées à C. Soulier (courrier électronique du 17 février 2013).

Il y a une chronologie, depuis la « naissance d'un studio » jusqu'au « studio aujourd'hui ». Il y a des typologies. Des fragments aussi de ce qui pourrait être l'exposé de trames narratives. Des renseignements techniques. Des bribes de cartons. Des éléments prélevés et collés ou montés.

Or tout cela s'anime à l'écran quand, non contente de superposer plusieurs niveaux de texte comme le faisaient déjà certaines pages du livre qui jouaient des différences entre les corps de caractères et les nuances de l'encre ainsi que du contraste entre romain et italique, l'image se met à bouger, faisant entrer les mots en mouvement. *La Fille du Far West* use de tous les modes de défilement possible du texte. Il recourt en particulier au déroulant vertical sur le modèle du générique de film (convoqué d'emblée par l'inscription « Avec par ordre d'apparition à l'écran »), mais fait aussi apparaître le texte lettre à lettre et ligne à ligne. Il fait sourdre les mots du fond noir par éclaircissement progressif des lignes écrites, du gris le plus sombre jusqu'au blanc – avec ou sans mouvement retour. Le fait surgir par fragments, mot à mot ou syntagme à syntagme, chacun occupant un bref instant l'écran avant de s'évanouir pour laisser place au suivant. Il joue des fonds colorés (fond bleu, puis fond rouge), des effets de surimpression d'un texte net sur une version floue et tremblée du même, etc. Bref, par ce qu'il nous donne à voir (et à voir dans la lumière de l'inscription réitérée à l'écran « Ici qu'est-ce qu'on voit? »), il nous contraint, plus encore que *Flip-Book*, à penser les mots comme images possibles, et peut-être plus précisément comme objets corporels puisqu'ils relaient les corps filmés – *corps* entendu au sens large qui inclut les éléments naturels et les objets. Ainsi, tout en rappelant qu'aujourd'hui la poésie n'est pas forcément assignée à résidence dans le livre, le *vidéopoème* en révèle la physique par l'ostension d'une sorte de corporéité du mot.

Selon Jan Baetens, la novellisation poétique trouve dans le cinéma un genre populaire qui favorise une *banalisation* de la poésie. Pour les écritures « sous influence » que sont *Une histoire passera ici* et *Flip-Book*, il n'est pas sûr que le cinéma auquel elles sont explicitement adossées soit toujours le divertissement populaire qui ravissait les surréalistes dans les années 1920. Il y a beau temps en effet que celui-ci a conquis sa dignité d'art, que certains réalisateurs sont considérés comme des auteurs à part entière, et que s'est développé un cinéma expérimental, aussi peu susceptible que la poésie de toucher le grand public.

Il n'en reste pas moins que ces textes ont affaire avec la prose, selon un double mouvement de prosaïsation (prise en compte dans une langue quotidienne, familière, de la banalité voire la trivialité du monde, du *bas* matériel et corporel) et de prosification (recours ponctuel ou constant à des formes prosées). Pour Ariane Dreyfus, dont *Une histoire passera ici* joue de l'alternance et

parfois de l'indécision entre vers et prose, le refus de l'abstraction métaphysique et de l'esthétisme poétisant se dit en termes de « littéralité » et se cherche un modèle dans le western, lieu d'apparition de « la littéralité du monde » et « des corps », prétexte à l'élaboration d'une poésie littérale, dépouillée des oripeaux du poétisme convenu comme des afféteries d'un anti-poétisme ostentatoire.

Dans le cas de Jérôme Game, dont *Flip-Book* fait ouvertement le choix des proses brèves, d'une langue trouée de mots étrangers – anglo-américains, notamment – et marquée de traits d'oralité, ce qui est en jeu est sans doute moins la littéralité qu'un autre état de la phrase, dynamisée et dérangée par les images cinématographiques. Accélération du rythme, bougé de la syntaxe, dérèglement de la ponctuation relancent l'écriture et reconfigurent les dispositifs de prose par quoi peut aujourd'hui passer ce que nous continuons de nommer poésie.

Qui ne correspond plus aux clichés idéalisants et esthétisants parfois encore associés à ce mot. Étrangers à toute ambition hauturière comme à toute intention décorative, *Une histoire passera ici* et *Flip-Book*, livres *désaffublés* – en partie grâce à l'influence salutaire du cinéma –, contribuent à élargir les frontières du genre (en admettant que la poésie en soit un), ce qui équivaut à redéfinir la notion de poésie. Ou, si l'on veut, à déstabiliser le sens du mot. « Pour ne savoir pas trop ce qu'est la poésie », telle est l'incertitude que Francis Ponge avouait naguère. Un *vidéopoème* comme *La Fille du Far West* la radicalise encore en détachant le poème du support livre et en brouillant la distinction entre mots et images.

Ainsi le cinéma n'est-il pas seulement « une puissance évocatrice, un puits de poésie » pour le dire avec Clélia Cohen, qui trouve « passionnant de voir¹⁸ » le genre du western devenir tel dans *Une histoire passera ici*. Il s'en fait le générateur ou l'opérateur. Il peut certes donner des bouts d'histoire, des bribes de dialogues, et, surtout, des éclats d'images à partir desquels le texte va s'écrire. Mais il offre aussi, par l'ensemble de trajectoires, de trajets, de déplacements et de placements, bref, la chorégraphie que constituent les films une sorte de modèle esthétique, dont l'altérité même fait un puissant stimulant.

18. C. Cohen, *Le Western*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2005, p. 86.