

Nadja Cohen

Du flip-book poétique ou cinéma de papier

L'écriture « sous influence » de Jérôme Game

1 Introduction : poésie et cinéma

Les récits littéraires d'expériences spectatoriels sont presque aussi vieux que le cinéma lui-même. Par leur faculté d'évocation, de révélation et de cristallisation d'autres souvenirs et fantasmes, les récits de films sont notamment un élément récurrent dans les autobiographies du xxe siècle (parfois sous forme traumatique comme lorsque Nathalie Sarraute évoque sa terreur enfantine à la vue des gants de peau humaine fabriqués et utilisés par Fantômas pour servir ses noirs desseins).

Le siècle passé ayant vu le cinéma supplanter en grande partie la littérature dans la culture commune¹, ces souvenirs spectatoriels foisonnent *a fortiori* dans la littérature contemporaine, où le cinéma constitue un véritable répertoire d'images et de situations narratives, peut-être comme dernier re-

1 Comme l'explique Fabien Gris : « Désormais, dans la fabrique littéraire contemporaine [...] la littérature et le cinéma sont deux facettes d'un même imaginaire, mises en parallèle. L'écrivain se représente le monde par le biais de filtres non seulement littéraires, mais également cinématographiques », dans sa thèse de doctorat : *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, Université Jean Monnet-Saint-Etienne, 2012, p.11. En ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00940135/document>.

fuge du romanesque², constituant ce que nous pourrions nommer à la suite de Jacques Migozzi « une mythologie actualisée et laïcisée³ ».

Dans les fictions ou autofictions contemporaines, le souvenir de cinéma peut à la fois et selon les cas assumer une triple fonction : celle d'être un marqueur générationnel, comme on le voit par exemple chez Annie Ernaux dans *Les Années* où une notation du type « on va voir *À bout de souffle* » suffit à dépeindre un état d'esprit. Le souvenir de cinéma peut encore être une composante de l'intime, les grandes fictions populaires jouant un rôle quasi-psychoanalytique⁴ dans une œuvre comme *Le Cinéma des familles* de Pierre Alferi. Enfin, le souvenir de cinéma peut porter la trace et devenir l'expression d'une cinéphilie maniaque et ludique, comme chez Tanguy Viel, dont le roman *Cinéma* présente un narrateur compulsif qui juge le monde autour de lui à l'aune de son film fétiche, revisionné à l'envi, *Sleuth* de Joseph L. Mankiewicz.

Les formes littéraires narratives présentant d'évidentes affinités avec le cinéma (qui est lui-même, dans son immense majorité, un art narratif), la question du souvenir de cinéma y est couramment étudiée. De telles synthèses sont plus rares s'agissant de la poésie⁵. Il nous semble voir à cela une double raison. Tout d'abord, on associe plus spontanément cette dernière à la peinture. La poésie, en vertu de sa nature visuelle, rejoindrait en effet la peinture, du côté des arts de l'espace, quand le cinéma, entendu comme art narratif et comme flux d'images, serait du côté des arts du temps. Cette bipartition ne saurait toutefois être retenue. D'une part, parce que précisément le cinéma brouille cette distinction, participant à la fois des arts de l'espace et de ceux du temps. D'autre part, parce que la poésie s'inscrit également dans la durée et qu'elle possède une composante narrative, même si le modèle mallarméen, érigé en vulgate critique par Roman Jakobson, tend à l'occulter.

Outre cette supposée incompatibilité ontologique entre la poésie et le récit filmique, c'est aussi leur statut respectif qui a pu sembler les opposer : la poésie ayant été placée au sommet de la hiérarchie des genres, comment s'ac-

2 À ce sujet, voir par exemple *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, dir. par Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois, Paris, Prétexte éditeur, 2004.

3 Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Presses universitaires de Limoges, 2005, p. 18.

4 Voir Thierry Kuntzel, « Le travail du film 2 », in : *Communications*, n° 23 : « Psychoanalyse et cinéma », 1975, p. 136-189.

5 Voir tout de même Christophe Wall-Romana, *Cinepoetry : Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, 2013.

commode-t-elle d'un art longtemps déconsidéré et ravalé au rang de divertissement futile, même si ce n'est évidemment plus le cas aujourd'hui ou plus dans la même mesure ? La poésie prête pourtant une grande attention au cinéma depuis ses origines⁶ et, se prêtant aux expérimentations les plus poussées, elle a pu jouer le rôle de laboratoire formel, en raison de sa grande plasticité et de sa position marginale dans le circuit économique de la littérature. Elle est aussi affaire d'« images », l'ambiguïté du terme autorisant, depuis les années 1920, toutes sortes de glissements sémiotiques expliquant que de nombreux poètes aient vu dans le cinéma naissant un territoire à conquérir (avec ou, le plus souvent, sans succès).

Ayant déjà étudié les origines du phénomène dans de précédents travaux et ne pouvant dans le cadre restreint de cet article proposer un panorama complet du souvenir du cinéma dans la poésie française, je me propose ici d'étudier un exemple contemporain qui me semble particulièrement significatif d'une écriture poétique « sous influence » du cinéma : celle de Jérôme Game dans son recueil *Flip-Book*⁷.

2 Le projet du « flip-book » poétique de Jérôme Game

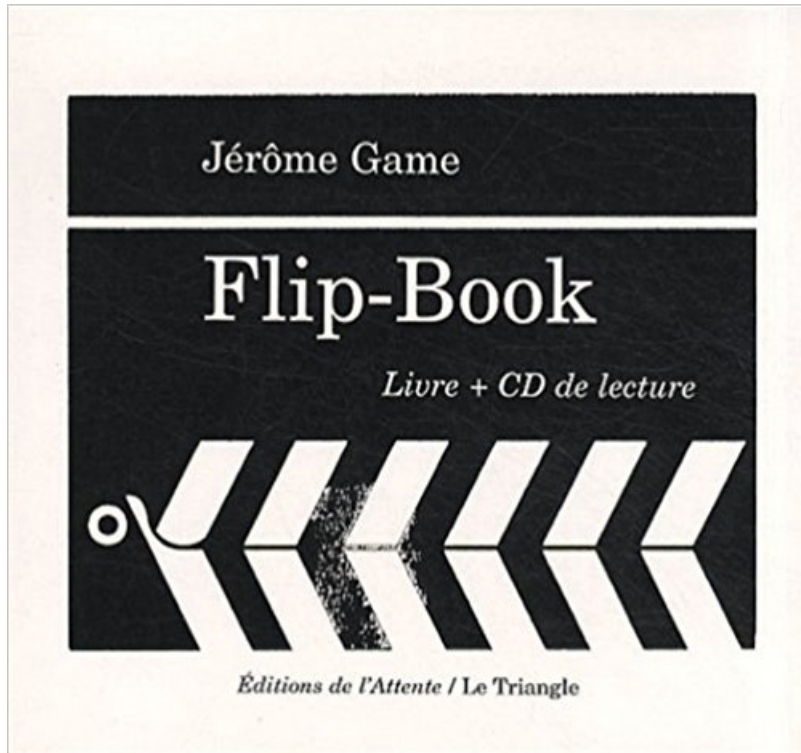
Jérôme Game est à la fois chercheur et poète ; la circulation entre le discours critique et l'œuvre poétique s'effectue chez lui très soupagement. En tant que chercheur, d'abord, il ne cesse en effet de questionner ce qu'il appelle les « porous boundaries⁸ » de la littérature, les phénomènes de « débords⁹ » et de « reflux » de la poésie. En tant que poète, ensuite, son écriture se fait à partir d'une extériorité, notamment dans le cas qui nous intéresse, celle du cinéma qui lui permet d'écrire « sous influence », selon une métaphore, calquée

6 Voir Nadja Cohen, *Les Poètes modernes et le cinéma (1910–1930)*, Paris, Garnier, 2013, ainsi que le livre de Wall-Romana cité plus haut.

7 Jérôme Game, *Flip-Book*, livre + CD de lecture, Bordeaux, L'Attente/ Le Triangle, 2007, non paginé. Les citations qui suivront tout au long de cet article ne comporteront donc pas de numéro de page.

8 *Porous boundaries : Texts and Images in Twentieth-Century French Culture*, sous la dir. de Jérôme Game, Oxford, Peter Lang, 2007.

9 Jérôme Game, « In & out, ou comment sortir du livre pour mieux y retourner — et réciproquement », *Littérature* 2010/4 (n°160), p. 44–53.



Jérôme Game, *Flip-Book*, livre + CD de lecture, Bordeaux, L'Attente/ Le Triangle, 2007
© Jérôme Game et les Editions de l'Attente

sur l'anglais, qu'il affectionne et par laquelle il rend aussi hommage au film de Cassavetes, *A woman under the influence*. Plus qu'un élément thématique, le cinéma informe en profondeur la poésie de Game, lui permettant de jouer avec la syntaxe, que le modèle spécifiquement filmique du plan séquence lui permet de mettre à l'épreuve, comme il l'explique dans un entretien à Thomas Baumgartner : « le cinéma de plan séquence a quelque chose à m'apprendre à propos de la phrase¹⁰ ».

Avant d'entrer dans le recueil, prêtons d'abord attention aux seuils du texte, et tout d'abord à son titre : *Flip-book*. Le terme fait référence à ces pe-

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

tits livrets d'images assemblées dont le défilement sous le pouce doit donner au lecteur une impression de mouvement. Mais la nature de ces images diffère ici, comme l'affirme l'auteur, qui semble inaugurer une forme d'invention générique, le flip-book poétique : « Les images de mon flip-book seront des textes [...]. C'est un méta-film. Chaque image/texte est un photogramme¹¹ ». Game nous rappelle ainsi que le cinéma est un dispositif et qu'il en va de même de sa poésie qu'il qualifie de « poésie matérialiste qui assume son côté dispositional ». Le paradigme du « flip-book », préféré ici à celui du « film » ou du « cinéma », adopté par certains poètes dès les années 1920 dans leurs « ciné-poèmes » (Benjamin Fondane par exemple) 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 péritexte, 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 qui auront été évoqués dans le petit volume.

Le recueil est entièrement composé de descriptions de séquences de films, des années 1970 aux années 2000, au sein desquelles une place importante est accordée au cinéma américain indépendant (John Cassavetes, Jim Jarmusch, Abel Ferrara, Larry Clark, Gus Van Sant et David Lynch). L'on y trouve aussi quelques films européens (de Michael Haneke, Philippe Garrel, Philippe Grandrieux ou Claire Denis), un sud-américain, le Mexicain Carlos Reygadas, et un asiatique, le Hong-kongais Wong Kar Wai. La présence d'une telle liste dispense le lecteur du travail de reconnaissance, qui aurait pu offrir à ce dernier une forme de gratification, mais elle entend surtout abolir la discrimination entre les *happy few*, cinéphiles avertis, et les autres, et plus encore peut-être, dispenser le lecteur de la tâche fastidieuse du déchiffrement de *poèmes à clés*. Elle permet enfin à l'auteur de mettre en œuvre une poétique de la liste valant en tant que telle et non comme un simple index, ce geste étant poussé à ses extrêmes conséquences dans son recueil plus tardif, *La Fille du Far West* qui n'est qu'un long générique. Établie « par ordre d'apparition à l'écran »¹², la liste permet à l'auteur d'assumer l'ordre aléatoire de ces visions sans les hiérarchiser.

Détournée du souci de la reconnaissance, l'attention du lecteur se porte sur la manière dont les films vus ont suscité chez J. Game une forme de ger-

11 Entretien personnel avec l'auteur, du 17 juin 2016, non publié.

12 *Flip-Book*

mination, de prolongement poétique ou de « sudation »¹³ pour reprendre une métaphore de l'auteur. En effet, qu'est-ce qui relie tous ces films ? C'est la trace qu'ils ont laissée dans l'esprit du poète, poreux à ces visions, qui s'en est imbibé, s'en est nourri, les a faites siennes.

3 Une collection de visions évanescentes

Dans ce recueil non paginé, les poèmes sont dépourvus de titres et les évocations de films se succèdent, simplement séparées par un saut de page. Une même vision peut d'ailleurs mêler indistinctement plusieurs films différents, comme c'est le cas dans la séquence initiale qui enchaîne sans coutures *The Killing of a Chinese Bookie*, *Blue Velvet* et *Mulholland Drive*, le montage des trois films étant facilité par l'unité de lieu : Hollywood, qui suscite ici la fascination du poète.

À Los Angeles j'ai vu comment Ben Gazzara sort en tux à huit heures le matin le point aveugle après la nuit, s'encadre dans la porte. [...] J'ai vu le sourire de Ben se tient droit backstage, ouvre la porte, se colle dans le cadre, sourit, sourit tout le temps, met une clope à sa bouche en coin, les yeux en coin. Ben sourit à son ceillet rouge vif, son tux, son bow, son jabot est blanc, son mur est noir. Il reste là, la caméra est là, reste, il fait beau, le soleil étincelle déjà.

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. Il fait beau. Il attend. Il va aller tuer le bookmaker chinois ce soir, bleuté, plus tard.

Je vois pas les nains de jardin, j'entends le bruit de la pelouse à ras de jardin. La voiture glisse, le break, dans Suburbia. L'arroseur tourne. J'vois pas arriver la musique, *Blue Velvet* me rentre dans la tête. La machine L.A. tourne à plein. J'vois pas L.A., j'vois Cinémascope en noir perlé les deux blondes.¹⁴

Le terme de « visions » s'impose à plusieurs égards. Il permet d'abord de rendre compte du statut indéfini de telles images. Du moins, à l'ouverture du recueil, ce statut n'est-il pas encore clairement établi : « À Los Angeles j'ai vu... » pour-

13 Entretien personnel avec l'auteur, du 17 juin 2016, non publié.

14 *Flip-Book*

rait amorcer l'évocation d'un souvenir personnel, impression renforcée par le complément de lieu initial et éventuellement par notre savoir biographique sur l'auteur qui a effectivement vécu à Los Angeles. Pour la description d'une séquence de film, on aurait peut-être pu attendre un présent (« je vois ») rendant la simultanéité de l'écriture et de l'expérience spectatorielle, voire l'omission pure et simple du sujet et du verbe de vision (« Ben sort en tux »). Ces variantes apparaîtront plus tard. Peut-être l'auteur entend-il par ce passé composé initial montrer que ce souvenir s'est lové dans sa mémoire et agrégé à d'autres, de statuts différents. Le statut de récit de film de cette vision n'apparaît qu'à la mention de l'acteur fétiche de Cassavetes, Ben Gazzara (« À Los Angeles j'ai vu comment Ben Gazzara sort en tux à huit heures le matin »), dont il est évidemment infiniment plus probable que le poète l'ait vu à l'écran que croisé dans la rue, ce que confirment les éléments paratextuels évoqués plus haut qui dessinent un horizon d'attente, ainsi que le lexique cinématographique disséminé dans les poèmes (« cadre », « caméra » etc.).

Le terme de « vision » s'impose ensuite parce que le texte initial use abondamment du verbe « voir » dont il dérive. La répétition du segment « j'ai vu » amorce les deux premiers paragraphes (« À Los Angeles j'ai vu comment Ben Gazzara sort en tux à huit heures le matin » puis « J'ai vu le sourire de Ben se tient droit backstage »), avant que le présent ne succède au passé composé (« Je vois pas les nains de jardin »), semblant marquer l'évolution du statut d'une telle vision et sa progressive présentification, comme si l'évocation poétique du film avait fini par faire surgir les images comme sous les yeux du locuteur. La répétition insistante « Je vois, je ne vois plus que ça » dans le passage consacré au corps des actrices de *Mulholland Drive* traduit la violente pulsion scopique du spectateur happé par le film.

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 : « le soleil rentre par la gauche en haut. La première lumière liserée écharde le noir plein cadre », « 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, comme le ferait un behavioriste : « son visage rose gercé sur l'appuie-tête crème en cuir¹⁵ ».

Les descriptions confinent parfois à l'abstraction dans une évocation de plan comme celle-ci : « Les deux taches noires Gerry et son ami avancent lentement dans le bleu noir. Sont ralenties. Irisent. Se figent¹⁶ ». De la même manière, un autre héros de Gus Van Sant dans *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 blonde¹⁷ ». 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 pour les couleurs et les textures, composantes sensibles de l'image.

On pourrait dès lors estimer que Game se place du côté du figural, c'est-à-dire d'une conception du cinéma comme présence et non comme représentation. Dans la lignée de Nicole Brenez¹⁸, Philippe Dubois¹⁹ isole la notion de figural comme tout ce qui, dans une image, demeure, une fois qu'on en a enlevé le figuratif (c'est-à-dire le motif référentiel) et le figuré (sa part rhétorique). Moins radical, le poète ne dissocie pas aussi radicalement le figural de la narration²⁰ car pour lui les images de cinéma sont toujours grosses de récit, articulent le *mythos* à l'*opsis*, mais il préfère au spectaculaire les moments d'imminence : « Quelque chose va avoir lieu, Quelque chose va se passer²¹ » écrit-il ainsi dans le passage consacré au film de Reygadas. Il ne se focalise pas sur les climax mais 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. Cette poétique de l'imminence mise en place par Jérôme Game n'est pas sans rappeler le bel éloge de la photogénie que proposait Jean Epstein en 1921 dans son essai intitulé *Bonjour cinéma* :

16 *Id.*

17 *Id.*

18 Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck, 1998, p. 32.

19 Pierre Dubois, « La question du figural », in : *Cinéma. Art(s) plastique(s)*, sous la direction de Pierre Taminiaux et Claude Murcia, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 51-76.

20 Voir Jérôme Game, « Images sans organes / récit sans télos : Carlos Reygadas et Gus Van Sant », in : *Images des corps / Corps des images au cinéma*, sous la direction de Jérôme Game, Lyon, ENS éditions, 2010.

21 *Flip-Book*

Le visage qui appareille vers le rire est d'une beauté plus belle que le rire. [...] J'aime la bouche qui va parler et se tait encore, [...] le recul avant le saut, et le saut avant le butoir, le devenir, l'hésitation, le ressort bandé, le prélude, et, mieux, le piano qu'on accorde avant l'ouverture. La photogénie [...] n'admet pas l'état²².

Partant de la sensation pour en remonter le cours suivant un modèle de *bottom-up cognition*, Jérôme Game accorde aussi une grande attention au corps et aux mouvements des acteurs, tenus dans le cadre ou le débordant²³. Ainsi le poème consacré à *Ghost dog*, s'articule-t-il autour du paradoxe visuel : « Forest est lourd, il est léger²⁴ » qui traduit une fascination pour l'étrange souplesse du corps massif de Forest Whitaker dans le film de Jim Jarmusch.

L'importance conférée aux atmosphères, aux lumières et aux mouvements des corps est l'une des constantes du recueil. C'est une certaine vision du cinéma qui s'y lit mais c'est aussi une façon pour le poète d'assurer le passage d'un film à l'autre et la cohésion de l'ensemble. C'est à ces procédés de saturation que nous nous proposons de réfléchir dans un dernier mouvement consacré à la fabrique littéraire du du flip-book et au questionnement de l'étiquette générique choisie par le poète.

4 Du flip-book poétique au cinéma de papier : du hiatus à la fluidité

Un premier élément de saturation du *mashup* que constitue *Flip-Book* est d'ordre culturel et linguistique. Il est lié à la présence insistante de Hollywood dans une partie du recueil ou, pour le dire avec les mots de l'auteur, au fait que

22 Jean Epstein, *Bonjour cinéma* [La Sirène, 1921], *fac simile* de l'édition originale, Paris, Maeght éditeur, 1993, p. 93. Ce passage fait l'objet d'un commentaire de Jacques Rancière dans le prologue de *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil (La Librairie du xx^e siècle), p. 7–15.

23 Voir le bel article très informé que consacre à cette question Marie Martin, « L'écriture et la projection 2 : le petit cinéma portatif de Jérôme Game », in : *Le Cinéma de la littérature*, sous la direction de Jean Cléder et Frank Wagner, Nantes, édition Cécile Defaut, 2016.

24 *Flip-Book*

« la machine L.A tourne à plein²⁵ ». En effet, si les films sélectionnés par l'auteur se situent en marge de Hollywood entendu comme système de production filmique standardisé, la ville n'en constitue pas moins un puissant pôle d'attraction, comme cela est thématiqué dans un film comme *Mulholland Drive* qui surgit ici au milieu de *The Killing of a Chinese Bookie*, à la faveur d'un remontage personnel des séquences de film.

Cette coloration américaine qui teinte une partie du recueil passe aussi par certains anglicismes liés au projet poétique d'écriture « sous influence » de Jérôme Game. Selon l'expression imagée de l'auteur, « l'anglais masse mon français »²⁶, de même que le modèle esthétique du cinéma, et plus particulièrement du plan-séquence, l'amène, comme on le verra plus tard, à assouplir sa syntaxe. On trouve quelques anglicismes grammaticaux (« j'ai vu comment ») mais surtout des emprunts lexicaux (« son *tux*, son *bow* »), clairement utilisés pour des raisons rythmiques, comme ici avec l'accumulation de monosyllabes. Plus loin, la valeur poétique du mot anglais est clairement affichée par la juxtaposition du terme et de sa traduction (« le *driver*, son chauffeur »), qui met en regard les deux langues, comme ensuite, sur un mode plus complexe, dans la phrase : « un verre coule un *drink* coule dans mon verre²⁷ », les emprunts à la langue étrangère assurant non seulement une fonction musicale mais conférant aussi un évident effet de couleur locale au récit de film.

La souplesse et la fluidité recherchées expliquent également thématiquement le goût du poète pour l'élément liquide, présent dans le recueil sous différentes formes, notamment dans les piscines des quartiers huppés de Los Angeles :

Ben progresse en apnée souple sur les toits des villas de Bel Air [...]. Les reflets bleus phosphorescents de la piscine éclairée dansent derrière lui. Ben dans l'entrefilet sans palmes et sans tuba nage dans l'image.²⁸

De l'hypallage à la métalepse, il n'y a qu'un pas lorsque le plongeon de Ben Gazzara permet ainsi à ce dernier de traverser l'écran pour « nage[r] dans l'image », accomplissant la réunion du lecteur et des figures filmiques qui peuplent le cinéma de Jérôme Game. De la même façon, dans *Beau travail* de Claire Denis,

25 *Id.*

26 Entretien avec l'auteur.

27 *Flip-Book*

28 *Id.*

« les légionnaires [...] se propulsent comme des têtards sous l'eau peu profonde [...] en progressant à travers tout l'écran liquide²⁹ ».

Enfin, la cohésion du recueil 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 ou de nappé 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 à *The Killing of a 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.³⁰

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 qui se traduit également par un tropisme marqué pour les synesthésies. À cet effet, l'auteur se montre friand de zeugmes et d'hypallages assurant le transfert d'une qualité d'un objet à l'autre. Ainsi, dans *Ghost Dog*, « le vert pâle des vitesses le rap emportent Forest³¹ », tandis que dans *Elephant*, « le son [...] est blanc³² ». 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 alentour³³ ».

Syntaxiquement, la recherche de souplesse et de nappé dans *Flip-Book* passe par un travail singulier sur la phrase, qui œuvre tout à la fois à la liaison et à la déliaison des images mais davantage, nous semble-t-il, à une recherche

29 *Id.*

30 *Id.*

31 *Id.*

32 *Id.*

33 *Id.*

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 loin³⁴ ». On pourrait avoir 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 nous semble toutefois 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 tendent à nous faire plutôt penser que l'omission du relatif vise au contraire 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 nous 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.

5 Conclusion

Si le film remémoré³⁵ est devenu un motif récurrent dans les fictions contemporaines, comme nous l'avons souligné en ouverture, l'exemple de Jérôme Game et de son écriture « sous influence » nous semble avoir montré la fécondité d'un tel procédé en poésie et la singularité des formes que ce dernier peut prendre. Le cinéma n'est ici pas seulement un univers de référence partagé avec le lecteur mais se présente comme un déclencheur d'écriture, appelant l'invention d'un style adéquat mis au défi par le plan-séquence.

Si, par certains aspects, cette écriture essentiellement narrative et descriptive peut sembler incarner une forme de minimalisme typique de l'époque,

34 *Id.*

35 La formule fait écho au bel essai de Victor Burgin, *The Remembered Film*, Londres, Reaktion books, 2004, qui a contribué à nourrir cette réflexion sur les modalités du souvenir de cinéma en littérature, terrain qui mériterait qu'on lui consacre une étude à part entière.

on a vu que le travail de saturation thématique, lexicale et syntaxique contribue en fait à conférer au recueil une forme de poésie atmosphérique, permettant de tenir ensemble les différentes séquences du volume, voire de créer une poétique du flux dont le modèle esthétique serait plus celui du cinéma que du flip-book.

En cela, quoique son écriture soit singulière et diffère totalement dans ses choix esthétiques de celle d'un Jan Baetens, par exemple dans sa novellisation en vers de *Vivre sa vie*³⁶, Jérôme Game est un cas emblématique d'une tendance de la poésie française contemporaine à mobiliser le cinéma pour alimenter des questionnements théoriques parallèles sur l'intermédialité, la porosité des frontières entre les arts, et l'intégration en poésie des images du monde. Le geste n'a évidemment plus la même portée subversive que dans les années 1920, lorsque Philippe Soupault ou Louis Aragon faisaient entrer en poésie les récits de divers westerns, film burlesques ou policiers, mais il nous semble que d'un siècle à l'autre, le souvenir de cinéma en poésie continue d'être sinon un ferment de révolte, du moins d'un des possibles instruments de sa rénovation.

36 Jan Baetens, *Vivre sa vie, une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2005.