



- Prisca Grignon

La « novellisation en vers » de Jan Baetens d'après *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard

En 2005, Jean-Luc Godard autorise l'adaptation poétique de son quatrième film *Vivre sa vie* (1962). Jan Baetens, décrit comme l'un des derniers poètes flamands d'expression française, édite aux Impressions Nouvelles¹ cette novélisation poétique qu'il préfère nommer « novellisation en vers » – il s'agit donc d'une adaptation sous la forme d'un recueil poétique d'une œuvre cinématographique.

Jan Baetens a coordonné deux ouvrages théoriques sur le genre édités aux Impressions Nouvelles, éditions dont il est l'un des fondateurs. Le chercheur et poète préfère orthographier le genre « novellisation »² contrairement aux éditeurs

¹ J. Baetens, *Vivre sa vie, une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2005.

² J. Baetens, *La Novellisation, du film au roman*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2008, p. 14 (note de bas de page) : « L'orthographe du mot est loin d'être stable. Pour des raisons de commodité, on a opté pour la forme qui colle le mieux à l'origine anglo-saxonne du terme [...]. Cependant, il est

spécialisés (Hachette Jeunesse, Pocket Jeunesse, Actes Sud et Intervista par exemple) qui emploient l’orthographe « novélisation ». De plus, le terme « novélisation » apparaît dès les années quatre-vingt aux éditions J’ai Lu et chez les chercheurs avec le texte de référence sur le ciné-roman d’Alain et Odette Virmaux³.

Ce choix orthographique accompagne le souhait de Jan Baetens de faire émerger dans ses travaux théoriques sur le genre un autre corpus alimenté par des romans entretenant une forte relation au cinéma/au film tels que *Cinéma* de Tanguy Viel, *La Tentation des armes à feu* de Patrick Deville, *Le Goût amer de l’Amérique* d’Alain Berenboom, *La Vie de Jésus* de Bruno Dumont et *Nuit noire* d’Olivier Smolders. Le choix orthographique différent des éditions de poche à destination de la jeunesse apparaît comme un moyen de renouveler un genre dominé par des œuvres à destination du grand public afin de le hisser vers une conception « plus littéraire » et moins standardisée.

La novélisation est un genre littéraire décrit comme un produit commercial car la conception de ces livres dépend, en amont, des succès télévisuels et cinématographiques. Les novélisations sont liées à des œuvres disposant de possibilités de lancement publicitaire massif dont le roman du film, sa novélisation, accompagne le mouvement promotionnel dans les librairies et supermarchés. Une novélisation est produite lorsque les éditeurs achètent des droits de développement d’une licence audiovisuelle ou cinématographique.

Ainsi, on voit bien en quoi, dans un premier temps, la « novellisation en vers » de Jan Baetens représente un cas à part, voire unique, dans le paysage littéraire actuel – le poète édite son texte dans une collection dont le projet éditorial est ambitieux – car, souhaitant notamment explorer « les chemins les moins balisés »⁴, il organise la rencontre entre deux genres antagonistes (la novélisation et la poésie)

parfaitement imaginable que la forme plus française, “novélisation”, l’emporte dans un futur plus ou moins proche. » Ce point de vue n’est pas convaincant selon nous, ainsi, dans ce travail nous emploierons « novellisation » pour désigner le texte de Jan Baetens et « novélisation » pour désigner le genre en général.

³ A. et O. Virmaux, *Le Ciné-roman, un genre nouveau ?*, Paris, Edilig, 1983, p. 70 (en note de bas de page) : « Exemple isolé d’une pratique fort répandue en Amérique – la « novélisation » – et qui tend à gagner la France. Le procédé consiste à faire rédiger un roman à partir d’un scénario et à faire ensuite coïncider la publication du livre et la sortie du film. Depuis 1980 environ, la collection “J’ai Lu” a ainsi publié plusieurs titres directement inspirés de films apparus dans le même temps [...] ou même de séries télévisées à succès (*Dallas*) ».

⁴ <http://www.lesimpressionsnouvelles.com/catalogue/collection-traverses>

dans une époque qui voit principalement se multiplier de façon massive des novélisations dans le secteur jeunesse et du divertissement⁵.

Comme Jean-Luc Godard, Jan Baetens use d’un regard critique et créatif autour d’un même sujet. Baetens est poète et chercheur en littérature, il est un spécialiste des rapports texte/image. L’auteur élabore donc une réflexion sur le genre de la novélisation en passant de la réflexion théorique à la pratique.

Ainsi, dans son texte critique, on apprend que pour Jan Baetens une « novellisation poétique » a valeur de « manifeste ». Le poète souhaite « renouer avec le présent, le contemporain, le *hic et nunc* » contre l’idée d’une poésie comme « monument » ; il désire s’éloigner de la conception du poète comme penseur. Pourtant, même si le choix de faire du cinéma le « réservoir à contraintes » de son recueil peut passer pour une ouverture au monde et à la « culture de masse »⁶, *Vivre sa vie* n’est pas le simple « film d’hier ou d’aujourd’hui ». A plus forte raison, le nom de Jean-Luc Godard n’est pas associé à la banalité d’un quotidien que peut représenter, *a contrario*, une soirée devant le poste de télévision.

Dans notre étude, il s’agira principalement d’étudier de quelle manière le film de Jean-Luc Godard est utilisé/travaillé et de dégager en quoi, finalement, il serait un « tremplin » pour le poète dans le cadre d’un genre à contraintes : la novélisation.

On connaît le trajet de Godard qui est passé de la critique aux *Cahiers du cinéma* à la réalisation avec son premier court métrage datant de 1955. Le jeune cinéma français était porté par des déclarations telles que « Ecrire c’était faire des films [...] écrire aux *Cahiers* c’était une activité littéraire à part entière »⁷, où les

⁵ Chez Hachette Jeunesse l’édition de la novélisation de *Titeuf* en 2000 marque un tournant dans la collection de la Bibliothèque rose et verte qui est désormais entièrement consacrée au genre. Nous renvoyons à notre thèse de doctorat : *Le Champ d’existence de la novélisation française actuelle, la novélisation, un nouveau genre ?*, sous la direction de François Amy de la Bretèque, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2012.

⁶ J. Baetens, *La Novellisation, du film au roman*, *op. cit.*, p. 203 : « L’interaction entre poésie et cinéma est une façon d’introduire dans la poésie de larges pans thématiques et des tons stylistiques qui manquent en français [...] : le désir d’emmêler culture de masse et vie privée, l’ouverture au “monde qui existe”, une façon plus directe de parler de certaines choses, par exemple une cure de désintoxication, l’ennui d’une soirée de télévision, un champ d’immondices ou encore... le film d’hier ou d’aujourd’hui. »

⁷ J.-L. Godard et A. Bergala, *Les Années Cahiers (1950 à 1959)*, Paris, Flammarion, « Champs », rééd. 2007, p. 2 et 14.

auteurs affectionnaient l’emploi du « beau langage qui venait du XVIII^e siècle »⁸. Le cinéma de Jean-Luc Godard est porté par une somme d’écrivains/poètes tels que Balzac, Baudelaire, Aragon, Brecht, Céline, Goethe, Joyce, Maupassant, Malraux, Poe, Proust, Queneau, Ronsard, Rimbaud, Sartre ou encore Shakespeare.

L’esthétique du collage, de la référence (mythologique, cinématographique et littéraire) et l’utilisation de la littérature comme motif et comme moyen de communication est un élément central de l’œuvre de Godard, tout comme le recours à la novélisation, et aux divers supports autour d’une même œuvre, est présent dans sa carrière (il fait publier les dialogues de *For ever Mozart* par exemple).

Chez Godard, les mots sont impuissants, la parole vaine. Les jeux de langage, les modifications des expressions courantes, sont autant de moyens de délivrer les mots de leur fonction de communication pour atteindre une vérité. Sa manipulation de la parole, du dialogue, de l’écriture et de la littérature est bien celle d’un poète. Des études ont déjà relevé les caractéristiques de ces divers usages et des différentes figures du discours qui alimentent la parole même de Godard, celle qui retentit dans les entretiens⁹.

Ainsi, non seulement Jean-Luc Godard est une figure emblématique du cinéma français exigeant car ambitieux, voire élitiste, mais il est aussi un auteur cultivant la parole poétique (de manière plus ou moins subtile). Jean-Luc Godard conçoit son travail selon une dialectique de la discussion, c’est pourquoi une poétique transmédiatique caractérise sa carrière. En effet, plusieurs films des cinéastes de la Nouvelle Vague sont novélisés dans les années 60 (*A bout de souffle*, *Les Cousins* ou encore *Le Beau Serge* de Claude Chabrol¹⁰). Le choix d’utiliser différents supports

⁸ *Ibid.*

⁹ Figures du discours relevées par Dominique Château, dans *Godard et le métier d’artiste*, sous la direction de G. Delavaud, J.-P. Esquenazi et M.-Fr. Grange, Paris, L’Harmattan, 2001, p. 13 :

-La maxime (« le travelling est affaire de morale »)

-Le chiasme (« La photographie n’est pas le reflet du réel, elle est le réel de cette réflexion » ; « Pas d’image juste, juste une image »)

-La comparaison (« les images de tv, c’est comme la musique d’ascenseur »)

-Le paradoxe (« un film de ce genre, c’est un peu comme si je voulais faire un essai sociologique en forme de roman, et pour le faire je n’ai à ma disposition que des notes de musique » ; « Lumière était un peintre [...] Méliès était brechtien »).

¹⁰ Aux éditions Seghers :

-Cl. Francolin, *A bout de souffle. D’après le film de Jean-Luc Godard*, 1960.

-J. Jean-Charles, *Les Cousins. D’après le film de Claude Chabrol*, 1959.

-R. Marsan, *Le Beau Serge. D’après le film de Claude Chabrol*. 1960.

(*Histoire(s) du cinéma* passe de la vidéo au livre) apparaît chez Godard comme un moyen de renouveler un point de vue, un regard, et de continuer la discussion autour d’une même thématique.

D’autre part, son œuvre apparaît à plus d’un titre paradoxale. Jean-Luc Godard est en effet lié au développement de la politique des auteurs pour un cinéma dégagé des contraintes de l’écriture et de la littérature (scénario et adaptation d’œuvres littéraires), tout en affichant fermement, dans le même temps, une culture littéraire – l’auteur insiste sur cet héritage qui fonde sa « formation » et son chemin vers la réalisation.

Les mots et les images, le « trivial » et « l’élitiste » (citation d’un slogan publicitaire et d’une phrase de Flaubert, par exemple) propres au collage godardien, découlent d’une mise en scène de la pensée où l’hétéroclite contribue à alimenter la poétique filmique du cinéaste – et où le paradoxe (figure dominante dans ses discours) accompagne des « collisions » qui permettent de renouveler un point de vue, une esthétique, un discours.

Jan Baetens choisit, on le voit, de travailler l’œuvre d’un auteur propice à la mise en rapport de différents textes, de différents genres – le choix de ce film canonique lui permet, de plus, de placer au cœur de son geste d’adaptation la (nostalgie de la) transgression.

Le cinéaste réalise *Vivre sa vie* pour sa compagne de l’époque Anna Karina (Nana est l’anagramme d’Anna). Le poète cinéaste filme donc sa muse qu’il rapproche de Louise Brooks par la coiffure, de Zola et son héroïne par le prénom et de Maria Falconetti en Jeanne d’Arc par le montage (lorsque Nana va au cinéma dans l’une des séquences du film).

Cette œuvre est considérée comme son premier chef-d’œuvre, premier film autonome détaché du mouvement « collégial » de la Nouvelle Vague. Dans ce film, le cinéaste aborde la prostitution, métaphore de l’idée qu’il se fait de la société et de ses modes de fonctionnement¹¹. Une comparaison est omniprésente dans le film, celle

¹¹ A. de Baecque, *Godard. Biographie*, Paris, Grasset, 2010, p. 204 : « Godard est convaincu que la prostitution permet d’analyser toute situation sociale : on ne peut pas vivre en société sans se prostituer d’une façon ou d’une autre, ne serait-ce qu’en vendant sa force de travail à son patron (ce

du cinéma, et plus globalement du monde de l’image. Nana est attirée, naïvement et de façon banale comme nombre de jolies filles, par le cinéma et le théâtre – cependant sur son chemin elle ne croisera qu’un photographe d’une revue pornographique, un maquereau et un jeune homme incarnant l’amour juste avant de mourir.

Après la projection d’*A bout de souffle*, on explique à Jean-Luc Godard qu’il faut filmer les acteurs de façon lisible et que les dialogues doivent être bien audibles. Ainsi, les codes d’un cinéma classique représenté par les cinéastes de la « Qualité française » qui précède la Nouvelle Vague sont un vivier de règles à transgresser. Et puisque « l’admissible n’est pas poétique » comme le déclare Philippe Sollers, Jean-Luc Godard se charge de réaliser l’inadmissible. Cela est explicite dans la première séquence du film, et le code est si bien bafoué qu’il en devient une part visible du projet esthétique.

Le générique (**fig. 1**) est tout d’abord un premier exemple du travail de Godard sur la matérialité de l’écriture et le jeu qu’il établit d’emblée avec le langage : il tient à dédicacer son film (ici il s’agit des films de série B) ; il place son nom et définit son métier entre les éléments du *copyright*, il insère donc « Godard » dans le « tampon » visuel des producteurs ; puis, l’épigraphe de Montaigne : « Il faut se prêter aux autres et se donner à soi-même » placée sur le visage de Nana semble épouser la fonction détournée de slogan publicitaire du film (**fig. 2**).

Puis, la première séquence, mettant en scène une discussion entre Nana et Paul (*alter ego* du cinéaste, interprété ici par André S. Labarthe), s’attache, tel un manifeste, à détruire les règles classiques communément admises.

Résumons-les rapidement ainsi :

-Même si le premier intertitre parle d’un bistrot, le lieu n’est pas introduit par des plans larges.

- Le premier plan du film après le générique est le dos de l’héroïne, la discussion entre Nana et Paul est constituée d’un montage alterné (composé de seulement six plans) de plus de cinq minutes où les personnages sont filmés de dos.

qui est valable aussi pour un cinéaste vis-à-vis de son producteur), ou lorsqu’une actrice joue pour son metteur en scène, serait-il son mari (son maquereau), qui la vend ensuite sur tous les écrans aux spectateurs. »

Il use tout de même d’un miroir pour refléter le visage de Nana (qui cependant n’apparaît pas clairement).

- Les bruits de vaisselle occupent l’espace sonore et gênent l’écoute des dialogues.

- La fausseté de l’interprétation ou l’aspect mécanique des dialogues surprennent (on pense au cinéma de Bresson).

- La répétition d’une même phrase par Nana marque les premiers échanges (plusieurs phrases seront ainsi reprises) – c’est une mise en scène de la recherche de sens : la répétition successive de la même phrase, sous divers tons, vide les mots de leur sens et révèle leur caractère abstrait, sonore, et par là même, modulable/malléable.

- La première séquence introduit une constante remarquable du film : économie du montage pour une mise en valeur de motifs et de lignes aux dépens de la clarté de la représentation.

A la fin de la séquence, la question du sens du langage est évoquée par une définition enfantine d’une poule qui est à prendre au figuré – pendant que Paul raconte ce qu’il a lu dans la copie d’une petite fille, le panoramique sur la gauche place Nana au centre du plan, la poule devient Nana. La définition livre en fait le projet de film du cinéaste et la démarche esthétique de son cinéma : « La poule est un animal qui se compose de l’extérieur et de l’intérieur. Si on enlève l’extérieur, il reste l’intérieur. Et quand on enlève l’intérieur alors on voit l’âme ».

Dans *Le Mépris* l’épigraphe est la phrase suivante : « Le cinéma substitue à nos regards un monde qui s’accorde à nos désirs » – le monde que désire Godard et qu’il construit dans ses films est un monde où il est inutile de recourir à l’explication par l’intériorité et la profondeur – autrement dit, ce qui constitue un être doit être visible et motive la mise en scène : « [il] dégorge ces sentiments de toute leur glu existentielle pour nous en restituer uniquement, avec la plus grande élégance [...], le jeu des lignes, la musique »¹².

¹² A. Bergala, « Flash-back sur *Le Mépris* », dans *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, « Essais », 1999, p. 18. Le texte a été publié dans le numéro 290-291 des *Cahiers du cinéma* (juillet-août 1978).

Le cinéma de Godard, et à plus forte raison le cas isolé de *Vivre sa vie*, offre un terrain esthétique riche au poète. Dans le film, le littéraire et les citations servent les tentatives récurrentes des personnages de nouer des liens. Dans *Vivre sa vie* la parole domine de façon majeure dans trois séquences : la lecture du rapport sur la prostitution, la discussion entre Nana et le philosophe et celle de la lecture (par Godard) d’un passage du *Portrait ovale* de Poe. Trois temps forts où les mots sont habités par une fonction propre si marquée (sociologique, philosophique et littéraire) qu’un espace particulier dédié à une pensée spécifique se détache du monde et des personnages et ponctue le parcours de Nana.

Pour un cinéphile tel que Jan Baetens, le film véhicule de plus la nostalgie d’une époque déterminante. Une période nostalgique pour Godard lui-même. En effet, avec ses premiers films l’auteur est considéré comme celui « qui a le mieux filmé et avec le plus de simplicité, de plain-pied, la beauté des choses »¹³. Le cinéaste sera plus tard nostalgique de cette période dite « naïve », celle d’un cinéma qui ne se sait pas mortel, et où la question de construire un plan n’est pas douloureuse – une époque où les règles classiques existent et peuvent être transgressées.

Ainsi, non seulement le film de Jean-Luc Godard contient une forte charge nostalgique d’une période moderne où la transgression amorce le renouveau, mais il évoque d’autre part une nostalgie de « la période Anna Karina ». Baetens porte son choix de manière significative sur un film où la *séduction* est portée par le charme de son héroïne Anna/Nana. Godard est pudique avec les corps (et les seins particulièrement), il déteste la stimulation facile du spectateur mais il n’hésite pas à user du regard hypnotique, séduisant et enjôleur de sa muse. Les regards caméra de Nana abondent dans *Vivre sa vie*, un regard au cinéaste mais aussi au spectateur **(fig. 3)**.

Lors de sa sortie en salle, contrairement à ce qu’imaginait certainement le cinéaste, ce qui a le plus choqué le public est le traitement du sujet de la prostitution et non l’esthétique particulière de la mise en scène. Les péripéties qui mènent Nana à vendre son corps et à mourir dans un quartier sordide ne sont pas traitées de façon spectaculaire. Le cinéaste prend bien entendu à contrepied la série B. La séquence du

¹³ « Filmer un plan – La Passion du plan selon Godard », *ibid*, p. 86.

rapport sur la prostitution couplé au montage *cut* des plans représentant le quotidien d’une prostituée illustre bien le parti pris du film. La prostitution est, de façon paradoxale, le socle d’une histoire où le banal et l’ennui accompagnent souvent l’héroïne.

C’est ce traitement esthétique que semble retenir en premier lieu le poète. Pour Baetens, la banalité est le sujet le plus « chatoyant qui soit » – il déclare en effet dans son « Avertissement » : « [c’est] 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 »¹⁴.

Poésie, modernité, séduction, cinéphilie – prostitution, quotidien, banalité : autant d’éléments propices à l’adaptation poétique d’un poète cinéphile tel que Jan Baetens. Ainsi, nous verrons que cette « novellisation en vers » est celle d’un poète prenant « l’image comme objet de désir [et] objet de contrainte »¹⁵ ; c’est celle d’un auteur dont le texte poétique propose une critique de la poésie même.

La « novellisation en vers » de Jan Baetens est encadrée par un périphrase qui propose une grille de lecture du poème contemporain. C’est une preuve de la richesse de la poésie, de son histoire, de sa complexité aussi et du besoin pour le poète de définir le cadre qu’il a choisi, son « réservoir à contraintes », afin que son geste d’adaptation et son travail poétique soient saisis par le (n’importe quel) lecteur.

Le périphrase contient un « Avertissement » dans lequel le poète précise ses intentions formelles : « Ce qui suit est bel et bien une histoire, mais racontée avec des ruptures de ton et de forme systématiques, dont j’espère évidemment qu’elles collent bien aux péripéties du sujet. »

La « Note finale » de Jan Baetens énumère les formes poétiques du recueil, cependant ces précisions ne sont qu’un leurre. C’est ce qu’on apprend en lisant un autre texte important du périphrase : la postface de Sémir Badir qui propose une analyse de dix-huit pages du recueil de Jan Baetens. Il souligne ainsi les modifications

¹⁴ J. Baetens, *Vivre sa vie, une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ J. Baetens, *La Novellisation, du film au roman*, *op. cit.*, p. 200.

– transgressions donc – que l’auteur fait subir à la forme du sonnet par exemple pour laquelle on nous fait remarquer que les vers ne sont pas réguliers.

Même si l’auteur modifie quelque peu ces formes, il ne le fait que de manière partielle – en effet, si les formes poétiques disparaissent, le travail du poète n’est plus visible et les nuances insufflées n’ont plus de sens... On peut gager que cette démarche force d’une certaine manière l’apprentissage, puisque le jeu sur les formes fixes est clairement annoncé (contrairement à Godard, même si les initiés savent que le cinéaste manipule les citations et apprécie les fausses pistes).

Dans un premier temps on constate que l’époque semble inciter le poète contemporain à construire un véritable cadre péritextuel lui permettant de définir son projet, de créer des allers-retours entre le péritexte et le texte afin de souligner l’esthétique d’un poème et de révéler de quelle façon il pense son outil artistique.

A l’image du générique de Godard, dès les premières pages, le poète joue sur la matérialité des mots et la mise en forme des phrases.

La citation de Bazin prend la forme d’un poème :

Le cinéaste ne se contente plus de piller, comme l’ont fait
somme toute avant lui Corneille, La Fontaine ou Molière,
il se propose de transcrire pour l’écran, dans une quasi-identité,
une œuvre dont il reconnaît *a priori* la transcendance.
(André Bazin)¹⁶

Le parallèle entre le poète et le cinéaste paraît manifeste, l’un des premiers aveux de Baetens semble bien être la transcendance qu’il accorde à l’œuvre cinématographique qu’il adapte. En guise d’épigraphe de son premier poème (p. 13), l’auteur fait le contraire dans la mise en forme de la citation de Jean Cocteau : « *Les dialogues, c’est là où on ne parle pas* (Jean Cocteau) » – référence à une thématique de la poésie moderne (le silence) et certainement au cinéma de Godard dont on sait que chez lui « les silences enrichissent et tempèrent la parole »¹⁷.

¹⁶ J. Baetens, *Vivre sa vie, une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard, op. cit.*, p. 7. Citation tirée de l’article « Pour un cinéma impur » d’André Bazin, édité dans *Qu’est-ce que le cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 2000.

¹⁷ J.-A. Fieschi, « La difficulté d’être de Jean-Luc Godard », *Les Cahiers du cinéma*, n° 137, 1962, p. 23.

La page est ensuite occupée par un dialogue qu’on ne peut que lire en le pensant cinématographique – le cinématographique prend d’emblée la forme poétique :

- Elle s’appelle comment ?
- Nana, elle s’appelle Nana.
- Sans blague.
- Un nom, ça ne ment jamais.
- Le nom de l’homme n’a pas d’importance ?
- Non, aucune. Et puis, c’est l’histoire de Nana, son histoire à elle, sa vie quoi.
- Pourquoi ce nom ?
- Peut être à cause de son histoire.
- Sans blague¹⁸.

Dans la « Note finale » de l’auteur (lorsqu’il énumère les diverses formes de son recueil), « Dialogues » est présenté comme une forme poétique au même titre qu’un sonnet.

Ce poème insiste sur les allitérations en [n] avec la répétition des termes « Nana », « nom ». Dans un deuxième temps, dès la première page, l’auteur tient à souligner ce qui caractérise son poème, à savoir la présence d’une histoire puisque le terme apparaît trois fois dans les derniers vers. Enfin, l’expression « sans blague » entraîne un effet de rupture dans l’enchaînement du dialogue alors que la réplique : « Un nom, ça ne ment jamais » répond aux propos de Godard qui déclare dans son film que les mots nous trompent.

Dans ce premier poème, intitulé « Introduire Nana », l’aspect narratif est mis en scène. On peut également le lire comme le projet esthétique du poète : la parole est visuelle – matérielle et sonore – on peut le voir comme un échange de parole littéral entre le poète et son lecteur qui semble encore une fois pointer la fonction de communication, le souhait de mettre en avant la discussion (enjeu cher à Godard). Le dernier poème du recueil est en effet intitulé « Je tends la main à Nana », le désir de lier les êtres et les choses semble bien structurer le recueil.

Le recueil travaille certaines thématiques du film et intègre comme motif de sa poétique le cinéma, le film. La première partie, on l’a vu, utilise un dialogue dont la

¹⁸ J. Baetens, *Vivre sa vie, une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard, op. cit.*, p. 13.

sensation sonore est suggérée par les tirets et la citation de Cocteau évoquant le silence.

La section IV reprend la séquence au commissariat, lorsque Nana, après avoir eu l’idée de voler un billet de 1000 frs qu’elle a finalement rendu, répond aux questions du policier dans un plan rapproché réalisé en contre-jour. Ce poème fonctionne sur des vers libres ordinaires :

Une salle de commissariat. Elle est presque nue.
La scène de déclaration de Nana.
La salle ressemble à d’autres lieux de tournage.
Par exemple à la chambre où Nana plus tard se déshabillera en parlant.

La salle de la machine à écrire.
Nana répète à la manière d’une machine à sous-titrer ce qu’on écrit.
Tout le monde l’entend parler nettement en direct.
Un employé répète sa déclaration phrase par phrase.

Elle ne dit pas qu’elle a essayé de voler.
Elle dit qu’elle n’a pas essayé de voler.
Elle le dit et c’est clair.
Seules les lettres bavent un peu. 15 minutes. Personne n’a payé¹⁹.

La première strophe est dominée par des allitérations en [s] qui peuvent suggérer le thème de la sexualité que l’auteur insuffle dans ce lieu de tournage en rapprochant dans ce même passage le commissariat et la chambre d’hôtel où elle se prostituera plus tard. C’est une façon de retranscrire le travail de Godard qui choisit de filmer Nana de la même façon dans différents lieux, et de proposer finalement un élément d’analyse filmique.

La deuxième strophe est, quant à elle, marquée par une inversion entre le sonore et l’écrit en suivant l’effet décalé que provoque dans le film l’alternance entre le bruit de la machine à écrire qui suit la voix de Nana qui épèle son nom : « Nana répète à la manière d’une machine à sous-titrer ce qu’on écrit. » Un vers qui évoque la séquence amoureuse, lorsque le cinéaste choisit de sous-titrer ce que pensent les personnages (**fig. 4**).

La dernière strophe met en avant la nuance concernant la péripétie malheureuse – un simple pied sur un billet, même rendu à la propriétaire, la mène au

¹⁹ *Ibid.*, p. 18.

commissariat – le regret, l’humiliation et l’injustice se lisent sur le visage bouleversant de l’héroïne. Cet épisode, qui fait basculer la vie de Nana, est suggéré par ces deux phrases qui visuellement se répondent – les mêmes mots sont employés, la simple nuance à peine visible est de taille :

Elle ne dit pas qu’elle a essayé de voler.
Elle dit qu’elle n’a pas essayé de voler.

Les dernières phrases semblent insister sur l’aspect gluant de la situation, une façon de donner un aspect organique aux mots en précisant que « [s]eules les lettres bavent un peu » pour terminer finalement sur la comparaison entre le commissariat et la chambre de la prostituée.

Enfin, les allers-retours entre les éléments diégétiques et extradiégétiques convergent vers la création d’une écriture hybride, où « [l]a salle ressemble à d’autres lieux de tournage » et où « [u]n employé répète sa déclaration phrase par phrase ».

Les poèmes invoquent les images du film – images qui apparaissent sous forme d’éclat, de vision fugace lorsque, dans la section VI, un sonnet qui ne rime pas est constitué des objets qui habitent les bars et de la référence au copain de Raoul qui mime une saynète comique pour amuser Nana :

c’est un monde en noir et blanc : percolateurs,
soucoupes, fermoirs, cigarettes, le français fait
des bulles pas la peine d’en faire un sonnet²⁰.

Et dans le sonnet suivant l’auteur commence un quatrain ainsi :

Des hommes habillés de leurs voitures.
Des voitures habitées par des hommes.
Pour faire l’amour les hommes qui aiment
Leur voiture, la prennent, puis la sortent²¹.

Et termine avec ce tercet :

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

Maintenant on ne voit plus la voiture.
Les femmes conduisent vers cette chambre
Sans habits et que personne n’habite²².

Ces deux strophes se font écho et travaillent les images du film et l’aspect série B auquel se réfère Godard – le poète fait des voitures et des chambres des habits et les personnifie, soulignant ici l’aspect central de ces espaces dans le film : ce sont des personnages secondaires, la personnification force la comparaison avec les personnages qui sont souvent, dans le film, vidés de sentiments humains.

Le dernier tercet met en scène l’autre lieu important : la chambre – « Les femmes conduisent vers cette chambre » rappelle les nombreux plans du montage *cut* rapide couplé à la lecture du rapport sociologique sur la prostitution que cite Godard – des vers qui font écho aux plans de Nana suivie par un homme devant l’ascenseur/entrant dans la chambre et au plan métonymique des pieds d’un homme suivant des talons féminins dans les escaliers de l’hôtel (**fig. 5**).

Dans cette séquence centrale du film, où les plans s’enchaînent au rythme du compte rendu ascétique sur la prostitution, un plan récurrent marque le spectateur, à savoir celui de Nana, dos nu face à un mur. Dans ces plans, un cintre apparaît souvent sur le mur blanc à gauche de Nana (**fig. 6**) :

Le temps qu’on peut, la valeur à rallonge,
Le mur nu contre lequel épingler
La tête criant grâce au don des langues²³.

Dans ce dernier extrait, on constate de quelle manière le corps nu de Nana est mis en relation avec un cintre vide et « nu » – où le vers du poète souligne l’aspect agressif de l’outil alors que l’immobilité du corps semble le vider de charge érotique, un corps en détresse – « La tête criant grâce au don des langues » pourrait résumer à lui seul le film.

Le poème correspondant à la séquence de la lettre confirme le point de vue dramatique que soulignent les mots du poète quand, dans le film, ce sont les regards de Nana et la musique qui s’en chargent.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 23.

Nana à voix
haute elle épelle
lettre à lettre a
vec des mots pêle

[...]
-mêle

Je m’appelle (...) je n’habite (...) je n’ai (...)

la brièveté
des maux tracés
au seul recto
blanc à carreaux²⁴

Dans ce poème l’auteur lie encore une fois l’écriture et la parole (« épelle/lettre à lettre a »), il effectue un retour à la ligne avec un tiret pour souligner le geste d’écriture de Nana, geste que le spectateur suit scrupuleusement dans ses allers-retours (**fig. 7**). Il termine sur l’homonyme « maux » : le jeu de mots insuffle un aspect plus tragique à la rédaction de cette lettre.

Pour finir sur le travail du poète sur le cinéma de Godard, dans la section VIII (**figs. 8 et 9**), tout comme le cinéaste oppose la pureté des images à l’impureté des mots, leur aspect cru et trivial, le poème à strophes diminuées compose sur le moche ou la « beauté morbide » :

Nuitamment les dents lui poussent comme des sexes
d’homme, puis l’un après l’autre se grumellent et
tombent. Une journée entière un goût de vieille
mal lavée usera de ses beaux cheveux qui

tombent. Nana se sent au réveil décapitée,
un crayon dans le cul et dans sa rouge bouche
pour toute langue une serviette hygiénique.

Ce sont des jours sans lendemain et sans sommeil.
Comme elle ne rapporte rien elle fait maigre.

Elle vieillit, dit-on, d’un mois en un jour²⁵.

²⁴ *Ibid.*, p. 28.

²⁵ *Ibid.*, p. 27.

Sous le régime du cauchemar, ces vers proposent l’envers du premier poème dans lequel Nana rêve (et où l’espoir résonne) – l’allitération en [k] accroche la lecture. Plus déroutant est le travail sur le temps d’une vie « sans lendemain » qui illustre la douleur d’un corps quitté de sa source vitale, évoquant le chemin vers la mort.

Afin de construire son œuvre, le poète efface la présence du cinéaste. Le premier poème intitulé « Introduire Nana » peut être pris au pied de la lettre étant donné que le deuxième poème a pour sujet : « Nana se réveille. Nana rêve. » Le poète semble s’immiscer dans l’intériorité du personnage et investir cet aspect de la « poule » laissé vacant par le cinéaste.

Ce poème met en scène les désirs de Nana et joue sur les différentes thématiques qui lient les deux auteurs : le temps (quotidienneté), le langage et le sens. C’est aussi l’occasion pour le poète de valoriser la vue par l’écho entre les infinitifs voir, revoir et devoir :

j’aime deux points
me réveiller

m’assoupir sans
virgule j’aime

qu’avec Sommeil
Réveil se batte

[...]

vivre sa vie
bon pied bon œil

puis la revoir
à bords perdus

la voir encore
la fois de trop

sans nul devoir
de la revivre²⁶

L’effacement de Jean-Luc Godard apparaît de façon subtile dans la reprise de ce qu’on peut nommer « la scène d’amour » du film, lorsque Nana et le jeune homme se retrouvent dans la chambre d’hôtel. La séquence se découpe en trois temps, les deux premières scènes séparent les amants par le montage, seulement quelques raccords regards peuvent les lier. Les *Œuvres complètes* d’Edgar Allan Poe coupent légèrement le bas du visage du jeune homme, des sous-titres semblent indiquer sa pensée et ses paroles. En retour, Nana lui sourit et les sous-titres répondent aux précédents. Ils s’enlacent enfin, s’avouant leur amour, le geste du rapprochement des corps et du baiser est répété trois fois par le montage.

Le poète écrit un dialogue entre l’homme et Nana sous forme de vers heptasyllabiques et décasyllabiques fréquents dans la poésie lyrique²⁷. Il est intitulé « Un homme s’entretient avec Nana. Nana amoureuse » :

L’homme lui dit :

Garde encore un peu tes ailes :
J’aimerais que s’y emmêlent

Mes doigts mâles et tremblants²⁸.

A ton passage, la bête
Féroce, l’enfant sans tête,

Le serpent quand il avale
Sa proie en vain qui exhale

A ton souvenir, se taisent
Doux, par parenthèse²⁹.

²⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁷ L’influence du romantisme chez les cinéastes de la Nouvelle Vague a notamment été analysée par Geneviève Sellier dans son article « Nouvelle Vague et romantisme », dans *Godard et le métier d’artiste*, *op. cit.*, pp. 277-279.

²⁸ Jan Baetens, *Vivre sa vie, une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard*, *op. cit.*, p. 33.

²⁹ *Ibid.*, p. 35.

Le poète ne précise pas qui est le jeune homme ; alors que la mise en scène et la référence cinématographique sont régulièrement invoquées par le vocabulaire technique dans le recueil, la mention du cinéaste n’est jamais explicite. On distingue une métaphore filée de Nana comparée à un ange, des références à la mise en scène particulière de la scène³⁰, on trouve également des références au *Portrait ovale* largement cité dans l’une des séquences finales de *Vivre sa vie*³¹.

Ces poèmes font de l’homme amoureux, auteur d’un tel lyrisme, un être multiple. Les différentes désignations dans ce poème (« l’homme » et le « je » traditionnel) invitent à inclure le poète et probablement la figure du cinéaste.

C’est dans la dernière section que le poète semble faire sienne Nana de façon plus évidente. Elle est tout d’abord intitulée « Je tends la main à Nana » – un titre qui prend du poids lorsqu’on lit le texte :

Au verso de cette feuille, au verso de ce texte que je cherche et transcris, il y a, plus absent pour toi lecteur que cette histoire de Nana qui revient, le brouillon pour moi seul visible et donc inexistant d’un ancien poème, que je ne relirai qu’à travers l’image de ces images d’elle, dans le désespoir impossible d’être enfin entièrement entièrement dupe.

Le texte répond aux trois vers qui précèdent l’« Avertissement » de l’auteur (le texte répond donc au périphrase) :

à travers l’image de ces images
d’elle, dans l’impossible espoir
d’être enfin entièrement dupe

C’est une manière d’affirmer clairement la porosité entre le « je » d’un narrateur fictif et celui de l’auteur puisque périphrase et texte se répondent. La posture énonciative de l’auteur est claire, et le « nous » évoqué plus haut rejoint cet aspect du poème dans lequel une écriture hybride naît de la position spectatorielle du narrateur – la posture cinéphilique est littérisée.

³⁰ *Ibid.*, p. 34 : « Et ta voix pour nous est geste » ou « Des chambres sourdes il sourd / Des paroles sous-titrées ».

³¹ *Ibid.*, p. 35.

Pour finir, le cinéma de Jean-Luc Godard ne repose pas sur une narration classique, il choisit l’esthétique du fragment, du discontinu. Dans *Vivre sa vie*, chaque tableau marquant les différents moments de vie de l’héroïne est à considérer de façon autonome, des séquences pouvant être séparées de l’ensemble du film et de l’histoire de Nana. Dans le même temps, inclure du narratif dans le poétique permet à Baetens de « trancher avec l’idée que la poésie a partie liée avec l’espace et non avec le temps »³². Le texte et le film se répondent, tous les deux procèdent d’une esthétique du fragment tout en intégrant du narratif par l’enchaînement de péripéties qui constituent la vie de l’héroïne.

Aussi, au-delà de l’effet de symétrie que cette posture entretient avec l’œuvre de Godard, on note que la chronologie de l’histoire du film n’est pas respectée. C’est l’une des premières transgressions que s’offre le poète dès les premières pages du recueil.

En effet, contrairement au film, la rencontre avec une amie vient avant la séquence avec le photographe. Justement, la séquence dans laquelle Nana essaie d’obtenir des photos du professionnel est placée dans le même poème que « Le premier client ». En modifiant la structure initiale du film, Baetens met en évidence le fait que le premier client de Nana est en fait le photographe avec lequel elle passe la nuit dans le film, à la fin de la séquence. Il souligne par ce rapprochement le parallèle constant souhaité par Godard entre prostitution et monde de l’image, entre l’actrice et la catin : « Michel Piccoli remarque dans *Le Mépris* : “C’est merveilleux le cinéma. On voit les femmes, elles ont des robes, elles font du cinéma, crac, on voit leur cul”. Récapitulons : le pouvoir de l’argent, de la force, mais aussi celui du cinéma (c’est sa part d’abjection), c’est de donner l’ordre qui obligera une femme à se déshabiller sous un regard et dans une posture imposés [...] »³³.

L’adaptation est finalement l’un des meilleurs moyens pour le poète de mettre à l’honneur la transgression car c’est une manière de mettre en valeur les modes de passages et donc le travail du poète. La transgression s’exerce sur le premier cadre

³² J. Baetens, *La Novellisation, du film au roman, op. cit.*, p. 202.

³³ A. Bergala, « Filmer un nu. Le nu chez Godard », dans *Nul mieux que Godard, op. cit.*, p. 128.

constitué par le film, d’autre part, le jeu sur les formes poétiques fixes permet de donner sens aux gestes d’écriture poétique. Ainsi, les quelques éléments relevés tels que le choix d’intérioriser Nana ou de construire une écriture hybride permettent au poète de construire son « manifeste », de véhiculer un discours sur les rapports entre littérature et cinéma et sur la poésie contemporaine.

Pour penser et « dépeussier » la poésie, Jan Baetens s’empare d’une œuvre teintée d’une « prodigieuse intuition de l’instant, saisi dans toute sa complexité »³⁴. Ainsi le quotidien, le banal, le factice et les divers visages d’une vie prennent corps dans un recueil où se côtoient un simple dialogue, une recherche sur Amazon³⁵, le quotidien d’une prostituée, les références mythologiques, poétiques et le cinéma d’auteur. *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard, pris comme « objet de désir et de contrainte » permet notamment de renouveler ce qu’expriment les œuvres du cinéaste – les remarques suivantes de Jean Cléder concernant Godard peuvent être attribuées conjointement aux deux auteurs :

Il est difficile de choisir entre le monde et sa représentation, le documentaire et la fiction, les mots et les images, rhétorique et galimatias, ordre du récit et désordre des choses ; mais il n’est peut être pas nécessaire de choisir³⁶.

Enfin, il est intéressant de noter que le texte de Jan Baetens présente de nombreux points communs avec les romans usant d’une « écriture novellisante », c’est-à-dire des romans entretenant un rapport fort à un film particulier et qui emploient notamment les figures de l’*ekphrasis* et de l’hypotypose – c’est-à-dire, encore une fois, avec les textes qu’il fait émerger dans ses recherches³⁷. *Cinéma* de

³⁴ J.-A. Fieschi, « La difficulté d’être de Jean-Luc Godard », art. cit., p. 18.

³⁵ J. Baetens, *Vivre sa vie, une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard*, op. cit., p. 31 : le chapitre XI est consacré à un achat de livres par Nana sur Amazon. C’est encore l’occasion de travailler les expressions avec le titre du film et de le conjuguer « à la sauce Amazon » : « Choisir sa vie, vivre ses choix // Vivre au positif... Et changer le cours de sa vie ».

³⁶ J. Cléder, « Pour une rhétorique du texte et de l’image », dans *Godard et le métier d’artiste*, op. cit., p. 63.

³⁷ De notre côté nous nommons ces romans et textes de cinéastes « novellisations », dans le sens où les romans qui alimentent la réflexion de Jan Baetens et qu’il englobe sous l’appellation générique « novellisation » ne sont désignés comme tels que par le chercheur (et non par les éditeurs, professionnels ou écrivains concernés). C’est en quoi nous prenons ce fait comme un phénomène à ne pas écarter : un nouveau terme accompagnant un nouveau corpus comprenant ses caractéristiques propres se détache et prend donc l’appellation générique employée par le chercheur (la « novellisation »).

Tanguy Viel et *Paradis conjugal* d’Alice Ferney, analysés dans une étude antérieure³⁸, intègrent le cadre narratif du cinéma de Joseph Léo Mankiewicz³⁹ dans lequel la thématique de la séduction est majeure, voire centrale⁴⁰. Ces romans chamboulent de la même façon la chronologie du film, investissent l’intériorité des personnages/narrateurs, effacent la mise en scène et/ou la présence du cinéaste. Aussi, les auteurs se confrontent au cinéma pour mettre à l’épreuve leur outil⁴¹. Chez Tanguy Viel il en résulte également la création d’une écriture hybride⁴².

La différence fondamentale entre Jan Baetens et ces deux romanciers reste la volonté d’ancrer son recueil dans une démarche éditoriale claire⁴³. Le texte de Jan Baetens est donc à ce jour le seul dans le paysage éditorial actuel où la novélisation se fait poétique. En composant son manifeste de deux genres antithétiques, Jan Baetens fait coup double : d’une part, la novélisation, genre considéré comme commercial et destiné à un public de masse gagne en littérarité, d’autre part, la poésie, genre destiné à un public plus confidentiel apparaît plus abordable en proposant l’adaptation d’un film.

³⁸ Nous renvoyons à notre thèse de doctorat : *Le Champ d’existence de la novélisation française actuelle, la novélisation, un nouveau genre ?*, sous la direction de François Amy de la Bretèque, Université Paul-Valéry Montpellier 3, 2012.

³⁹ Respectivement *Sleuth (Le Limier)* et *A Letter to Three Wives (Chaînes conjugales)*.

⁴⁰ Voir à ce propos V. Amiel, *Joseph L. Mankiewicz et son double*, Paris, P.U.F., « Perspectives critiques », 2010.

⁴¹ En ce qui concerne Tanguy Viel, il est significatif de noter que *Cinéma* est son premier roman écrit (deuxième publication).

⁴² Voir à ce propos, dans M. Carcaud-Macaire et J.-M. Clerc, *L’Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, 2004, le chapitre « Quelles sont les caractéristiques d’une écriture « transmodale », pp. 187-192.

⁴³ Il reste à ce jour et à notre connaissance, le seul texte poétique à revendiquer son appartenance au genre de la novélisation/novellisation.