



- Sylvano Santini

Actes de visibilité cinématographiques dans un poème de Paul- Marie Lapointe

planète

nous adorons parler de toi
ainsi que de tes habitants

Paul-Marie Lapointe

Je me propose, dans cet article, de prolonger une réflexion théorique qui porte sur les « effets cinéma » dans les pratiques artistiques et culturelles et dans les domaines du savoir, des effets donc qui étendent l'imaginaire cinématographique dans nos modes contemporains de pensée et de sensibilité esthétique. Pour identifier ces effets en littérature, j'ai créé le concept de « cinéfiction » qui désigne, plus spécifiquement, l'importation de diverses techniques des images cinématographiques

dans la littérature narrative contemporaine : les mouvements de caméra, la vitesse des images, les échelles de plan, les effets de montage, etc. Ce concept sert ainsi à indiquer tous les signes qui, dans des descriptions littéraires, incitent le lecteur à recourir à des compétences filmiques pour en comprendre le sens. Pour dire les choses autrement, je tente d'identifier les énoncés linguistiques qui amènent le lecteur à reconnaître l'effet cinéma qui en détermine la signification. Je présenterai, dans ce qui suit, la théorie qui fonde le concept de cinéfiction pour considérer les rapports entre le cinéma et la poésie. Si la première partie de l'article, entièrement théorique, puisera ses exemples dans la littérature narrative, elle servira d'introduction aux deux autres qui, elles, tenteront d'en prolonger la réflexion en poésie à l'aide d'un texte du poète québécois Paul-Marie Lapointe. D'une partie à l'autre, je passerai du concept de cinéfiction qui est adapté à la fiction narrative aux actes de visibilité qui m'apparaissent plus appropriés pour désigner les effets cinéma en poésie.

Les actes de fiction cinématographiques : la « cinéfiction »

La cinéfiction se rapproche de ce qu'on appelle les « cinématographies de l'écriture » qui cherchent à circonscrire comment la littérature « *adapte* au médium textuel autant de processus, figures et modules dramaturgiques (montage, cadrage, ralentis, déplacement du foyer de perception, etc.) que de problématiques ou d'arguments d'origine cinématographique »¹. Elle s'en distingue cependant puisqu'elle ne sert pas à préciser l'adaptation de procédés filmiques dans l'écriture mais à révéler la dimension performative de cette adaptation, c'est-à-dire les effets qu'elle produit sur la conduite de lecture. La performativité du concept « cinéfiction » est la seule manière d'affirmer littéralement que la littérature *fait* du cinéma... pour un lecteur éventuel. Sur le plan des théoriques, la cinéfiction est un « acte de fiction »² ou, plus exactement, un acte de fiction cinématographique, c'est-à-dire une demande ou une

¹ J. Cléder, *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 167.

² Je fais ici explicitement référence à Gérard Genette qui en a développé l'idée il y a pas mal de temps déjà en s'opposant à John Searle qui refusait de considérer les actes de langage dans le discours de fiction. Les actes de fiction concernent directement le statut illocutoire indirect des énoncés qui amènent le lecteur à comprendre qu'il s'agit d'une fiction. Un acte de fiction peut être « une demande ("Imaginez que..."), une déclaration ("Je décrète fictionnellement que..."), voire une autre assertion, évidemment sérieuse, comme : "Par la présente, je souhaite susciter dans votre esprit l'histoire fictionnelle d'une petite fille, etc." ». G. Genette, « Les actes de fiction », *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 133.

assertion qui, sur le plan illocutoire d'un texte narratif, amène le lecteur à reconnaître l'effet cinématographique qu'il tente de produire sur lui. Et la présence récurrente d'actes de fiction dans un même texte établit ce que j'appelle un « pacte cinématographique » avec le lecteur³. Or, ce pacte engage l'auteur et le lecteur dans un imaginaire où les énoncés linguistiques sont perçus comme des images spéciales, particulières ; des images dont la nature iconique ne serait pas photographique, mais diagrammatique⁴ et dynamique, comme un plan dynamisé par un parcours, par un tracé ; autant dire, comme un enchaînement continu d'images au cinéma⁵.

J'ai développé le concept de cinéfiction à partir de l'œuvre de Christine Montalbetti et, particulièrement, de son roman *Western* paru chez P.O.L. en 2005. J'ai choisi cette œuvre parce qu'elle fait explicitement référence au genre du même nom au cinéma, à ses thèmes, à ses lieux, à ses codes. Je l'ai choisie également parce que le temps du récit est si dilaté par de longues et nombreuses descriptions détaillées qu'il freine considérablement la progression de la narration, plongeant ainsi le lecteur-spectateur dans un rythme propice à la rêverie. On perd ainsi le fil d'une histoire pourtant assez simple. La dimension narrative du roman n'est sans doute pas accessoire, mais elle m'apparaît tout de même suffisamment en retrait pour laisser apparaître, au premier plan, les effets visuels des descriptions. Ces descriptions, par ailleurs, ne révèlent pas les détails ou tous les menus objets qui composent une scène à la manière d'un montage saccadé, nerveux, spasmodique, mais du plan-séquence, c'est-à-dire en passant d'un objet à l'autre sans interrompre la continuité du point de vue, en produisant donc l'impression d'un acte dynamique de perception, à la manière d'un mouvement de caméra. L'écrivain aime évoquer et reproduire les effets

³ Voir mon article « Cinéfiction. La performativité de la littérature narrative », dans *Textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image*, n° 6 « Cinesthétique. Le cinéma de la littérature », été 2014.

⁴ J'entends ici par « image diagrammatique » l'une des images visuelles théorisées par C. S. Peirce. Contrairement à l'icône qui indique la reproduction des qualités externes de l'objet auquel elle renvoie ou à la métaphore qui fait de même mais par l'entremise de la puissance de l'imaginaire ou de l'esprit, le diagramme est une image qui reproduit point par point les qualités internes de son objet, plus précisément son tracé géométrique sur une autre échelle. C. S. Peirce, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 152 ; voir aussi M. Joly, *L'Image et les signes*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 34.

⁵ Audrey Vermetten a déjà évoqué l'idée d'un « pacte cinématographique avec le lecteur » dans une étude sur les effets-cinéma dans la littérature narrative, sans toutefois la considérer du point de vue des actes de fiction, ni même des actes de langage. A. Vermetten, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan*, de Malcolm Lowry », *Poétique*, n° 144, 2005/4, p. 494.

de travelling, de zoom avant et de grue ; elle affectionne la variation subtile des échelles de plans sur les objets qu'elle décrit en détails dans une même séquence visuelle, ce qui produit un effet qui rappelle la prise de vue au ralenti. Montalbetti exprime la raison de sa préférence pour les mouvements de caméra typiques du plan-séquence en une périphrase qui désigne le travelling : « Cette promenade matutinale, dont la raison d'être tient essentiellement à *la continuité matérielle des espaces*, dont dans le monde réel on ne peut faire fi... »⁶.

Si je tente de caractériser le statut illocutoire indirect de la proposition « la continuité matérielle des espaces dont le monde réel ne peut faire fi », je ne crois pas me tromper en disant qu'elle a pour effet d'inciter le lecteur à imaginer des scènes dynamiques à la manière d'un mouvement de caméra ininterrompu dans un même plan ; autrement dit, elle amène le lecteur à se rappeler des mouvements de caméra auxquels le cinéma nous a habitués : le travelling, les panoramiques verticaux ou horizontaux et les effets de zoom. C'est bien là ce que j'appelle des actes de fiction cinématographiques ou, plus simplement, de la cinéfiction. Voici d'ailleurs un passage « cinéfictionnel » :

La lumière qui provient de la fenêtre arrière du saloon asperge leur chemise, éclabousse leur visage, luit sur une joue dont la sudation la réfléchit à merveille, se répercute bien sur le coton propre d'une épaule, d'une jambe qui essaye un ciseau jeté dans l'arène, sur l'émail d'une dent, toc, dans le blanc d'un œil, giclant mieux encore sur un bouton argenté, l'agrafe d'une salopette, et puis s'opacifie, amortie par la terre dont peu à peu ils se couvrent, eux qui se roulent au sol, se relèvent tant bien que mal, rechutent, bientôt deux créatures chtoniennes, faites d'une seule et même glaise sombre à laquelle ils ne cessent de retourner⁷.

L'image diagrammatique dans cette scène est produite par l'enchaînement d'images de choses qui reflètent la lumière. On y repère aisément un bougé qui rappelle des mouvements : un léger panoramique vertical qui part de la source lumineuse qui provient de la fenêtre du saloon jusqu'au sol qui l'absorbe ; on y retrouve aisément différentes échelles de plans. Mais l'effet global de cet

⁶ Chr. Montalbetti, *Western*, Paris, P.O.L., 2005, p. 32 (je souligne).

⁷ *Ibid.*, p. 69.

enchaînement, la véritable image diagrammatique de la scène qui renvoie les énoncés linguistiques à un effet cinématographique, c'est l'impression nette de suivre, en continu, le parcours sinueux d'un appareil optique : comme un œil qui balaie la scène ou comme une caméra dont les mouvements ininterrompus réalisent un plan-séquence. La fluidité de la lumière qui épargne ses gouttelettes scintillantes et ses reflets (« toc ») nous fait bien sentir ici, dans la scène, que la *continuité matérielle des espaces* exige une conduite visuelle sans intermittence, sans aucun relâchement. C'est le schéma d'une perception en acte, le diagramme d'un plan qui se donne à lire : « cinéfiction »⁸. Or, si l'on convient avec Pasolini que le cinéma de poésie a quelque chose à voir avec la perception explicite des mouvements de la caméra, le roman de Montalbetti serait alors poétique par le truchement de ses actes de fiction cinématographiques. On aura compris que l'allusion à Pasolini était une invitation à prolonger la réflexion en poésie, d'arriver donc à l'objet principal de mon article.

Des actes cinématographiques en poésie

Avant d'aborder les actes de fiction cinématographiques en poésie que je nommerai « actes de visibilité » pour les distinguer de ceux que l'on retrouve dans la fiction narrative, je vais présenter brièvement Paul-Marie Lapointe. Né en 1929 et mort en 2011, Lapointe est un poète québécois dont les poèmes sont reconnus, dans le milieu littéraire, comme relevant d'expériences formelles, près des expérimentations du surréalisme, de l'avant-garde, des jeux de contraintes de l'OuLiPo, mais aussi, surtout dans ses premiers recueils avant les années 1970, comme empruntant ses rythmes et son lyrisme à la musique jazz, tentant ainsi de traduire la nature dynamique et hasardeuse des mots et des choses. La renommée de Lapointe n'est plus à faire au Québec. Il a publié d'abord son premier recueil *Le Vierge incendié* à l'âge de dix-huit ans en 1948, très jeune donc, avec l'aide des automatistes, seul groupe d'inspiration avant-gardiste à Montréal à cette époque. La fougue et le souffle de ce recueil, qui ne se démentent pas encore aujourd'hui,

⁸ L'interprétation que je viens de proposer ici d'une scène du roman *Western* résume, en partie, les analyses que j'en fais dans mon article « Cinéfiction », art. cit.

rejoignent le ton provocateur et la puissance d'évocation du manifeste *Refus global*⁹ paru la même année. Mais c'est sans doute son long poème *Arbre* (1960) et son recueil le plus lyrique *Pour les âmes* (1965) qui en font l'un des poètes les plus importants de la poésie québécoise. C'est d'ailleurs en se référant à ces œuvres que deux autres écrivains majeurs au Québec, Jacques Ferron et Gaston Miron, le considéraient comme le plus grand poète québécois. Lapointe n'a jamais joué au poète incompris, au révolté, il a toujours été plutôt discret et convenable. Journaliste de carrière, il a dirigé le prestigieux magazine d'actualité *McClean* avant d'entrer à Radio-Canada où il assure plusieurs rôles de directions, dont celui des informations et des programmes. Il a publié son dernier recueil de poèmes *Espèces fragiles* en 2002 dans lequel on retrouve plusieurs textes sous la forme de tombeaux qu'il dédie à des poètes connus (Novalis, Baudelaire, Rimbaud) ou à des amis poètes (Hénault, Giguère, Miron)¹⁰.

Pour illustrer les actes de visibilité dans la poésie de Lapointe, je me servirai d'un poème de son dernier recueil. Il s'agit d'une description en prose d'un paysage mexicain vu derrière une fenêtre.

ARBRES PAR LA FENÊTRE

Un bouquet de bambous s'élançait, tout près ; mille feuilles en lames s'agitent et font qui les traverse un bruit de papier froissé

à droite, un guanábano amputé de ses branches, dont j'avais vu la saison précédente les fruits armés de dents vertes ; il en reste un tronc pataud à trois fourches, poilu de feuilles molles effilées remuant à peine sur leurs tiges courtes

⁹ Rédigé en 1948 par le peintre Paul-Emile Borduas et cosigné par plusieurs artistes associés aux automatistes, dont le peintre Jean-Paul Riopelle et le poète Claude Gauvreau, *Refus global* exprime l'exaspération d'une génération qui ne supporte plus les autorités cléricales qui contrôlaient encore à l'époque plusieurs domaines importants de la société et les mondes scientifique et économique qui gèrent la vie sur le seul principe de la raison raisonnable. Il propose, à la place, un recours à la magie et au mystère objectif, ce qui évoque, bien sûr, le surréalisme. *Le Vierge incendié* et *Refus global* sont les deux premiers textes à paraître aux Editions Mythra-Mythe fondées la même année par l'un des signataires du manifeste *Refus global*, Maurice Perron.

¹⁰ Pour des compléments d'informations bibliographiques sur Paul-Marie Lapointe, je renvoie au site *L'île. L'infocentre littéraire des écrivains québécois* : <http://www.litterature.org/recherche/ecrivains/lapointe-paul-marie-283/>

S. Santini, « Actes de visibilité cinématographiques dans un poème de Paul-Marie Lapointe »

j'ignore le nom de celui qui affiche, en guise de fruits ou de fleurs, trois petits hérissons à pointes rousses pendus par la queue, la tête en bas parmi les feuilles lobées

cet autre, anonyme, ne porte aux branches que huit fleurs jaunes, esseulées, dispersées, et quelques pompons secs et bruns, fruits séchés sans doute

généreux et faste en son feuillage vert sombre un flamboyant (serait-il l'arbre de ce nom ? ou la jacarandá ?) dégorge immensément ses rouges, écarlates, carmins, dans la lumière bleue de midi et la mer

sous lui comme dans son ombre mais avec une insistance pourpre et rose se tient en boule immobile un bougainvillier

des cocotiers tanguent dans la brise, remuent lentement leurs palmes autour de cocos verts gonflés d'eau de chairs fraîches éventail à l'égyptienne, un palmier royal se déploie, balancement aux mains d'esclave brune au-dessus de la couche impériale

des féviers exposent au soleil de février leurs gousses sèches

une colline entière d'arbustes divers jouant la nature vierge s'élève au bout du petit golf parsemé de palmiers chic où se meuvent de trou en trou des pères blancs bronzés et de caddies autochtones portant sacs et balles

en fond de scène (foisonnement de béton et muraille sur la baie de la mer) les grands hôtels de la Costera ; viennent s'y briser les quartiers pauvres, vaguelettes de servitude, petites survies

forêt sauvage au-delà
monts et déserts

Paul-Marie Lapointe, *Espèces fragiles* (2002)

Il n'y a pas, à l'évidence, que des actes de visibilité dans ce poème, plusieurs commentaires de natures diverses ponctuent la description des arbres et du paysage. Il ne faut pas être cependant insensible au parcours de l'œil qui s'y dessine et qui suggère une forme de continuité du regard, comme le fait la lumière dans la scène de *Western* de Montalbetti que j'ai citée plus tôt. Dans son poème, Lapointe invite son lecteur à *voir* avec lui, à suivre un parcours optique déterminé par son point de vue. Un point de vue situé, comme le titre l'indique, derrière une fenêtre qui, comme un cadrage dans le cadrage, sert d'écran. Il est connu qu'Emile Zola avait déjà imaginé,

en une intuition pré-cinématographique, la fenêtre comme un écran sur lequel apparaissent, déformés, les objets de la réalité extérieure¹¹. Cette remarque *métacinématographique* n'est pas qu'une simple curiosité érudite. Le roman naturaliste qui a usé largement de la description détaillée sous le mode de l'ocularisation ou de la focalisation zéro¹² est né d'un désir qui n'est sans doute pas étranger à l'attrait sociologique du cinéma direct. Elle a l'intérêt de nous faire voir que la métaphore de la fenêtre précise un acte d'énonciation qui ne connaît pas les genres ; image qui peut dès lors servir à quiconque prétend « adorer parler de la planète et de ses habitants », comme le fait le poète dans son poème « Blues » (*Pour les âmes*, 1965).

Revenons au poème « Arbres par la fenêtre ». La détermination d'un regard dans un présent de la vision est la seule signification que l'on peut donner au déictique « à droite » qui débute la deuxième strophe du poème et qui exprime une perception en acte. On voit avec le poète des arbres au premier plan, puis, comme s'il s'était approché un peu plus de la fenêtre pour en saisir les détails, on perçoit leurs branches, leurs feuilles et leurs fruits ; et la lumière qui accentue les couleurs des arbres frappe l'œil de toute évidence. Ensuite, en un plan légèrement plus éloigné, on découvre avec lui un terrain de golf, des joueurs. Le plan semble assez rapproché toutefois pour qu'on puisse y remarquer des « pépères blancs et bronzés ». Le sarcasme du poète peut nous laisser croire qu'il ne les perçoit pas vraiment, mais qu'il sait très bien néanmoins à quoi ressemblent ces points blancs qui se déplacent au loin sur la pelouse. A la fin du poème, dans un plan « en fond de scène » dit-il, on voit d'abord des hôtels et des quartiers pauvres, et puis « au-delà », une « forêt sauvage », des « déserts ».

Ce parcours optique déterminé par un zoom avant, dont on reconnaît l'effet dans la variation graduelle des échelles de plan sur le paysage vu par la fenêtre, correspond exactement à ce que j'appelle un « acte de visibilité ». Par un tel acte, le

¹¹ « [...] il y a, enchâssé dans l'embrasure de la fenêtre, une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés... », E. Zola, « Lettre à Antony Valabrègue », *Correspondance*, t. I, Montréal et Paris, Presses de l'Université de Montréal et Editions CNRS, 1985, p. 375.

¹² Voir Fr. Jost, *L'Œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, pp. 24-25.

poète amène le lecteur à reconnaître un mouvement du regard, un parcours optique. Le poème ne décrit donc pas seulement les objets de la réalité extérieure, il use de signes énonciatifs (comme les embrayeurs de description « à droite », « en fond de scène » ou « au-delà ») dont la valeur illocutoire conduit le lecteur à reconnaître le diagramme d'un plan auquel le cinéma l'a habitué : un zoom avant sur le paysage.

On devine néanmoins que les choses ne sont pas si simples. Le poète ne fait pas que percevoir et décrire des arbres et un paysage, il représente, me dira-t-on, une « scène ». Cette scène pourrait être celle d'un théâtre, celui pathétique des touristes du troisième âge au Mexique, pays où le poète se rendait lui-même à sa retraite pour éviter les hivers rudes du Québec. Le passage « un guanábano amputé de ses branches, dont j'avais vu la saison précédente » suggère assez bien qu'il est un habitué de l'endroit. Il ne faudrait pas songer toutefois à une scène en trompe-l'œil d'un théâtre, ni même à une représentation du genre carte postale. La scène vue dans le poème a le volume et la profondeur de champ nécessaires pour permettre la trajectoire d'un regard. L'œil du poète suit une logique qui épouse la « continuité matérielle des espaces dont le monde réel ne peut faire fi », pour reprendre l'éclairante formule du narrateur de *Western*. Cette continuité toutefois n'est pas un pur chaos optique, elle donne une unité aux diverses données visuelles. C'est pourquoi la scène est une mise en scène, et qu'elle est donc, avant toutes autres choses, un théâtre du regard.

Qu'est-ce qui me fait penser néanmoins que ce théâtre du regard dans le poème de Lapointe est un acte de visibilité comparable à un effet cinéma ? Il me faut d'abord convenir que le poète n'y cherche pas à simuler la manière dont on regarde réellement un paysage. Si c'était le cas, il y aurait des chances pour que le parcours optique du poème apparaisse complètement désordonné et que les images de la réalité extérieure se succèdent confusément, comme on les voit parfois sur les vidéos étourdissantes d'un touriste qui aurait tourné en images les meilleurs moments de son voyage comme s'il n'avait pas de caméra dans les mains. Le parcours perceptuel dans le poème de Lapointe est trop bien orienté pour nous laisser croire qu'il s'agit d'un acte brut de perception, sans mise en scène. Ce parcours a été manifestement élaboré

sur des règles qui ordonnent l'apparition des images de choses, les organisent progressivement en un ensemble cohérent. J'ignore si Lapointe les a choisies délibérément ; je sais cependant qu'elles sont familières avec une expression typique des images cinématographiques. Le cinéma est évidemment une perception en acte pour quelqu'un. Au-delà donc de ce que la caméra capte objectivement et du récit, il est d'abord un théâtre du regard qui amène le spectateur à découvrir les images de choses sous un angle particulier, à une certaine vitesse, selon une progression qui lui permettent de les assimiler sans être pris de vertige. En réglant l'apparition des choses pour quelqu'un en un enchaînement d'images, le cinéma crée chez lui des habitudes qui semblent convenir à sa raison et à sa mémoire graphiques. Or, le parcours optique dans le poème « Arbres par la fenêtre » rappelle, comme je l'ai dit plus tôt, le continuum du plan-séquence, c'est-à-dire un tracé stylisé qui traverse le paysage en un zoom avant si bien gradué dans son effet qu'il nous révèle les choses posément, calmement.

Le théâtre, calme, du regard dans « Arbres par la fenêtre » de Lapointe n'a rien du mouvement énergétique de la perception, d'un point de vue agressivement dynamique. Il diverge des images en mouvement de choses en des formes abstraites et fluides produites par un point de vue qui fuit dans le champ d'un œil-caméra se déplaçant à la course. On pourrait dès lors lui opposer le regard plus vigoureux d'un film dont les images d'arbres et de plantes produiraient une impression de gribouillage végétal chez le spectateur, à la manière, peut-être, des effets visuels les plus abstraits de l'impressionnisme ou encore, comme l'ont expérimenté les films *Glimpse of The Garden* (1945) de l'américaine Marie Menken et *Free Fall* (1964) du cinéaste québécois Arthur Lipsett. Les images dans les films de Lipsett expriment intensément un regard en mouvement, aussi bien euphorique qu'angoissé qui interroge, tout particulièrement dans son film *Very Nice Very Nice* (1961), notre rapport aux images à l'époque de la consommation massive du capitalisme tardif. Pour retrouver les formes abstraites et fluides du film de Lipsett chez Paul-Marie Lapointe, il faudrait revenir à son premier recueil d'inspiration surréaliste, *Le Vierge incendié*, qu'il a publié en 1948 à dix-huit ans, à peine sorti de la fougue de l'adolescence. Le rythme direct et rapide de ses premiers poèmes décompose les

corps et les choses en atomes, les juxtapose dans des effets de montage qui pourraient faire penser au fantastique du cinéma des rêves, à une « érotique de l'éclatement » pour reprendre l'expression de l'un de ses commentateurs¹³. En voici un exemple tiré de son premier recueil, *Le Vierge incendié*¹⁴ :

jambe avec le pied le mollet le genou et la cuisse et le
ventre en haut chatte petite jambe chaude et
soie de frisson et l'autre jambe les deux jambes et
les deux mains sur les deux jambes et tout le long
des deux jambes et le ventre au bout des jambes et
les seins et les épaules et les bras d'épaules avec les mains
au bout et la tête avec la bouche et les paupières
et les cheveux sur les tempes tout un corps
toute une femme tout l'autre corps et le mien
les deux miens l'autre celui qui n'est pas
le mien et qui est le mien

On retrouve encore, chez lui, en 1965 dans son recueil *Pour les âmes*, des poèmes dont les images s'enchaînent suivant la rythmique du blues ou encore l'improvisation jazzique. Son rapport à la musique n'est pas seulement esthétique. En faisant écho au discours marxiste de son époque, Lapointe affirmait que la poésie avait une fonction sociale, celle de changer le monde en le faisant entendre et voir autrement, c'est-à-dire en bouleversant, d'une part, les rapports habituels ou les attentes convenues qui en garantissent la régularité et l'ordre, et en modifiant, d'autre part, la linéarité des associations ou la vitesse de succession des images qui le représentent.

BLUES

Ainsi
pour la perversité
pour le contrôle du monde le paysage n'a ses arbres et ses
pierres qu'en fonction de l'œil que lui porte la chair
comme la création du monde et sa fin

¹³ P. Nepveu, *Les Mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Sainte Foy, Presses de l'Université Laval, 1979, p. 226.

¹⁴ Le poème qui suit, non titré, apparaît dans P.-M. Lapointe, *Le Réel absolu. Poèmes 1948-1965*, Montréal, l'Hexagone, 1965, p. 48.

S. Santini, « Actes de visibilité cinématographiques dans un poème de
Paul-Marie Lapointe »

[...]
planète quelconque au moment où s'inventera ton jazz
une espèce périra
une espèce intelligente décomposée
qui poignarde ses fleurs
une espèce de sous la terre — cimetière de cœurs morts
pays de banlieues sanctuaire pleureur
pays de plaintes et de cris
soyez tristes désespérez de Dieu

(la poésie appartient à tous comme la possibilité
d'affronter l'hydre et le trottoir ou l'hébétude
d'aimer l'entourage ou

rien n'est plus beau qu'une fille nous les adorons)

peut-être faudra-t-il un jour engraisser la terre d'un bon cadavre, solution
déplorable, avouons-le, offrant peu de possibilités — c'est comme
l'inventeur du cinéma, il n'a jamais su le pauvre à quoi pouvaient s'attendre
les spectateurs, ni le pourvoyeur, monsieur le distributeur lui-même — tout
cela est bien farfelu mais rien n'empêche que si on n'avait pas inventé Joyce
et les autres alcools nous l'aurions fait nous-mêmes, l'homme n'est-il pas
créateur, naturellement ? [...]¹⁵

On pourrait croire que le théâtre calme du regard dans les derniers poèmes de Lapointe témoigne d'un apaisement du poète, comme si, au crépuscule de la vie, il avait délaissé le rythme compulsif du montage d'images à la Arthur Lipsett pour celui du plan-séquence dont le déroulement imperturbable ne trouble pas la perception. Le poète aurait-il renoncé à révolutionner le monde en ne bouleversant plus notre façon de le voir ? Il faut dire qu'« Arbres par la fenêtre » n'a pas la même force d'évocation, la charge puissamment affective, par exemple, que son poème « Blues ». Cependant, les choses ne sont pas si simples. Ce n'est pas parce qu'on ne brise plus volontairement les schèmes sensori-moteurs de la perception en suscitant, par la force d'évocation du langage, des images mentales qui s'éloignent de celles qui surgissent quotidiennement dans l'esprit et l'imaginaire qu'on devient conformiste

¹⁵ P.-M. Lapointe, « Blues », *Pour les âmes*, dans *Le Réel absolu. Poèmes 1948-1965*, *op. cit.*, p. 249 et 257.

par le fait même et ennuyant. Il est vrai que le poème « Arbres par la fenêtre » n'a rien d'extraordinaire, qu'il est somme toute assez banal. On pourrait très bien en conclure l'échec du poème. Mais ce serait, je crois, rater l'idée que cette banalité peut servir d'artifice, celui nécessaire à la production d'un effet recherché.

L'aspect banal du poème ressort du peu de recherche stylistique ou d'effet de rythme, de la pauvreté des sonorités et des images. Le regard scrute simplement et calmement le paysage qui se donne à voir immédiatement par la fenêtre, sans aucune stylisation apparente. Il avance du jardin de l'hôtel à la forêt sauvage, en traversant différentes scènes. Et ce paisible trajet du regard contraste nettement avec la violence qu'il révèle.

Acte de visibilité et critique sociale

J'aimerais alors conclure sur une note politique. Le parcours optique du poème « Arbres par la fenêtre » me semble motivé par une critique du tourisme qui s'exprime dans des contrastes qui apparaissent progressivement en suivant le zoom avant sur le paysage. La végétation luxuriante au premier plan, jardin apprivoisé ou prison fastueuse et sécuritaire des vacanciers du troisième âge, détonne en effet avec la forêt sauvage et les déserts à l'horizon en fond de scène. Et entre les deux, les complexes hôteliers riches en verdure, palmiers chics avec les pépères blancs bronzés, s'opposent aux caddies autochtones et aux quartiers pauvres, vaguelettes de servitude. L'acte de visibilité du poème appuierait donc une critique sociale.

Toutes les images dans le poème trouvent leur sens dans une image contraire. C'est pourquoi leur assemblage dans la continuité des espaces, celle dont « le réel ne peut faire fi », en permet la lecture. Or, la nature linguistique du poème nous incite généralement à lire d'abord les mots avant les images, comme si ces dernières n'avaient pour fonction que de représenter les premiers. L'opposition des images se lirait dès lors dans les commentaires qui les qualifient, comme en voix-*off*. Mais si l'on inverse la tendance en ne priorisant plus la lecture des mots mais celle des images, on pourrait se demander si ce n'est pas plutôt le parcours optique du poème, qui se

déploie progressivement en différentes échelles de plans, qui nous révèle l'opposition dans la contiguïté. Ce qui nous permettrait finalement de comprendre la signification des mots. L'acte de visibilité du poème qui prend la forme tranquille d'un plan-séquence ne serait pas qu'une vaine apparence, un luxe métaphorique, un clin d'œil au cinéma. Cet acte de visibilité enveloppe le sens des mots et permet d'y lire, malgré l'apparent silence des images, une critique sociale. Il n'y a donc pas que les mots qui expriment des idées, les enchaînements d'images en continu le font aussi bien, et peut-être mieux. Comme le propose Rancière à propos du cinéma de l'ère post-soviétique de Béla Tarr :

Béla Tarr y insiste : si le montage, comme activité séparée, a si peu d'importance dans ses films, c'est qu'il a lieu au sein de la séquence qui ne cesse de varier à l'intérieur d'elle-même : en une seule prise, la caméra passe d'un gros-plan sur un poêle ou un ventilateur à la complexité des interactions dont une salle de bistrot est le théâtre ; elle remonte d'une main vers un visage avant de le quitter pour élargir le cadre ou pour faire le tour d'autres visages ; elle passe par des zones d'obscurité avant de venir éclairer d'autres corps saisis maintenant à une autre échelle. Elle établit une infinité de variations infimes entre mouvement et immobilité : travelling qui avancent très lentement vers un visage ou arrêts d'abord inaperçus du mouvement¹⁶.

C'est bien cette force de révélation du plan-séquence que je reconnais comme acte de visibilité dans le poème « Arbres par la fenêtre » dont les images arrivent à exprimer, dans la parole muette du théâtre du regard, la continuité entre des éléments qui autrement apparaîtraient décharnés.

La vieillesse n'a pas assagi le poète. Si ces derniers poèmes, dont « Arbres par la fenêtre », n'évoquent plus les images saccadées ou le montage disruptif des films d'avant-garde, c'est que le poète ne semble plus vouloir renverser la perception par des effets visuels forts, énergiques, inhabituels. Il faut rappeler, je crois, que Lapointe affirmait, dans l'un de ses rares textes sur la poésie, qu'elle avait pour fonction sociale de changer le monde, la vie, en le faisant imaginer autrement¹⁷. Je doute qu'il ait

¹⁶ J. Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, Paris, Capprici, 2011, p. 73.

¹⁷ Voici deux extraits de fragments sur la poésie que Lapointe a écrits en 1977 et qui sont imprégnés, il faut le dire, du discours de la lutte des classes de l'époque : « Transformer le discours = changer la vie [...] Il n'y a possibilité de transformer le monde que par une confrontation avec l'imaginaire qui ne soit pas tributaire des lieux communs, signes imposés à tout ce que le quotidien désigne abusivement

changé d'avis dans son dernier recueil. Par exemple, son poème « Fourmis », publié également dans *Espèces fragiles*, est la métaphore évidente de la soumission aveugle des hommes au travail, de leur ignorance des conditions de leurs activités, de leurs buts, de leurs expériences en général. Voici la fin du poème : « Mieux vaut donc se taire. Et que ça bouge ! Et que ça saute ! Au travail, fourmi, petite fourmi, infime fourmi ! Tout reste à faire ! Interminablement. Silencieusement. Jusqu'à la fin des temps »¹⁸. La critique sociale dans ce poème ressort d'un regard calme, patient, qui tient presque de l'enfance par sa simplicité, sur les hexapodes. Lapointe n'a donc pas changé d'avis, bien qu'il ait changé sa façon de voir les choses, comme s'il avait compris que *voir le monde autrement* pour critiquer l'état des choses, pour le changer, ce n'était plus le montrer comme on ne l'a jamais perçu, ce n'est plus révéler le chaos latent du monde actuel dans des images spasmodiques, c'est le faire voir comme on le perçoit simplement mais de l'intérieur. On sent bien que son point de vue sur les fourmis l'implique également, comme un enfant qui est fasciné de découvrir pour la première fois à quel point ce monde si étranger pouvait lui en apprendre sur lui-même. La banalité du poème « Arbres par la fenêtre » exprime cette vue de l'intérieur, derrière la fenêtre, comme un *regard impliqué* je dirais, celui d'un touriste qui remarque très bien par la fenêtre le parc apprivoisé qui a été réalisé pour qu'il puisse y séjourner de façon sécuritaire et qui contraste violemment avec l'univers indigène qui est soit à son service soit expulsé au-delà de la ligne d'horizon, là où il ne voit plus rien. Il voit et sait tout cela sans véritablement s'en offusquer cependant, comme la plupart des touristes d'ailleurs. Son irresponsabilité n'est pas attribuable à du désintérêt ou à de l'égoïsme, mais au fait que ses courts séjours à l'étranger lui apparaissent toujours un peu irréels. C'est peut-être ce qui explique l'impression que la plupart des touristes ont lorsqu'ils arrivent dans leur chambre d'hôtel et ouvrent les rideaux de la porte-fenêtre : le paysage leur apparaît comme sur un écran de téléviseur. Le poète adopte ce regard non pas par résignation mais pour signaler qu'il n'y a plus quelque chose comme un regard extérieur étranger au monde dans lequel on vit et qui nous permettrait de le critiquer. Lapointe était aussi un touriste qui a fréquenté les hôtels

comme la réalité », *Fragments/Illustrations*, dans *L'Espace de vivre. Poèmes 1968-2002*, Montréal, l'Hexagone, 2004, p. 612 et 617.

¹⁸ « Fourmis », *Espèces fragiles* (2002), recueil repris dans *L'Espace de vivre. Poèmes 1968-2002, ibid.*, p. 538.

de la Costera. Et c'est pourquoi son regard banal, sans style apparent, en révèle le plus sur sa condition d'homme ordinaire et rend la banalité du poème troublante. N'est-on pas tous impliqués dans ce que l'on regarde depuis la pénombre, spectateurs de phénomènes que l'on désapprouve mais auxquels on consent par notre silence ? Qu'ils tirent leur force du montage disruptif dans ses premiers poèmes ou du paisible plan-séquence dans son dernier recueil, les actes de visibilité cinématographiques chez Lapointe ont toujours épaulé une critique sociale.