

# **Écriture poétique, écriture cinématographique, dans deux recueils de Pere Gimferrer : *La muerte en Beverly Hills* et *De «extraña fruta» y otros poemas***

**Lucie Lavergne**

*Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand II*

Les références au cinéma sont constantes dans l'œuvre du poète catalan Pere Gimferrer, autant dans ses écrits critiques, comme l'essai *Cine y literatura* (1985)<sup>1</sup>, que dans sa poésie, en particulier dans les recueils hispanophones de la première période de son œuvre<sup>2</sup> : *La muerte en Beverly Hills* (1967)<sup>3</sup> et *De «extraña fruta y otros poemas»* (1968-1969)<sup>4</sup>. Le cinéma constitue une ressource langagière et thématique, un arrière-plan assimilé par le poète cinéophile au point qu'il ne ressent plus le besoin d'en revendiquer la présence, indéniable :

Para mi generación, el cine era un producto que ya existía. Era un dato, un hecho establecido que no necesitaba ser reivindicado como expresión artística porque para nosotros era natural que lo fuese y así lo entendíamos.<sup>5</sup>

Nous pouvons distinguer trois types de rapports de l'écriture poétique à l'image cinématographique. Le cinéma semble d'abord à l'origine de la création poétique : il apparaît comme une thématique et/ou comme une référence (explicite ou non) par rapport à laquelle se positionne l'acte de prise de parole qui renvoie, plus ou moins sérieusement et fidèlement, à des influences cinématographiques diverses. C'est le cinéma comme substitution du réel, le réel vu « comme au cinéma » que met en scène la poésie de Pere Gimferrer.

Ensuite, cette présence du septième art en amont de l'écriture influence, bien sûr, le texte poétique, dominée par le visuel. L'acte d'écriture est-il aussi un acte de projection ? Que l'univers poétique de Pere Gimferrer rappelle le cinéma implique-t-il une écriture cinématographique ?

En outre, le cinéma apparaît certes comme un mode de représentation, mais ce que nous avons devant les yeux est bien un poème, de mots et de phrases. Si l'influence du cinéma marque l'écriture, elle invite à interroger la rencontre du littéraire et du cinématographique autour de la question du sujet et du point de vue. Une écriture poétique qui prend le cinéma pour référent et dont le produit (l'énoncé) en porte la marque, demeure un acte littéraire. Notre troisième et dernière partie évoquera donc le cinéma comme une manière de dire, par l'imbrication des codes langagiers et cinématographiques. Les seconds peuvent-ils se substituer aux premiers ?

## **1. L'éclairage de la fiction ou l'élaboration d'un monde « pour de faux »**

Le cinéma est d'abord, dans l'écriture de Pere Gimferrer, un référent, tant au sens linguistique du terme (le cinéma comme thématique) qu'au sens, plus absolu, que lui confère le langage quotidien : un point de repère, nécessaire, semble-t-il, à l'appréhension du réel. S'il constitue bien un « lieu commun » de la poésie de Pere Gimferrer, c'est que se retrouvent, sous le terme de « cinématographique », plusieurs espaces : villes mythiques d'Hollywood et de Beverly Hills, lointaines et fascinantes, associées au plateau de tournage, lieu plus cadré mais non moins réel, où se croisent acteurs et actrices (Jean Harlow, Ava Gardner, Robert Taylor...) entre metteurs en scène et caméramen. Ces espaces de production cinématographique sont ensuite mis en scène dans le lieu intime et clos de la salle de cinéma où ils conservent une part de leur magie aux yeux du spectateur. Du spectacle de la projection provient, enfin, le cinéma comme lieu de l'imaginaire et univers fictionnel.

Réalité et imaginaire semblent donc s'articuler pour bâtir, en amont de nombreux poèmes, un « pacte de lecture » cinématographique. Le cinéma guide l'écriture et la lecture. S'y réfèrent en effet les titres des poèmes « Shadows », « By love possessed » et « Farewell » du recueil *De «extraña fruta» y otros poemas*<sup>6</sup>, qui renvoient respectivement aux films de John Cassavetes (1959), John Sturges (1961) et George Stevens (1952). Cantonnées au paratexte de poèmes qui sont par ailleurs exempts de toute dimension hyperesthétique de réécriture d'œuvres cinématographiques, ces allusions au cinéma n'indiquent qu'une influence qui précède l'acte d'écriture proprement dit. Seuils<sup>7</sup> de l'espace du poème, elles constituent un lieu de passage à double titre, car elles symbolisent aussi celui du réel vers l'imaginaire de la fiction.

Cette transition entre fiction et réalité est également exprimée par des outils grammaticaux, comme la coordination, dans le poème VI de *La muerte en Beverly Hills*<sup>8</sup>. L'expression « El deseo en los cines y en las medias de seda » (v. 12) nous invite à traverser l'écran, la conjonction « y » articulant la réalité – la salle de projection – et la fiction – les bas de soie évoquant la femme fatale, type récurrent du cinéma hollywoodien et, par ailleurs, de la poésie de Pere Gimferrer<sup>9</sup>.

Les allusions souvent discrètes et ponctuelles à des motifs-clichés qui mettent immédiatement à l'esprit du lecteur une certaine catégorie de films (généralement hollywoodiens) dont ils condensent l'ambiance, le

cadre, le scénario, constituent un autre mode d'articulation de la réalité et de la fiction. Interpelant le lecteur, elles l'invitent à puiser dans sa propre expérience. Comme le souligne Antonio Monegal, le cinéma est, chez Pere Gimferrer, un lieu de mémoire:

El cine, como la vida, proporciona recuerdos que Gimferrer colecciona y reproduce, replicando el doble mecanismo conservador y recreador de la memoria. Pero además el cine es él mismo memoria, memoria más perfecta que fija y repite con rigurosa exactitud.<sup>10</sup>

Il est parfois nécessaire de puiser dans la culture cinématographique pour comprendre le langage poétique, comme dans le poème « 1960 » de *De 'extraña fruta' y otros poemas (DEFOP)*<sup>11</sup> : « pasan automóviles negros como un susurro de seda » (v. 6). La complexité et le nombre des images – double personnification (des voitures et de la soie), comparaison à laquelle s'ajoute une synesthésie (« negros como un susurro ») – nécessite, pour être interprétée, le recours aux clichés cinématographiques. Or, par les autocitations et la reprise de motifs, l'œuvre poétique de Pere Gimferrer contient d'ores-et-déjà l'élucidation de la référence. La femme aux gants noirs renvoie en effet à la « femme fatale » mentionnée plus haut<sup>12</sup>. De même, les automobiles des films hollywoodiens constituent un motif déjà présent dans le poème II de *La muerte en Beverly Hills (LMBH)*:

Con un seco frenazo se ha detenido un coche fundido en luz y resplandor de plata. (*LMBH*, p. 188, v. 2)

Le cinéma fournit donc une sorte de répertoire d'images qui alimentent les poèmes et se substituent au réel : la précision « como la vida », dans le commentaire d'Antonio Monegal, n'est pas anodine. Ce pacte de lecture cinématographique que nous propose le poète est une invitation à voir la vie comme au cinéma. Il est d'ailleurs révélateur que le terme comparatif « como » soit fréquemment utilisé dans cette articulation du réel et de la fiction, comme dans le poème I :

es un claro de luna borroso y húmedo  
como una antigua película de amor y de espionaje. (*LMBH*, p. 185, v. 31-32)

La structure comparative introduit l'interprétation du paysage nocturne décrit dans le premier vers. À rebours, celui-ci apparaît comme un faux-semblant. D'un premier lieu qui, *a priori*, pourrait sembler réel, le terme « película » nous propulse vers un lieu imaginaire. Susan L. Martin-Márquez évoque cette dynamique d'« évasion filmique »<sup>13</sup> comme l'un des thèmes principaux du recueil *La muerte en Beverly Hills*. De même, le poème « Farewell » du recueil *De « extraña fruta » y otros poemas*<sup>14</sup> est scandé par l'anaphore de l'expression « Como Shane » qui renvoie au personnage du western de George Stevens (*Shane*, 1952) dont la description recouvre l'intégralité de l'espace poématique, particulièrement dans les premiers vers :

Como Shane, el hombre de los valles perdidos,  
que tenía los ojos azules y cantaba viejas baladas del oeste,  
como Shane que tenía dos pistolas nacaradas  
y la alegría de la inmortalidad en sus pupilas,  
como Shane que hablaba de lejanas praderas y bosques de osos y serpientes de cascabel,  
de puertos y tifones y sirenas  
y del Buque Fantasma, (*DEFOP*, p. 220, v. 1-7)

L'absence de comparé explicite laisse le terme « como » en suspens et incite à rechercher hors du texte le comparé de l'image. D'ailleurs, sur les plans phrastique et typographique, la comparaison surgit *ex nihilo*, d'un espace laissé en blanc, absent de la page poétique. Forme syntaxique et structure de sens, la comparaison se situe aussi au seuil de la fiction, qu'elle articule au réel. Or, à qui identifier ce personnage de « Shane », si ce n'est au locuteur lui-même<sup>15</sup> ? Un commentaire de Manuel Vilas-Vidal nous incite à cette interprétation lorsqu'il parle d'un « "yo" adolescente evadido en las salas de proyección, un "yo" identificado con los astros del cine de Hollywood »<sup>16</sup> : ici, c'est, plus qu'à l'acteur, au personnage, que le locuteur semble s'identifier. Effectivement, la répétition de « joven » (v. 8, 9, 10 et 13) semble guider sur cette voie, d'autant qu'elle rappelle la jeunesse du poète (vingt-trois ans) et que d'autres poèmes du recueil présentent ce caractère personnel et nostalgique<sup>17</sup>.

L'articulation du réel et de la fiction que permet la structure comparative semble se prolonger, toujours de manière implicite et ambiguë, par la confusion des deux plans. Les formes verbales de l'imparfait caractérisent aussi bien la troisième personne (du point de vue de la cohérence syntaxique, c'est en effet le personnage de Shane qui est désigné) que la première. Cette dernière hypothèse supposerait la fusion du discours rapporté du personnage, et sa reprise par le locuteur du poème : « hablaba de lejanas praderas... » (v. 5-6) signifierait tout aussi bien « hablo ». Par ailleurs, certains des motifs énumérés dans ces paroles ne sauraient renvoyer à Shane, comme l'allusion au « Buque Fantasma » (v. 7) qui rappelle plutôt l'opéra wagnérien du même nom. Si le réel semble perçu à l'aune de la fiction cinématographique (c'est ce qu'indique la structure de la comparaison), la

fiction, à son tour, va piocher dans d'autres fictions<sup>18</sup>, d'autres lieux dont l'évocation implique nécessairement un « retour » au réel, à une expérience de spectateur. Fiction cinématographique et réalité s'engendrent l'une l'autre.

Dans le poème « Shadows »<sup>19</sup>, l'univers du cinéma est suggéré par l'expression « sombras y fantasmas apariciones » (v. 3) qui évoque une salle de projection obscure. Toutefois, le terme « apariciones » traduit aussi ce potentiel créateur du cinéma et de la fiction qui fait émerger une image semblable ou comparable au réel : « una sombra lo mismo que yo » (v. 4). La fonction phatique de la projection cinématographique qui donne au spectateur la sensation de se confondre avec l'imagination suscitée (« hazme sueño », v. 5) mène à une nouvelle appréhension du réel. La fiction est un point de comparaison permanent par rapport auquel le réel est observé sans qu'elle soit toutefois identifiée explicitement à lui. C'est en effet le propre de la comparaison de dire conjointement la similitude et la dualité, c'est-à-dire de nier toute identité, de jouer sur l'« être », l'« être comme », le « non être ».

Le monde du cinéma « est » tout en « n'étant pas ». Tout, ou presque, y est représentable. Cet élargissement presque infini de l'univers des possibles n'est pas spécifique au septième art. La littérature aussi propose des « faux semblants » qui transgressent les lois naturelles faisant intervenir le merveilleux<sup>20</sup>. De cette conception de la littérature comme simulacre (héritée de Gil de Biedma), comme « forma de inventar una identidad »<sup>21</sup>, émane l'élaboration poétique d'un monde « pour de faux » où l'invraisemblable n'est pas un manquement, mais une puissance créatrice de plaisirs nouveaux, inaccessibles dans la « vie réelle ». Or, si la littérature les évoque, le cinéma les donne à voir et permet au spectateur de s'en délecter.

La mort y constitue une expérience sans danger, presque fantasmée. Dans le poème « Rondó », elle semble sans gravité :

Quisiera tener un revólver para escuchar solamente  
el sonido de la sangre, y saber que no moriré: (DEFOP, p. 229, v. 1-2)

Tout repose sur le verbe « saber » qui renvoie encore à cette imbrication de la fiction au sein même du réel. Il évoque ce privilège du spectateur de l'œuvre fictionnelle : l'assurance d'une absence de risque (« no moriré ») libère le plaisir contemplatif, qui surpasse la simple expérience du réel. En effet, la perception auditive est décuplée, l'expression « escuchar solamente el sonido de la sangre » renvoyant peut-être à un travail (cinématographique) de prise de son par la mise en valeur du bruit de goutte-à-goutte, léger et récurrent, du sang qu'on imagine tomber d'une blessure.

De même, dans le poème « Elegía », la représentation de la mort adopte bien les codes cinématographiques du « faux-semblant » :

Morir serenamente como nunca he vivido  
y ver pasar los coches como en una pantalla (DEFOP, p. 219, v. 1-2)

Telle une projection cinématographique (« como en una pantalla »), cette représentation donne l'impression d'un *ralenti* (autre procédé du septième art) où la mort est mise en scène et poétisée, poésie et cinéma se rejoignant dans cette esthétisation du faux. Susan Martín-Márquez évoque cette coïncidence des arts chez Pere Gimferrer, pour l'évocation de la mort :

Poetry allows us to approximate the experience of the plenitude of the instant, an experience fully realized only in death. As we have seen, Gimferrer also presents cinema as another simulacrum for this process.<sup>22</sup>

Cette réunion du littéraire et du cinématographique est toute contenue dans la syllepse : « esta vida que nunca llegué a interpretar » (vers 5 du poème « Rondó »). L'infinitif signifie à la fois « entendre » et « agir » suggérant que le sujet n'est lui-même et ne « comprend » (c'est le premier sens du verbe « interpretar ») le monde qui l'entoure que lorsqu'il se met en scène et donne à son existence un caractère fictionnel (c'est le second sens, théâtral, du verbe). Le message cinématographique renvoie à un « irréel », certes, mais c'est paradoxalement dans cette mesure qu'il peut être une source de connaissance, qu'il permet de voir le réel.

Dans le poème « Relato a dos voces », c'est cet entrelacs du réel et du fictionnel que semblent évoquer les deux voix annoncées par le titre et qui apparaissent dès les premiers vers :

Las cercas derribadas humean con un seco llamear  
en Morelos  
se apagan las luces  
se interrumpe la proyección Under the Volcano  
entre vigas crepitantes (DEFOP, p. 226, v. 1-5)

Difficile de dire où s'arrête la mise en abyme dans cette évocation d'une projection de film (« La proyección Under the Volcano », v. 5) dont la narration, par sa grandiloquence et la préservation d'un certain suspens dans la description de la scène (v. 3 et 4) souligne le caractère spectaculaire de celle-ci et n'est pas sans rappeler le cinéma hollywoodien. La syntaxe, notamment l'absence de préposition après « proyección », contribue à faire perdurer l'ambiguïté<sup>23</sup>.

De même, au vers final du poème « 1960 », l'évocation des personnages de jeunes lycéennes, de leur uniforme et de leurs inévitables yeux bleus correspond à une métamorphose de réalité sous le prisme de la fiction cinématographique :

los pómulos de las chicas del Instituto y sus carteras bajo el brazo y sus sonrisas, diríase que todas tienen los ojos azules. (DEFOP, p. 208, v.17)

L'allusion aux yeux bleus, particulièrement, trop peu caractéristique des jeunes espagnoles pour qu'on la considère comme un souvenir autobiographique, issu du réel, constitue une référence artistique multiple. D'abord, l'image des « faux yeux bleus » renvoie au roman *Du côté de chez Swann* où le narrateur proustien contemple les yeux d'Odette tellement noirs qu'ils lui semblent bleus<sup>24</sup>. Cette première explication littéraire qui confronte description et imagination, invite à une représentation, précisément, cinématographique. En effet, le motif des yeux bleus rappelle aussi un stéréotype féminin souvent associé au cinéma hollywoodien. La brève allusion à « Robert Taylor » au vers précédent (v. 16) guide vers cette interprétation par le cinéma. En cela, elle fonctionne comme un signal qui déclare engagée la transition du réel au fictionnel. Et c'est bien le réel sous l'éclairage du fictionnel que nous invite à lire le vers suivant. La forme même du verbe « diríase » rappelle les formules figées des jeux d'enfants qui s'attribuent des rôles et créent leur propre univers idéalisé. Selon Laura González Lozano, l'écriture poétique des Novísimos se caractérise justement par cette « evasión intelectual proyectada hacia mundos bellos e ideales como el cine americano de los años dorados »<sup>25</sup>. Imbibé de références cinématographiques, Pere Gimferrer se livre-t-il à une « écriture-cinéma » ? Écrit-il « cinématographiquement » ?

## 2. Poèmes « cinématographiques » et prédominance du visuel

Si le cinéma constitue une mémoire, s'il renvoie à une somme d'expériences (de spectateur) qui précède le texte proprement dit, son influence se fait également sentir dans l'écriture elle-même. Le poème mime le cinéma, l'écrit adopte les codes du visuel.

La prépondérance du visuel fait du cinéma un art de la surface : ce qui est donné à voir à l'écran, c'est cette superficie du monde et cette extériorité des choses sur lesquelles glisse la caméra. Le cadre est ce lieu où le monde est simplement montré, posé. Sur le plan littéraire, cette superficialité se traduit par la prépondérance du spatial et, dans certains poèmes, par le présentatif « Hay »<sup>26</sup>. Pour Julia Barella<sup>27</sup>, « la dimensión visual se manifiesta en la tendencia a la descripción y en esa especial facilidad para la creación de escenarios, para la ambientación del poema ». Le vers 3 du poème II de *La muerte en Beverly Hills* renvoie à une description de décor : « El bungalow al alba y el mar centelleante ».

Cette prédominance du visuel et d'une représentation cinématographique conduit parfois à amoindrir, voire à remplacer la désignation langagière caractérisée par la mise en rapport d'un signe et d'un référent. Au cours de la description d'une atmosphère nocturne de soirée ou de cocktail (poème III de *La muerte en Beverly Hills*), l'expression « sangre y carmín en la pechera » (v. 5) semble renvoyer à une fleur rouge fixée à la boutonnière d'une veste :

[...] Consumido de noches blancas en visperas de viajes,  
Sangre y carmín en la pechera, a esta hora en que el whisky y los tangos idealizan la luz de una sonrisa (LMBH, p. 191, v. 2-3)

Néanmoins, cette fleur, si c'en est bien une, n'est jamais désignée autrement que par cette description d'une simple tache de couleur, c'est-à-dire uniquement sur le plan visuel, déconnectée de toute « interprétation » logique<sup>28</sup>. Dans le même vers, l'expression « luz de una sonrisa » renvoie à ce regard qui n'identifie pas les objets mais se contente d'en parcourir la surface, confondant ici la lumière et son reflet dans la blancheur d'un sourire. Le texte propose une image visuelle, cinématographique, ni comprise, ni interprétée.

Les descriptions insolites participent de ce cantonnement du poétique au visuel, qui apparaît d'abord comme une limite, par exemple pour la représentation d'un corps féminin dans le poème II :

Tu cuerpo como un saurio luminoso y dorado en la bañera. Tus ojos me sonríen. (LMBH, p. 188, v. 11)

La description du corps nu d'une femme souriante est réduite à une image reptilienne offrant un contraste complet entre la représentation et l'objet représenté. De même, l'adjectif « dorado », en décalage avec le référent « peau », renvoie à une confusion entre objet, lumière et reflet lumineux. Aussi, l'impression d'étrangeté demeure. Paradoxalement, le visuel limite le littéraire et conduit à sa déformation, voire à l'outrance.

Cette dernière se réalise, le plus souvent, au moyen du gros plan qui provient d'une exacerbation, comme dans le poème II de *La muerte en Beverly Hills*, où la description de motifs stéréotypés (« uñas pintadas de rojo ») dévie brutalement en une image vulgaire :

Ya conozco tus uñas pintadas de rojo, el óvalo hechicero de tu cara, tu sonrisa pastosa y húmeda de nymfette.  
(LMBH, p. 188, v. 6)

La succession de motifs précis conduit à une visualisation sans concession pour le physique féminin dont la description souligne l'artifice (le maquillage, notamment : « uñas pintadas de rojo », « sonrisa pastosa ») et dont la beauté est figée en une image légèrement péjorative (« nymfette ») et qui renvoie à une vision stéréotypée évoquant également le cinéma.

L'acte d'écriture acquiert un caractère cinématographique de par son attention aux détails, mais aussi par leur enchaînement, comme dans le poème VIII, « Elegía », où le passage d'un syntagme à l'autre semble mimer un élargissement progressif de plans cinématographiques :

El paraíso, los labios pintados, las uñas pintadas, la sonrisa, las rubias platino, los escotes, el mar verde y oscuro.  
(LMBH, p. 201, v. 18)

Après un premier syntagme nominal qui situe (sans doute de manière métaphorique) le contexte de la situation d'énonciation, les cinq suivants évoquent le corps féminin visualisé par plusieurs gros plans successifs, ce qui rappelle l'image en mouvement du septième art<sup>29</sup>. Enfin, le dernier syntagme du vers semble surgir après un vif effet de *cut* permettant le retour brusque à un plan plus large. Cette succession immédiate du plan rapproché et du plan large produit une impression de mobilité caractéristique des images cinématographiques, certes indivises, mais articulées par une syntaxe ou une narration, comme le souligne Pere Gimferrer :

El cine por un lado, no permite fragmentar o disociar la realidad en el interior de cada plano, y, por otro, permite descomponerla y recomponerla en el conjunto narrativo.<sup>30</sup>

Dans l'exemple précédent, la syntaxe est une parataxe, de motifs ou de cadres juxtaposés. La représentation visuelle se caractérise par sa « multiplicité corrélatrice » (G. Deleuze<sup>31</sup>) et le côtoïement, sans transition, de l'infiniment petit et de l'infiniment grand. Le cinéma influence la représentation du « mouvement » qui unit les motifs les uns aux autres, c'est-à-dire leur organisation dans l'espace-temps du poème.

Le découpage des poèmes en séquences renvoie à cette « parataxe » de type cinématographique. Dans le poème II de *La muerte en Beverly Hills*<sup>32</sup>, chaque verset évoque un contexte spatio-temporel différent, comme des plans successifs permettant de visualiser, dans le cas présent, une chambre d'hôtel (v. 1), une rue (v. 2), un bord de plage (v. 3), une place (v. 4-5). Ailleurs (poème III du même recueil), c'est l'absence d'article qui mime les *cuts* de l'œuvre cinématographique par l'évacuation des « chevilles » de la cohérence syntaxique du langage, pour ne laisser apparaître sur la page que le contenu sémantique, c'est-à-dire visuel, de ces images :

Noche de nieve y de teatro. Carrocería lenta de los astros glaciales galopando en silencio. (LMBH, p. 191, v. 14)

Le fondu-enchaîné est un autre agencement hérité d'un mode de représentation visuelle et cinématographique qui suppose la permanence d'un même motif sur deux plans successifs de l'œuvre. On trouve un exemple d'adaptation dans le poème « Arde el mar » du recueil *De « extraña fruta » y otros poemas*. Dès les premiers vers, le motif de la fumée discret ou flagrant, est décliné dans plusieurs contextes, comme le port de pêche, les marins et, enfin, associé à la fumée des cafés :

las sirenas de los puertos y el hollín y el silencio en las barcazas  
las pipas humeantes de los armadores pintados al óleo [...]  
el humo en los cafetines  
Dick Tracy los cristales empañados la música zíngara (DEFOP, p. 221, v. 3-4 ; 6-7)

Le fil conducteur de la fumée permet un effet de rétrécissement du cadre (des bateaux aux pipes), puis un changement de décor (du port au café). Il s'agit bien d'une structure – typiquement cinématographique – qui influence l'énoncé poétique et l'articulation, dans le poème, de la forme et du sens. L'énoncé est « cinématographique » de par sa construction même.

Par ailleurs, le passage à la séquence du « café » (v. 6), permet le surgissement du personnage « Dick Tracy » (v. 7) et la visualisation de ce qui auparavant demeurait hors-champ. Ce glissement effectué à partir du motif de la fumée a donc un potentiel dynamique, car s'élabore une temporalité proprement cinématographique, soulignée par G. Deleuze qui commente ainsi les cas de « fil [...] très ténu » entre champ et hors-champ :

Plus la durée descend dans le système comme une araignée, mieux le hors-champ réalise son autre fonction, qui est d'introduire du trans-spatial et du spirituel dans le système qui n'est jamais parfaitement clos.<sup>33</sup>

Cette ouverture suggérée par le hors-champ provient également de l'allusion intertextuelle à la bande-dessinée *Dick Tracy* de Chester Gould. Procédés littéraires et cinématographiques élaborent donc une même dynamique basée sur la pluralité de l'image ou du texte. En outre, s'ajoutent aux images visuelles une représentation proprement langagière : le syntagme « el hollín » (la suie) ne se rapporte au motif de la fumée que par connotation. Il nécessite, pour être compris, une « conscience », qui peut être à la fois celle de l'écrivain ou du lecteur. De la mise en scène « cinématographique » découle l'élaboration d'un sujet proprement littéraire. L'une et l'autre ne semblent nullement rivaliser mais s'engendrer mutuellement. Comment sujet poétique et focalisation cinématographique convergent-ils ?

### 3. *Angle(s) de vue et subjectivité(s) littéraire(s)*

Sous l'apparence (trompeuse) d'un réel simplement posé, le cinéma implique un point de vue : G. Deleuze rappelle que « le cadre se rapporte à un angle de cadrage [c'est-à-dire] à un point de vue »<sup>34</sup>. Dans quelle mesure celui-ci renvoie-t-il à l'élaboration d'un sujet poétique ?

Le mouvement inhérent à l'image cinématographique démultiplie le point de vue, jusqu'à l'inversion des statuts de sujet et d'objet, comme dans le poème II de *La muerte en Beverly Hills* :

Mi alma es un muchacho que no se cansa de mirar los muelles. (*LMBH*, p. 188, v. 12)

La focalisation cinématographique engendre une distance qui sépare le sujet « objet du discours » (évoqué par le possessif « mi ») et le locuteur : la parole est décomposée entre réel et fiction. Le cinéma se caractérise par une démultiplication de l'énonciation, partagé entre réalisateur, caméraman, scénariste et personnages. Ce déploiement cinématographique du sujet est traduit, chez Pere Gimferrer, par les procédés littéraires : dans le recueil *La muerte en Beverly Hills*, des voix multiples se donnent la réplique, tels des personnages de cinéma, mais traduisent aussi, par leur pluralité, la complexité d'un sujet poétique qui se cherche. Une énonciation plurielle émerge d'une surface textuelle composite marquée par les italiques (« *Te esperaré a la una y media cuando salgás del cine* »<sup>35</sup>) ou l'impératif (« Bésame entre la niebla, mi amor »<sup>36</sup>). Pour Julia Barella, « se multiplicaban las voces interiores, los heterónimos, las máscaras para convertir al autor en protagonista escurridizo y distante para el lector »<sup>37</sup>.

Multiple, le sujet est également fuyant, lorsque la mise en scène rappelant l'objectif d'une caméra est confrontée à une subjectivité littéraire, notamment dans les exagérations ironiques qui évoquent les scènes ridicules et les gestuelles outrées de certains films, comme dans le poème IV de *La muerte en Beverly Hills* :

Estaré enamorado hasta la muerte y temblarán mis manos al coger tus manos y temblará mi voz cuando te acerques y te miraré a los ojos como si llorara (*LMBH*, p. 194, v. 4)

Le locuteur ne coïncide pas avec le personnage décrit. Le futur indique le caractère fictionnel de la situation, de même que la comparaison finale. Comment croire, en effet, en ce romantisme exacerbé et en cette description physique stéréotypée de la gestuelle amoureuse (« temblarán mis manos al coger tus manos ») ? La représentation d'un amoureux qui, l'œil humide (« como si llorara ») et la voix tremblante (« temblará mi voz »), promet des sentiments éternels (« hasta la muerte ») ne rappelle-t-elle pas un peu trop les (mauvais) films pour être vraiment crédible ? N'est-elle pas un peu trop ridicule pour émouvoir réellement ? La nature cinématographique de l'énonciation (notamment par le recours à un cliché) inverse la signification dénotée. La visualisation proprement cinématographique de personnages et de sentiments rend compte d'une distance – ironique – entre le sujet et sa parole. Cette impression de décalage renvoie-t-elle aux « malos doblajes » dont Pere Gimferrer avoue s'être inspiré pour l'écriture du recueil ?<sup>38</sup>

À l'inverse des situations où le cinéma constituait une mémoire, c'est ici notre culture littéraire qui nous permet de déceler la polyvalence du langage. Le décalage entre ce qui est dit et l'effet produit invalide cette contemplation du moi mis en scène de manière cinématographique<sup>39</sup>. Cette ambivalence est rapportée, chez Pere Gimferrer, à la complexité de la subjectivité poétique, mais elle est traduite par le procédé littéraire qu'est l'usage du style indirect libre dans le poème IV du recueil *La muerte en Beverly Hills* :

Los camareros conocen a estos clientes que piden una ficha en la madrugada y hacen llamadas inútiles, cuelgan luego, piden una ginebra, procuran sonreír, están pensando en su vida (*LMBH*, p. 194, v. 5)

Focalisations homodiégétique et hétérodiégétique se mêlent. Le discours oscille entre l'extériorité apparente (la troisième personne) et l'intériorité suggérée par les termes « inutiles » (qui implique un jugement péjoratif), « procuran » (qui relève également d'une interprétation), ou encore l'expression « están pensando en su vida » qui indique une focalisation interne. La poésie gimferrerienne tend à cette ambiguïté caractéristique du cinéma en jouant sur les décalages et l'implicite. En effet, si la littérature « dit », le cinéma excelle dans la préservation de l'ambiguïté : il cache autant qu'il montre, comme le souligne Pere Gimferrer, dans son essai *Cine y literatura* :

La ambigüedad de la imagen [cinematográfica] era aquí más poderosa que la unidimensionalidad del guión. (*Cine y literatura*, p. 29)

Dans le poème V<sup>40</sup>, en effet, le lexique de l'ombre évoque la perception difficile d'un écran flou ou sombre. Ces ombres sont identifiées avec peine et sans certitude à des personnages :

Sombras abrazaron sombras en piscinas y bares. (*LMBH*, p. 196)

Dans le poème « Recuento », cet aspect est rendu par le champ lexical de l'imprécision :

Ensayos he escrito, borradores esbozos  
[...] como figuras pintadas en la pantalla de una lámpara (*DEFOP*, p. 222, v. 1 et 4)

Le terme « borradores » synthétise d'ailleurs cette rencontre du littéraire (le brouillon de l'écrivain) et du cinématographique dans la mesure où il connote aussi l'adjectif « borroso », visuel. Le caractère cinématographique de l'écriture invite à interroger la création littéraire. Le septième art imprègne le discours et ses métaphores, particulièrement dans l'évocation du souvenir et dans la récurrence des mouvements d'analepse et de prolepse, dans le poème « Recuento » :

Cuando envejezca pensaré en mis versos como en esas inacabadas historias de familia con cenas y despachos y salones (v. 20)

Le cinéma renvoie toujours à une recherche du sujet, l'écriture étant métaphoriquement désignée par le cinéma :

[...] todo adquirirá otra luz una nueva perspectiva  
como la sala en penumbra desde una cabina de proyección (v. 26-27)

Le poème est une projection sur la page, comme sur un écran, d'une visualisation (ce que suggère le futur), dans laquelle le locuteur se projette et qui lui confère une existence comme sujet (une « perspective »). Souvent observé par Pere Gimferrer, le cinéma renvoie l'écriture à elle-même.

Répertoire sémantique d'images poétiques, thématique privilégiée des poèmes, le cinéma marque formellement l'objet poétique (l'énoncé) et l'acte d'écriture (l'énonciation). Ces trois types d'influences se situent à différents stades du processus de création : avant (écrire comme au cinéma), pendant (écriture cinématographique) mais aussi après. L'image visuelle constitue également un mode de surgissement du sujet poétique, mis en scène dans l'imbrication du littéraire et du cinématographique. Nullement opposés l'un à l'autre, ils contribuent conjointement à la mise en forme d'une écriture plurielle où se croisent les plans du réel et de la fiction, les images et les points de vue.

---

<sup>1</sup> Pere Gimferrer, *Cine y literatura*, Barcelona, Editorial Planeta, 2005.

<sup>2</sup> Il est en effet moins présent dans son œuvre en catalan, comme le souligne Pere Gimferrer dans l'interview accordée à Antoni Munné, « Entrevista con Pere Gimferrer. Función de la poesía, función de la crítica », *El viejo topo* 26, 1978, p. 40-43.

<sup>3</sup> Ce recueil sera dorénavant désigné par l'abréviation « LMBH », *Poemas* (1962-1969), Madrid, Visor, 2000, p. 185-202.

<sup>4</sup> Ce recueil sera dorénavant désigné par l'abréviation « DEFOP », *Ibid.*, p. 203-238.

<sup>5</sup> « Itinerario de un escritor », cité par Julia Barella, introduction à Pere Gimferrer, *ibid.*, p. 57.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 215, 217 et 220. Le titre du poème « Bands of Angels » du recueil *Arde el mar* (1966), *Poemas (1962-1969)*, *op. cit.*, p. 164, fait également référence à l'œuvre de Robert Penn Warren (1955).

<sup>7</sup> Cf. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Édition du Seuil, 1987.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 198.

<sup>9</sup> Voir le poème II de *La muerte en Beverly Hills* (*op. cit.*, p. 188), où est également décrite une tenue vestimentaire féminine : « estos vestidos negros, estas mallas, tus guantes hasta el codo, el encaje en los pechos » (v. 7). Toutefois, M.-C. Zimmermann suggère que les bas de soie renvoient également à une proximité des spectateurs dans la salle de cinéma (« Verbo e imagen cinematográfica en un poemario de Pere Gimferrer *Muerte en Beverly Hills* », *Relaciones transtéticas en la España contemporánea*, Presses Universitaires de Bordeaux, Textes réunis par G. Champeau, 2011, p. 124).

<sup>10</sup> Antonio Monegal, « Imágenes en devenir », *Anthropos* 140, 1993, p. 59.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 208.

<sup>12</sup> Voir également : « estos vestidos negros, estas mallas, tus guantes hasta el codo, el encaje en los pechos » (*La muerte en Beverly Hills*, *op. cit.*, p. 188, v. 7).

<sup>13</sup> Nous traduisons ainsi l'expression « Filmic escapism ». Cf. Susan L. Martin-Márquez, « Death and the cinema in Pere Gimferrer's *La muerte en Beverly Hills* », *Anales de la literatura española contemporánea* 1-2, vol. 20, 1995, p. 156.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 220.

<sup>15</sup> D'ailleurs, dans l'article « Pere Gimferrer. Literatura y cine : la coherencia de una poética » (*La Nueva Literatura Hispánica*, n°1, 1997, p. 97), Laura González Lozano rappelle que très jeune (« a los siete u ocho años ») Pere Gimferrer s'essaya à la littérature en composant à partir d'un western vu au cinéma).

<sup>16</sup> Manuel Vilas-Vidal, « Pere Gimferrer, Extrañas frutas: el misterio de una disolución poética », *Cuadernos de Investigación filológica* XI, 1985, p. 129.

<sup>17</sup> Par exemple le poème « 1960 », *op. cit.*, p. 208.

<sup>18</sup> La juxtaposition de ces différentes références intertextuelles peut donner une impression de collage. Son importance dans le recueil *De « extraña fruta » y otros poemas*, de même que celle de la comparaison sont soulignées par Timothy J. Rogers, dans son article « Verbal collage in Pere Gimferrer's *Poemas*, 1963-1969 », *Hispania* 2, vol. 67, 1984, p. 207-213.

<sup>19</sup> *De « extraña fruta » y otros poemas*, *op. cit.*, p. 215.

<sup>20</sup> Pere Gimferrer insiste sur ce point dans un entretien (« Entrevista a Pere Gimferrer », *El País*, 18 de abril de 1983, cité par Julia Barella, *op. cit.*, p. 49), en parlant des « poetas primitivos » (Berceo, Villon) ou encore de la *Chanson de Roland* : « Nunca hay en su poesía un concepto no visualizable. [...] La operación poética consiste en explicitar en imágenes una cosa que no existiría en ningún otro caso ».

<sup>21</sup> Cf. Julia Barella, introduction à Pere Gimferrer, *Poemas (1962-1969)*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>22</sup> « Death and the cinema in Pere Gimferrer's *La muerte en Beverly Hills* », *op. cit.*, p. 168.

<sup>23</sup> S'agit-il en effet de la projection « de » *Under the volcano*, ou d'une projection située « sous un volcan » ? Ellipse syntaxique et irruption de l'anglais semblent donner deux informations contradictoires. Il faut préciser qu'à la date d'écriture du recueil, le roman de Malcolm Lowry n'a pas encore été adapté au cinéma par John Huston (il le sera en 1984). Il s'agit donc d'une « adaptation fictive », imaginée par Pere Gimferrer peut-être inspiré par les tentatives de plusieurs cinéastes qui se sont intéressés au roman (Luis Buñuel, Ken Russell, Joseph Losey et Jules Dassin).

<sup>24</sup> *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1997, tome I, p. 139 : Peut-être si elle n'avait pas eu des yeux aussi noirs – ce qui frappait tant la première fois qu'on la voyait – je n'aurais pas été, comme je le fus, plus particulièrement amoureux, en elle, de ses yeux bleus.

<sup>25</sup> « Pere Gimferrer. Literatura y cine: la coherencia de una poética », *op. cit.*, p. 97.

<sup>26</sup> Cf. l'expression « hay pétalos de rosa », vers 2 du poème IV de *La muerte en Beverly Hills*, *op. cit.*, p. 194.

<sup>27</sup> Introduction à Pere Gimferrer, *Poemas (1962-1969)*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>28</sup> Comme le souligne M.-C. Zimmermann (*op. cit.*, p. 129), le terme « sangre » peut également renvoyer à une blessure.

<sup>29</sup> Cf. Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 9-22 (« Thèses sur le mouvement »).

<sup>30</sup> « Vocabulario y sintaxis del cine » de Pere Gimferrer, *Qué leer* 90, 2004, p. 4.

<sup>31</sup> G. Deleuze (*op. cit.*, p. 42-43) la compare à la découverte de la perspective en peinture.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 188.

<sup>33</sup> Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>35</sup> Cf. vers 7 du poème V de *La muerte en Beverly Hills*, *op. cit.*, p. 196.

<sup>36</sup> Cf. vers 21 du poème I de *La muerte en Beverly Hills*, *ibid.*, p. 185.

<sup>37</sup> Introduction à Pere Gimferrer, *Poemas (1962-1969)*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>38</sup> « Entrevista con Pere Gimferrer. Función de la poesía, función de la crítica », Antoni Munné, *op. cit.*, p. 41.

<sup>39</sup> Cf. également dans le même poème, v. 1 : « suelen besarse los enamorados ».

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 196.