



HAL
open science

Le silence pictural ou le bruit de l'imagination dans les poèmes de Barbara Guest

Claudia Desblaches

► **To cite this version:**

Claudia Desblaches. Le silence pictural ou le bruit de l'imagination dans les poèmes de Barbara Guest. Loxias, 2011, " Qu'il parle maintenant ou se taise à jamais... ": Les effets du silence dans le processus de la création (2). Mise en art du silence. Sous la direction de Filomena Juncker et Odile Gannier, 33. hal-04529487

HAL Id: hal-04529487

<https://hal.science/hal-04529487v1>

Submitted on 27 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Le silence pictural ou le bruit de l'imagination dans les poèmes de Barbara Guest

Claudia Desblaches

Résumé

Barbara Guest (1920-2006), poète américaine de l'école de New York, s'intéresse tout particulièrement à l'enveloppe sonore de l'œuvre d'art comme condition première à sa composition. Qu'il s'agisse de poésie, de peinture ou de musique, elle y recherche « un son interne » ou « les bruits de l'imagination ». Ses poèmes qui commencent dans le silence, semblent donc animés par un « silence pictural » et des sons à peine entendus ou entrevus entre couleurs et lumière, voix et lyrisme. Nous nous mettrons donc en quête de comprendre les tenants et aboutissants de ce silence, ce « petit fantôme » ou « écho délicat » qui hante ses poèmes.

Mots-clés

silence pictural, main invisible, silences intraduisibles, vision, voix verte, lumière, couleur, son interne, rythmes, bruit, Kandinsky, Schoenberg, Constable

Etats-Unis

Période contemporaine

« Des silences intraduisibles »

Dans « *Musicality* » (1988), Barbara Guest parle de la musique du silence, la musique étant à voir et à lire dans la nature décrite par l'imagination. Beaucoup de ses poèmes tentent de décrire des sons ténus, silencieux, hors de « l'entendement », comme le glissement des grains de sable sous le verger, l'eau dans un verre (« *Trousers for extra* »). En quête du murmure du monde, la poétesse dit rejeter le caractère superflu des mots. Ainsi, blancs, points de suspension et signes se substituent aux cris et conversations interminables (« *The Aromas* »). Les bruits imaginés font leur entrée sur la scène textuelle par le biais de la vision, de la couleur ou de la lumière. Pour l'auteur, le poème commencerait dans le silence, un silence pictural. Mais, comment rendre compte de ces silences qu'elle dit « intraduisibles » ?

Les silences seraient à chercher dans les zones étranges de lumière car il s'agit d'abriter les voix du poème dans une région visuelle, là où il y a un reste, quelque chose que le poème ne dit pas ou ne peut pas dire. Ce « petit fantôme » trouve sa raison d'être dans cette forme d'écriture secondaire qui sous-tend la page écrite : c'est un écho délicat qui hante le poème¹. Peut-on comprendre le silence chez Guest comme des expressions non verbales telles que la musique, la lumière, les blancs, l'au-delà des mots. Les voix de ses poèmes, souvent minimalistes, s'acheminent toujours vers le silence d'où elles tirent aussi leur origine. Même si le silence demeure, comme la voix, difficile à saisir, dans quelle mesure peut-il être parlant ? À quoi renvoie le silence dans sa poésie ? À du sens ? À l'expérience du silence ? Le silence deviendrait-il mode poétique privilégié du dire, une façon d'entrer dans la réalité ? La poésie parlerait-elle en gardant le silence ? Nous espérons éclairer ces questionnements, par une analyse textuelle des poèmes les plus révélateurs.

I. Le bruit de l'imagination

Les sons silencieux

Dans *A reason for Poetics*, Guest écrit : « the poem begins in silence, not noise, and it is quietly drawn into polyphony, with its echoes² ». L'origine du poème est donc le silence, mais son but est de faire retentir des voix ténues ou des échos facilitant, pour le lecteur ou le poète, la perception d'un moment aigu de reconnaissance : « Mandelstam once wrote of sound spilling into fingers. That could be the noise of a poem when it experiences an ecstasy of recognition³ ». C'est donc

¹ Barbara Guest, *Forces of Imagination*, « Wounded Joy », Kelsey St Press, 2003, p. 100.

² Barbara Guest, *Forces of Imagination*, *Writing on writing*, « A reason for poetics », Kelsey St Press, 2003, p. 20.

³ Barbara Guest, *Forces of Imagination*, *Writing on writing*, « A reason for poetics », Kelsey St Press, 2003, p. 23.

un bruit silencieux, « un son interne » auquel le poème aspire : « “an inner sound”. To me this is the essential “noise” of poetry⁴ ».

Ce sont tous ces bruits que les producteurs de films présents dans « No Words » et « The Cough » tentent de saisir. Dans le premier poème, « The Director », metteur en scène anonyme mais personnage principal du poème, refuse les mots du script en faveur de “pure noises”. Quant à Nagao, producteur japonais dans le deuxième texte, il souhaiterait pouvoir retranscrire le bruit de la lumière qui crépite comme une huître, le bruit du clignement des yeux, tous ces bruits proches et insaisissables, mais aussi tous ces bruits prosaïques encore plus ordinaires, comme l'éternuement de son assistant dont il fait le titre de son film. Ce sont les bruits silencieux ou délicats qui font surgir des images nettes et vraies. L'enveloppe sonore du titre d'un film (« Nemesis ») suffirait à contenter l'équipe de production : « Few knew what the word meant, but they liked the sound. Its sound might improve the imageless desert on which they were stranded⁵ ». Il en est de même pour les points de suspension préférés aux mots du script : « A series of periods [...] were introduced to replace the superfluity of words⁶ ». Cette recherche du son juste, quoique insaisissable, se fait par l'intermédiaire de la voix indéterminée et expansive des poèmes de Barbara Guest, laquelle, selon Peter Gizzi, revêt une intensité émotionnelle et une dimension spirituelle qui laissent le lecteur au bord du sens, entre suspension et profusion⁷. Ce mouvement paradoxal correspond bien à la définition de la poésie donnée par Dominique Rabaté :

ce qu'il y a de profondément émouvant dans ces voix imperceptibles, dans cet écho, [...] dans ces souffles évanescents et qui passent, [...], c'est que ces voix gardent au cœur de la parole le creux et le silence d'un indicible, que la cadence d'une diction heurtée et liée ne cesse de désigner : la Poésie, c'est, je crois, le travail paradoxal et contradictoire entre liaison et déliaison, entre syntaxe et anacoluthie, entre voix et silence⁸.

Le Lyrisme entre voix et silence

Ce sont bien les souffles et mouvements imperceptibles, incommunicables et inédits de notre environnement familier que Guest regroupe sous l'expression « untranslatable silences⁹ » :

⁴ Barbara Guest, *Forces of Imagination, Writing on writing*, « The Shadow of Surrealism », Kelsey St Press, 2003, p. 54.

⁵ « Nemesis », « The Confetti Trees », 1999, p. 409.

⁶ « The Aromas », « The Confetti Trees », 1999, p. 410.

⁷ Peter Gizzi, introduction à *The Collected Poems of Barbara Guest*, edited by Hadley Haden Guest, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2008, xviii. Tous les poèmes cités font référence à ce volume.

⁸ Dominique Rabaté, *Poétiques de la Voix*, José Corti, 1999, « Les Essais », p. 39.

⁹ « Direction », « The Blue Stairs », 1968, p. 75.

The foreignness of these leaves
The untranslatable silences, the echoes
Of a tower, difficult winds,
As well here sail our barges

L'étrangeté du pays parcouru se reflète dans la nature environnante, comme l'air qui a traversé les océans et qui effleure un jour de manière différente la peau de celui qui ouvre la fenêtre de sa maison. Les silences que le poète peine à rendre, et auxquels le lecteur semble ne pas avoir accès, sont tous les changements du quotidien qu'elle invite à décrypter : des feuilles d'arbre méconnaissables aux échos inhabituels provenant d'un monument pourtant répertorié.

Le monde se révèle stérile à moins que le poète ne se mette en quête des voix, feuilles et soupirs pour éviter qu'ils ne se perdent, tels des mots inanimés couchés sur le papier :

Woods, barren woods,
as this typewriter without an object
or the words that from you
fall soundless
[...]
Voices down the roadway
and leaves falling over there
a great vacancy
a huge leftover
[...]
Describe that nude, audacious line

Les sons, souffles et chants indéfinissables ne se réduisent nullement à un silence de mort. Ces sonorités hors de l'entendement humain ou tellement familières, donc imperceptibles, font partie de la visée poétique intarissable de Barbara Guest. Les objets incompris ou les sonorités hermétiques sont mis à notre portée au cœur de ces « vers audacieux et dépouillés ». De manière plus générale, Claude Jamain parle d'un soupir sans parole articulée, du « silence qui n'est pas la tragique impossibilité de la parole ou du son mais est la forme sublime de la parole et du son musical, comme son lieu d'origine, lieu de plénitude et de toute perfection¹⁰ ». Le silence en poésie serait la capacité à saisir la beauté du lyrisme. Ou bien, incapable de totalement délivrer ce son merveilleux niché dans les soubassements de l'écrit, « le silence intérieur, cet intérieur qui est né avec la forme, s'est transformé en cri, et la poésie qui est cri, ne cesse de dire la perte¹¹ ». Cette analyse de la poésie comme perte correspond peut-être à ce que Guest comprend dans le poème précédent comme « ce grand vide/ce reste immense » (« a great vacancy/a huge leftover »).

¹⁰ Claude Jamain, *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Rennes, PUR, 2004, p. 110.

¹¹ Claude Jamain, *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Rennes, PUR, 2004, p. 112.

Qu'est-ce que le silence ?

Le poème, silence intérieur ou lyrique, n'est pas toujours une voix sans origine ni destinataire. Dans la collection « The Open Skies », le poème « Nocturne »¹² tente de définir ce qu'est le silence :

Do you know what silence means ?
Deux quais et voilà tout.

My dear, my dear,
The skaters tremble.

In the grey, there is no void.
The grey resembles ice as the stairs
This city. The voice begins
Like the ice to tremble.

Oh ! Foreign vase
On the mantel your force
Is tremendous as if the ice were soft
And you immovable.

Or the white statue, Statue of lace
Moved even her hand or her face
Leaned backward into the past.

So my mysterious, unbroken calm,
This fortitude you have kept for an hour.

Do you know what silence means?
Deux quais et voilà tout.

La question-refrain réitérée trouve pour unique réponse la référence au poème de Verlaine, « Paris et la Seine », qui décrit le moment de la brise nocturne où « tout bruit s'apaise autour. À peine un vague son/Dit que la ville est là qui chante sa chanson¹³ ». Tout se passe comme si « le poème [ne faisait] que creuser, aggraver le questionnement. Le moment le plus exigeant de la poésie est peut-être celui où le mouvement [...] de la question est tel – par sa radicalité, sa nudité, sa qualité d'irréparable – qu'aucune réponse n'est attendue, plutôt, toutes révèlent leur silence¹⁴ ». La voix qui commence à trembler comme la glace, c'est celle du poème, voix d'inspiration qui émerge avec la force d'âme retrouvée. Le silence, c'est peut-être le silence de l'inspiration qui a généré le poème de Verlaine ou le silence mystérieux espéré par lequel les poèmes de Guest commencent.

¹² « Nocturne », « The Open Skies », 1962, pp. 49-50.

¹³ Paul Verlaine, « Paris et la Seine », *Œuvres complètes de Paul Verlaine*, vol 1, 1902.

¹⁴ L. Gaspard, *Approche de la parole*, Gallimard, 1978, p. 35.

Dans « The Voice of the Poem », Guest définit le lyrisme comme l'activité de la voix : « the Lyric, the lyre, is the voice of a poem. [...] It is the activity of the voice on which the poem depends¹⁵ ». Dans le poème « Nocturne », l'éloquence de la voix se manifeste autour des premières et dernières strophes qui sont semblables. Le dépouillement à l'œuvre dans ce poème crée un effet de miroir car la blancheur et la neutralité du gris rappellent le silence. C'est l'activité de la voix chevrotante qui fait trembler les patineurs, bouger la main ou le visage de la statue. Celle-ci se replonge dans le passé comme la poétesse qui se remémore le poème de Verlaine. Le travail de l'imagination naissante s'exhibe dans les structures comparatives en 'as', 'as if' ou 'like', qui autorisent les élans créatifs renforcés par le revêtement rythmique. La force du vase étranger incassable est comparée à la souplesse imaginaire de la glace. La statue blanche revêt un matériau impossible, la dentelle. En plus des comparaisons et métaphores inventives, on peut noter le travail du rythme et des sonorités que Guest porte à son paroxysme dans d'autres poèmes comme « I Ching », où palindromes et jeux divers sur les silences et les sonorités abondent. La poétesse « sculpte les sons et favorise l'expansion interne du signifiant¹⁶ » et du signifié. Rimes consonantiques – 'lace'/'face', 'tremble'/'resemble' – assonances en 'a' – 'past', 'statue', 'backward' – échos sonores et sémantiques contradictoires ou polyptote – 'moved/immovable' –. À ces rimes s'ajoute une série de répétitions : répétitions par anadiplose (la consonne initiale bouge comme la 'statue'/'Statue'), répétitions rapprochées ou éloignées – 'ice', 'tremble' : tout se met en branle, des personnages décrits à la voix du poème –, répétitions par anaphore ('grey', 'my dear' : la répétition témoigne de la force émotionnelle et personnelle du poème), sonorités inversées avortées ('force/soft', 'ice/city'), parallélisme et rimes visuelles impures ('void/voice' : le silence est lieu de plénitude et de lyrisme). L'imagination poétique naît dans le silence, « la poésie est précisément cette activité qui fait entendre ce qui dans le langage, signifie, silencieusement. Par la prosodie, l'intonation, par le rythme. Un poème dit sans dire, au sens où, il n'est pas bavard, où il ne raconte rien, où ce qu'il dit ne passe pas par les signes¹⁷ ». Précisément, selon l'auteur, le poème acquiert son rythme de croisière, à mesure des changements inhérents au poème et aux pensées véhiculées :

While the poem is in the making, it changes and thoughts change. There are certain rhythmical tides and swells on this voyage when the poem gains control of its shape and enters its own rhythmical waters ; times when the poem withdraws into itself/and as you coast 'musing' remember the rocks upon which the Sirens sang.../when the poem can be, I believe, in most danger.¹⁸

¹⁵ Barbara Guest, *Forces of Imagination, Writing on writing*, « The voice of the poem », Kelsey St Press, 2003, p. 91.

¹⁶ Claude Le Bigot, *Formes et Territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, Rennes, PUR, 2003, p. 16.

¹⁷ Gérard Dessons, *La Licorne* (UFR Langues, Littératures, Poitiers), *Penser la voix*, textes réunis par Gérard Dessons, 1997, p. 234.

¹⁸ Barbara Guest, *Forces of Imagination, Writing on writing*, « The Beautiful voyage », Kelsey St Press, 2003, p. 81.

Dans « Nocturne », Guest joue sur les associations d'idées et de sonorités autour du terme 'ice', selon un itinéraire qui va du plus littéral ou plus figuratif. Dans la première strophe, la glace est la matière sur laquelle on patine sans assurance. La deuxième strophe est comparative, surréaliste car le gris, couleur de la glace, et l'escalier ressemblant à une ville font basculer le poème vers la comparaison métaphorique ; la voix du poème, tremblante, avoue prendre un risque poétique. Dans le développement suivant, l'élan métaphorique se confirme – la glace est douce – car la structure irréaliste en 'as if', permet de justifier la rareté du vase et donc du poème de Verlaine, source d'inspiration immuable. Le mot 'ice', placé au gré des courants rythmiques ('as ice'/'like ice'/'as if the ice'), fournit une clé interprétative au vers ('So my mysterious, unbroken calm') qui met en relief l'idée d'un calme indéfectible, garant de l'écriture. « Le silence du poème, [c'est un] silence qu'on entend sous le bruit assourdissant des signes, un silence fait du rythme de la prosodie du langage¹⁹ ». Le silence vers lequel la voix textuelle tend équivaut à la clameur, à un son réitéré. Le mot 'ice', caisse de résonance autour de laquelle se tisse le réseau métaphorique et le silence, pourrait être compris comme « *The reverberating sound itself [which] provides the ground that renders visible the figure of silence*²⁰ ».

Silence total et sécheresse de l'imagination

Silence, sonorités et figuration s'accordent avec justesse mais il est des moments maudits où l'inspiration quitte le poète. C'est ce que Barbara Guest tente d'exprimer dans « The Return of the Muses » où elle célèbre le retour des idées après le silence total, le vide et la sécheresse de l'imagination. Les murmures de la voix font place à des battements plus efficaces :

So much goes away

Forms are now shades,
those solid weights, how empty they are,
mere boxes,
the whispering voice,

[...]

Here you are back again. Welcome.

[...]

¹⁹ Gérard Dessons, *Penser la voix, La Licorne*, UFR Langues, Littératures, Poitiers, textes réunis par Gérard Dessons, 1997, p. 238.

²⁰ R. Salecl & S Zizek editors, *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham and London, Duke University Press, 1996, p. 93.

There's a ringing in my ears
as if a poem were beating on stone
The room fills now with feathers,
the birds you have released, Muses,
I want to stop whatever I am doing
and listen to their marvellous hello .

L'écrivain qui redoute un silence total appauvrissant ou la décoloration du poème, se met en quête de la bonne tonalité : « And the words linger, deciding which direction to take./Will they remain with the middle chord ? The atonal section is/fearful, running along beside the pale brook, clouding, declouding²¹ ». En manque d'inspiration, il peut aussi se contenter d'un son délicat et minimal : « What we are becomes a memory, the hand may open a secret lock./The poem enters on tiptoe, climbs the terrain,/Weary, it listens to minimal sound, the slowed/Tree branches are drawn on purpose, part of the same program²² ». C'est bien le bruit qui fait apparaître les images : « Sound opens sound/Shank of globe/strings floating out/*something like images are here*/opening up avenues to view a dome/a distant clang reaches the edifice²³ ». La dissonance, le bruit, l'irrégularité inattendue font jaillir le poétique contrairement à l'harmonie ou à la consonance. « Soundings relevant, yet unpredictable, in depth of poem²⁴. » Comme nous l'avons vu, Guest se met donc en quête de la musique des mots ; ce que Deleuze considère aussi comme une peinture des mots, « une peinture avec des mots, un silence dans les mots, comme si les mots dégorgeaient maintenant leur contenu, vision grandiose ou sublime audition²⁵ ».

II. Le silence pictural

Le rayonnement muet de la peinture

Dans les poèmes de Guest, la poésie parle en se taisant, en faisant son entrée dans la réalité par le biais des sons mais aussi de la lumière et de la couleur. Ces trois éléments aident « les mots à dégorger leur contenu ». Ses poèmes dériveraient donc leur force sémantique sans passer par les codes sémiotiques habituels. Dans « The Nude », le silence hyperbolique déroute l'artiste et le poète témoigne de la position invisible, prise par le nu alors irréprésentable : « At times a silence overcomes the artist,/A fog at the base of columns²⁶. » De manière explicite, Guest appréhende ce poème comme une peinture, comme pour « laisser tout écrit virer vers une valeur

²¹ « Rocks on a Platter: notes on Literature », II, 1999, p. 433.

²² « Minimal Sound », « The Red Gaze », 2005, p. 501.

²³ « Dissonance Royal Traveller », « Defensive Rapture », 1993, p. 289.

²⁴ « Deception », « If So, Tell Me », 1999, p. 382.

²⁵ Gilles Deleuze, « Bégaye-t-il », *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, chapitre 13, p. 141.

²⁶ « The Nude », « Fair Realism » 1989, p. 238.

seconde où il rejoint presque le rayonnement muet de la peinture²⁷ ». La voix silencieuse dans le poème, naît de cette rencontre entre poésie et peinture, car :

Il y a un silence dans la poésie qui montre, non à proprement parler la peinture, mais la relation à la peinture. [...] toute relation à la peinture n'a peut-être de sens que de susciter comme parole le silence du langage en tant que mode poétique du dire²⁸.

Pour Guest, la poésie est une peinture dotée de « sons internes », concept qu'elle emprunte à Kandinsky. Pour ce dernier, l'assemblage de formes colorées qui ont une existence propre, représente une composition picturale pure. Les poèmes de Guest, dépourvus de signification préalable, laissent jouer les combinaisons sonores et rythmiques générées par le bruit de l'imagination ou l'âme inhérente au poème :

He [Kandinsky] also had a concept of 'inner sound', a sound that intimidates the creative condition of the artist and controls the temperament of the painting. He writes " 'every vibration' that urges communication to arrive out of 'inner necessity', every element should be creatively inserted in the work in order to *evoke that inner sound the noise of the imagination*". The rustle of silk in Mersan evoked the noise of the imagination. Imagination is the spirit inside the poem, a nostalgia for the infinite, louder than silk²⁹.

L'effet de vivacité verbale produit par le poème permet de faire ressentir des mouvements ou manifestations habituellement impossibles à saisir, comme le bruissement d'une étoffe rare. À la lumière de ces quelques explications, on voit que pour Guest, il n'est pas question d'une poésie resserrée, qui refuse le poème comme outil de représentation, mais au contraire de la mise en valeur de quelques mots bien choisis, savamment distribués sur la page pour toucher à l'impossible réel. Ce sont les bruits de l'imagination entrecoupés de silences qu'elle s'évertue à mettre en page.

La mise en page du silence

Dans « The Shadow of Surrealism », Barbara Guest reconnaît l'importance simultanée de la verticalité et de l'horizontalité d'un poème : « One could never again look at poetry as a locked kingdom. Poetry extended vertically, as well as

²⁷ Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 58.

²⁸ Gérard Dessons, *Penser la voix*, La Licorne, UFR Langues, Littératures, Poitiers, textes réunis par Gérard Dessons, 1997, p. 6.

²⁹ Barbara Guest, *Forces of imagination, Writing on writing*, « Mysteriously defining the mysterious: Byzantine proposals of Poetry », Kelsey St Press, 2003, p. 85.

horizontally³⁰ ». Sa poésie correspond au « poème contemporain en continu dans la discontinuité formelle, [à une] poésie tissée de sons et de silences, pauses et reprises, espaces pleins et blancs³¹ ». L'organisation graphique sans contenu sémantique apparent, la mise en page du silence confèrent néanmoins au poème une signification seconde. Dans « The Beautiful Voyage », Guest rend compte de l'intérêt que revêt la plasticité de la forme face à la platitude des mots :

to arrange its dimensions, the poem stretches (looming outwardly and inwardly), thus obtaining a plasticity that the flat, the basic words, what we call 'the language of a poem' demand and further depend upon. This cannot be achieved through language alone, but arrives from tensions placed on the structure: variability of meter, fleeting moods of expression, mutability of consonants and vowels³²

Le poème « Musicality »³³, semble être un exemple frappant des tensions structurelles dont parle l'écrivain : il se lit verticalement et horizontalement, telle une partition musicale écrite à – et pour – quatre mains, comme si plusieurs portées en clef de sol invitaient au déchiffrement. Le dessinateur June Shelter et la poétesse Barbara Guest ont composé ce long poème, agrémenté d'esquisses en noir et blanc. La nature renferme musique de chambre et notes de piano, les nuages décrits forment des disques. La dimension horizontale du solfège (la durée des notes) et sa dimension verticale (la portée des notes), sont mimées par la mise en page. Entre les mots qui accrochent sons et notes, s'immiscent blancs et silences : « Hanging apples/half notes// in the rhythmic ceiling ». La voûte céleste offre simultanément un coucher de soleil rouge (« red flagged »), une averse en suspens (« the unfinished cloudburst ») et une rythmique faite de clefs imparfaites ou demi notes.

La nature compose dans l'instant sa propre symphonie inachevée, hésitante et improvisée (« the unfinished// cloudburst »). Pauses, accalmies, formes et couleurs changeantes : les notes de musique créées par la nature sont inimitables. Le poète assimile des pommes pendant aux arbres à des notes de musique accrochées à une partition. Dans ce poème, comparé à un film muet, les deux créateurs favorisent une musique imaginée dans le silence, car elle fait travailler la pensée et naître les images. On remarquera au passage les échanges de consonances entre, par exemple, « red flagged » et « rag clefs », écho avorté ou rime imparfaite et la majorité de plosives qui prépare pour l'oreille la survenue de l'averse. De même, les plages de silence produites par les blancs autour des mots appellent un déchiffrement : est-il question de mimer les couleurs changeantes du ciel, ou de faire entendre la musique du silence entre les mots ?

³⁰ Barbara Guest, *Forces of imagination, Writing on writing*, « The Shadow of surrealism », Kelsey St Press, 2003, p. 51.

³¹ Claude Le Bigot, *Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, PUR, 2003, p. 16.

³² Barbara Guest, *Forces of imagination, Writing on writing*, « The Beautiful voyage », Kelsey St Press, 2003, p. 78.

³³ « Musicality », 1988, p. 203.

« Musicalities »

Cette poésie oscille entre silence avéré, clameur de la rime ou du rythme et recherche de sons surréels. En effet, plus loin dans le même poème, les sons ténus et imperceptibles à l'oreille ordinaire, ce que B. Guest nomme « musicalities » ou visions éphémères (« you understand the euphemisms of nature ») sont le bruit du vent sur les cailloux (« the cobbled breeze »), une perle retirée de sa coquille, une série d'oiseaux miniatures.

La légèreté et la douceur de la nature reproduite en poésie et dans les natures mortes (« how the figure appears in still life »), permet d'appréhender le monde de manière plus juste et plaisante. Dans « The Open Skies » le langage ouvert, non linéaire aide le lecteur à regarder le ciel et le poème aérien³⁴ comme porteurs de sens et de lumière (« Open skies/seeded with light and stone »). Le silence (« Noiseless hour/span of float and flight »), l'air et le souffle permettent au poète de voir le réel par ailleurs impénétrable :

VII

Sky whose fancy
sways and swings above

All quick airiness
and slow guide

Without you I cannot see.

Ce sont les sons ou leur remarquable absence qui servent de point d'ancrage aux poèmes : « 'Sound leads to structure.' Schoenberg. [...] Sound lays the structure³⁵ ». Le célèbre compositeur mentionné par la poétesse montre l'intérêt de Guest pour les dissonances audacieuses, les suspensions et les pauses prolongées. La poésie de cette dernière est entrecoupée de silences : le but du poème « Pathos » par exemple, n'est-il pas de faire valoir le langage en gardant le silence : « Amazing to listen to speech/By way of adulthood./To articulate velvet,/Without noise or spectacle. »³⁶ ? Pas de bruit donc, seul le son du lyrisme semble favorisé, ce que Guest nomme « a green vision with a voice », attachant une importance non négligeable à la lumière et à la vision dont la nature est si bien dotée :

Nature is a quick entry into lyricism, because for one thing it
is so eloquent. The poem notes the entrance of greenery, a

³⁴ « The Open Skies », 1962, pp. 49-50. Barbara Guest nous remémore la vision stevensienne du poème comme entité éphémère et incertaine, cet oiseau rare et extravagant libéré par le poète dans *Forces of Imagination, Writing on Writing*, « Mysteriously defining the mysterious: Byzantine proposals of Poetry », Kelsey St Press, 2003, p. 83.

³⁵ « Sound and Structure », « Miniature and other Poems », 2002, p. 473.

³⁶ « Pathos », « Miniature and other Poems », 2002, p. 476.

green vision with a voice. [...] a lyric voice, a voice we cannot help listening to ; this voice, enhanced and made eloquent by its sound, is the sound of lyricism³⁷.

Barbara Guest parle d'un halo dont le poète n'a pas conscience mais qui reflète son état d'esprit avant de confronter le poème à la réalité. C'est de ce halo ou vie spirituelle interne dont dépend la vision offerte par le poème ainsi que l'énergie qu'il déploie pour mettre sa bouche en mouvement :

the halo has detected the magnetic field into which the energy of the poem is directed³⁸. [...] The poet needs to understand the auditory and spatial needs of a poem to free it so that the poem can locate its own movement so that it is freed to find its own voice, its own rhythm, or accent or power. [...] A poem has not only a voice, but a mouth and the mouth must move just as much as the voice must speak and it must not be careless in its speech. And flesh of a poem. Even as a painting has flesh. The vibrancy of its skin³⁹.

Cette énergie de l'écriture se retrouve sans doute au niveau des répétitions, qui créent un halo autour de la page par projection de la verticalité sur la linéarité. Mais c'est bien le halo du poète qui forme une arche invisible au sein de l'œuvre. L'enveloppe formelle à elle seule ne suffit pas : « It is the poet's halo that we see arching within the poem, not the full dress of rhyme or structure⁴⁰ ». Ou encore, dans « Vision and Mundanity », Guest déclare : « words on a page are deficient of vision. A poem breathes in the precincts of vision⁴¹ ». Un poème ne trouve sa raison d'être et sa liberté de mouvement que dans les pourtours de cette vision offerte. Dans « The Utmost UnReality », poème en prose, Schoenberg, créateur de l'opéra intitulé « The Lucky Hand », reçoit les félicitations et conseils de Kandinsky. Pour adapter son opéra au cinéma, Kandinsky lui suggère de jouer sur les lumières et les couleurs afin de faire chanter les mots et donner au spectateur l'impression magique de l'irréel : « Gestures, colors, movement and musical tones, like colors. As if the plot were composed of pasted gestures. Music plows its way through floating lights and the fateful (Glückliche) hand »⁴².

³⁷ Barbara Guest, *Forces of imagination, Writing on writing*, « The voice of the poem », Kelsey St Press, 2003, p. 92.

³⁸ Barbara Guest, *Forces of imagination, Writing on writing*, « A reason for poetics », Kelsey St Press, 2003, p. 28.

³⁹ Barbara Guest, *Forces of imagination, Writing on writing*, « A reason for poetics », Kelsey St Press, 2003, pp. 29-30.

⁴⁰ Barbara Guest, *Forces of imagination, Writing on writing*, « Mysteriously defining the mysterious : Byzantine proposals of Poetry », Kelsey St Press, 2003, p. 85.

⁴¹ Barbara Guest, *Forces of imagination, Writing on writing*, « Vision and Mundanity », Kelsey St Press, 2003, p. 89.

⁴² « The Utmost Unreality », « The Confetti Trees », 1999, p. 421.

J'écoute la couleur

En plus de Schoenberg et de Kandinsky, Guest s'inspire de John Constable, précurseur de l'impressionnisme. D'où, peut-être, la prédilection de Guest pour les ciels changeants. Ces trois influences témoignent de l'intérêt de l'auteur pour la musique et la peinture. Dans « Constable's Method, Brightening near the Bridge »⁴³, Guest explique la méthode artistique du peintre qui « traçait de la musique avec ses pinceaux ». Par cette allusion, la poétesse donne aussi un éclairage sur sa propre poésie-peinture qui libère sons et couleurs. De même, « Hans Hofmann » témoigne de son admiration pour la peinture abstraite expressionniste, de sa propension à écouter les couleurs et à saisir la réalité dans la nature : « *listening in an atmosphere of color./To invoke the unseen, to unmask it. Reality in a glass/Of water. The mirror reveals heartstrings of reality./[...] The students need mirrors to orchestrate color* »⁴⁴. L'expression « orchestrer la couleur », exhibe la volonté auditive de mettre en relief une peinture muette. Dans la même veine, le groupe nominal « hues of noisetone », illustre à lui seul la redondance volontaire entre tonalité et teinte : « Colors often break themselves into separate hues/of noisetone »⁴⁵. Logiquement donc, tenter de saisir le bleu d'une vigne peut conduire le poème-peinture musical à faire entendre le tintement du cristal tel un murmure discret. Dans « Freed Color », rimes, rythmes et couleurs méritent une attention égale, le créateur se met en quête de la juste mesure ou proportion jusqu'à l'obtention d'une tonalité rare :

Are these bitter colors ? Are they accompanied
By rhyme to cheer them when they cross
Into that land where color is rare ?
They hasten to make use of freed color
Who bends to no one,
Who dwells in a tent like a rhythm
Continuously rolled.
To stop the riot of color, to hasten the quiet paucity of
rhythm,
In sleep when it is time.
And doors open into a narrow surprise.
The jingle of crystal follows you everywhere,
Even into the whistling corridor⁴⁶.

Les choses du monde sont placées dans l'imagination du poète, en quête d'associations innovantes, entre les objets ou ce que Guest appelle « Recognitions » : un lac sous une table, une montagne à côté d'une chaise. L'écrivain commence à travailler dans le silence pour saisir le bruit de la chute de la couleur : « Why at this desk am I listening for the sound of the fall/Of color, [...] /am

⁴³ « Constable's Method, Brightening Near The Bridge », « New Poems », 2005, p. 512,

⁴⁴ « Hans Hofmann », « The Red Gaze », 2005, p. 505.

⁴⁵ « Noisetone », « Miniatures and Other Poems », 2002, p. 471.

⁴⁶ « Freed Color », « The Red Gaze », 2005, p. 500.

I to find a lake under a table/Or a mountain beside my chair/[...]/Recognitions »⁴⁷. Ce qui est mystérieux ou invisible à l'œil nu (l'avenir est à appréhender dans les blancs : « The future writ in white spaces », « Noisetone »), fait partie des objectifs poétiques, car le poète est enclin à recevoir de petites épiphanies du réel⁴⁸. Cependant, même le langage poétique ne peut donner une vision exacte de la réalité puisque tout objet nommé arbitrairement se substitue bonant malant aux objets concrets : « each vowel replaces a wall/a costume taken from space/donated by walls... »⁴⁹. Par conséquent, seul le silence intraduisible, saisi par l'innocence de « l'œil aérien »⁵⁰ est réel, insaisissable et changeant comme les objets du monde. La « main invisible »⁵¹, qui compose le poème pictural muet peut tenter de représenter le monde et ses blancs en acceptant de perdre le contrôle et de se laisser aller à la révélation aléatoire : « Cloud fields change into furniture/furniture metamorphizes into fields/an emphasis falls on reality [...] you recall treatments/of 'being' and 'nothingness'/illuminations apt/to appear from variable directions/they are orderly as motors/floating on the waterway,/so silence is pictorial/when silence is real »⁵². C'est l'activité imageante ou picturale de l'esprit, qui donne à voir les métamorphoses et les silences du monde. Guest reconnaît le caractère fructueux du silence qui laisse venir les images : « Drawing a blank/permits one to sleep for a minute or so/nodding away and waking to find/on the island a shell with a sound »⁵³. On pourrait retenir l'idée que chaque bruit émis par un coquillage est unique, chaque métaphore innovante. Ou alors doit-on considérer que cette vision facile et stéréotypée va à l'encontre des moments où ses poèmes, imprégnés de silence et de blancs, résistent à l'interprétation ?

En effet, son système de référence se disloque quand les liens entre les mots ou entre les choses et les mots semblent surréalistes, autrement dit, lorsqu'une surcharge de silences ou d'ellipses contaminent le poème. Alors, le silence qui fuse en creux entre les mots confère de l'opacité au poème. C'est tout le paradoxe de l'imagination chez Guest, à la fois bruyante et muette, le silence est convoité et banni de sa poésie. Parce que l'imagination y crée des bruits sans faire de bruit, produit des blancs entre les rythmes, le silence est à la fois sens obtus et voix inédite.

⁴⁷ « The Location of Things », 1962, p. 3.

⁴⁸ Barbara Guest, *Forces of imagination, Writing on writing*, « Invisible architecture », Kelsey St Press, 2003, p. 18.

⁴⁹ « An Emphasis Falls on Reality », « Fair Realism », 1989, p. 221.

⁵⁰ « The Open skies », 1962, p. 49.

⁵¹ « Losing the arrogance of dominion over the poem to an invisible hand, the poet campaigns for a passage over which the poet has no control », *Forces of imagination, Writing on writing*, « Invisible architecture », Kelsey St Press, 2003, p. 18.

⁵² « An Emphasis Falls on Reality », « Fair Realism », 1989, p. 221.

⁵³ « Drawing a blank », « Moscow Mansions », 1973, p. 127.

Conclusion : le silence entre sens obtus et voix inédite

Force est de constater que l'étrangeté de la voix conduit parfois l'écriture poétique aux limites du silence, un silence résistant à la signification. Le murmure du monde tant convoité par le poète voisine avec l'étrangeté. En effet, la langue murmurée, peut être libérée de devoir produire du sens lorsque : « le poète se laisse gagner par une voix étrange, celle du silence des mots couchés sur le papier⁵⁴ ». Cette voix inédite est comme une respiration textuelle fantomatique. Dans « Wounded Joy », Guest reconnaît que la force du poème vient de ce qu'il ne dit pas, elle note sa résistance fructueuse à la prise du réel :

do you ever notice as you write that no matter what there is on the written page something appears to in back of everything that is said, a little ghost? I judge that this ghost is there to remind us there is always more, an elsewhere, a hiddenness, a secondary form of speech, an eye blink. Not on the print before us. And yet the secret is that this secondary form of writing is what backs up the primary one. It is the obscure essence that lies within a poem that is not necessary to put into language, but that the poem must hint at, must say 'this is not all I can tell you. 'There is something more I do not say'. Leave this little echo to haunt the poem, do not give it form, but let it assume its ghost-like shape. It has the shape of your own soul as you write⁵⁵.

Dans « Fan Poems », silence et mutisme sont convoqués: « The highway oaks are undisturbed/their age protects adventure, giving/visual shelter encouraging voices/to clear themselves from stanza to mute stanza⁵⁶ ». De même dans « A Noise of Return »⁵⁷, le vers fantôme sur lequel se déplace l'imagination permet de créer des vibrations de l'air inédites ou des variations de notes graves ou aiguës (« tympanum » signifie à la fois tympan et timbale) :

We have seen the bowl toppled by morning crickets,
Or imagined so, on our imaginary route,
It leads through the mountain.
We are walking on a shadowy line gentle in its way.

Imagination has removes the harshness.
This is a filibuster of routes,

⁵⁴ Claude Le Bigot, *Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, PUR, 2003, p. 327.

⁵⁵ Barbara Guest, *Forces of imagination, Writing on writing*, « Wounded Joy », Kelsey St Press, 2003, p. 100.

⁵⁶ « Fan Poems », « The Blue Stairs », 1968, p. 80.

⁵⁷ « A Noise of Return », « The Red Gaze », 2005, p. 500.

Concealed is the icy stone you tripped on.
It turns rock into stone and promises
To listen to the morning tympanum.
Felicitudes !
Creating another tympanum.

C'est le poète qui doit mettre en valeur la magie et l'harmonie des sons qui composent notre vie⁵⁸ Ainsi, « la voix qui se fait entendre ici est silencieuse. Mais elle tient ensemble, elle fait coexister tous les éléments du poème dans un seul et même souffle, qui de son rythme répétitif en seconde le cours⁵⁹ ». Ici, l'itinéraire aventureux emprunté par l'imagination poétique prometteuse d'images permet de réduire les obstacles. Elle autorise le poète à transformer un roc en caillou, créer des rythmes inédits pour faire l'expérience du bonheur. « Les silences intraduisibles » chez Guest, sont aussi force de découverte. Ce qui échappe à la compréhension trouve une résolution dans l'écoute interprétative. Paradoxalement, l'absence de langage à la mesure des exigences du poète stimule la créativité, donne une possibilité d'exprimer l'inexprimable, génère un silence seul capable de faire surgir un son de timbale ou une mélodie :

Dans un monde en ruines où se galvaude la parole, où sont frappées de discrédit toute pudeur, toute retenue, et même la maîtrise de la langue, il revient à la poésie de préserver le silence en portant le poème à son plus haut de gré de tension⁶⁰. [...] Travaillant au plus serré, le poète inscrit sur la page les silences qui découpent sa parole : quand dans un mot, dans une image, viennent converger comme dans un échangeur de haute tension, les fibres jusqu'alors éparses de tant de sentir, pour que se manifeste la nudité d'une mélodie⁶¹.

Claudia DESBLACHES est maîtresse de conférences en Littérature américaine (11^{ème} section) à l'Université Rennes 2 – Haute Bretagne.

⁵⁸ « Composition », « The Red Gaze », 2005, p. 508.

⁵⁹ Claude Le Bigot, *Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, PUR, 2003, p. 332.

⁶⁰ Suzanne Allaire, *La Parole de poésie*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 28.

⁶¹ Suzanne Allaire, *La Parole de poésie*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 36.