

Quartet / Quatuor

Prisme-Partition

Réfractions de l'image et configurations de la voix dans un poème visuel

Mary Shaw

Un poème qui attire le regard, qui fait un usage particulier de la visibilité de l'écrit n'a pas nécessairement la prétention de saisir ni d'arrêter l'œil sur une belle image ; et son but n'est pas forcément de créer une expérience visuelle esthétique en soi. Loin de vouloir rivaliser avec les arts plastiques (comme Apollinaire déclare le faire dans ses premiers calligrammes, sous le titre *Et moi aussi je suis peintre*), ou même de dialoguer avec eux sur un pied d'égalité pour produire l'impression d'une œuvre à la fois visuelle et verbale, qui se livre d'un seul tenant (ambition proclamée de Cendrars et Delaunay dans leur célèbre *Prose du Transsibérien*), certains poèmes qui exploitent l'espace de la page et jouent des variations de la typographie peuvent le faire dans le seul but de transcrire au vol, et dans leur déroulement, des différenciations internes, des espacements intrinsèques à l'image et à la voix, tels qu'ils surgissent au moment de la composition.

Ce serait, me semble-t-il, le cas de mes propres textes, où l'écriture devient (durablement ou pour un instant) particulièrement « visible ». Une occasion de réfléchir sur le rôle de l'image poétique dans un de ces textes « visuels » m'a fait constater que ma langue poétique a paradoxalement recours à des moyens typographiques pour transposer et fixer matériellement sur la page non pas de l'art pour l'œil, mais plutôt des phénomènes invisibles, relevant d'un jeu interne, imaginaire-optique autant que musical-conceptuel. En d'autres termes, au moment de l'écriture, ma langue confie tant le développement et la dispersion de son image matrice que la division et la répartition de sa voix directement au *corps de l'écriture*, qui par ses parties visiblement marquées, différenciées, dans les configurations graphiques du texte, permet que le poème retrouve vie et se réalise dans l'expérience poétique d'un lecteur.

Peut-on conclure qu'un poème agissant de cette manière, si différent soit-il, se situe dans la lignée de Mallarmé, dont le *coup de dés* ou jeu poétique suprême devient, par la lecture oculaire, selon la formule du poète, « subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte », et révèle sa nature de « partition » à qui entreprend de le lire à haute voix¹? Dans quelle mesure les contraintes et données du support matériel du texte poétique déterminent-elles le théâtre inhérent à l'esprit qui le génère (écrivain ou lisant) autant que le monde qu'il évoque ou réfléchit ? C'est sur le nœud de ces questions que je tire pour essayer d'encadrer et de situer le *Quartet/Quatuor* ci-dessous. Dans ce poème que j'ai écrit en 2005 et traduit en 2016 avec trois autres personnes, je dirai pour résumer qu'une image ou voix centrale se réfracte et se configure en quatre facettes par désir de faire voir et entendre l'autre en soi.

Mais d'abord quelques mots de présentation. En fait, ce poème en quatre colonnes est un des rares poèmes entièrement « visuels » que j'ai écrits ; il fait partie d'un plus vaste projet, dont la voix (comme la voie) a longtemps exigé et exige encore beaucoup d'expérimentation, mais qui semble avoir trouvé une assiette relativement stable dans les *dreamscapes*, poèmes en prose très libres de forme, qui contiennent des bribes de vers et

1 Stéphane Mallarmé, 'Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*' in *Œuvres complètes*, v. I, ed. Bertrand Marchal (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998).

de dialogue avec une autre (en moi), dont la présence se démarque par des italiques. La plupart de poèmes que j'ai écrits auparavant consistaient en petits poèmes minces, minimalistes, comme ceux que j'ai publiés dans *Album Without Pictures*, recueil dont le titre même suggère le reniement de toute image fixe et où un seul poème visuel, intitulé 'dancing', anticipe (par son caractère abstrait et sa représentation d'un mouvement d'auto-division intrinsèque au « je » parlant) le jeu du *Quartet*. En ce qui concerne la disposition particulière de celui-ci, il me semble important de souligner d'abord que sa forme tabulaire s'est développée au cours de la composition du poème, et que la réfraction et la dispersion des images et des voix ont probablement été déterminées par cette forme au moins autant qu'elles l'ont déterminée en retour.

Je dis « probablement », parce que la création poétique est toujours dans mon cas très rapide et peu consciente. C'est seulement en relisant et en réfléchissant au poème maintenant que je constate que le *Quartet* commence précisément avec l'image de Poldy, qui représente une sorte de *femme-lustre* par son extrême réflexivité, sa beauté, et sa matérialité quasi pure : « start with poldy / she's a vacant / shiny surface / [...] poldy is an idol / in the mirror. » Et cette image qui se développe dès les premiers vers se réfracte et se disperse presque immédiatement pour devenir une autre image, à la fois liée et contraire, parallèle et autonome, celle plus discrète de Sarah, qui s'énonce aussi dans la deuxième colonne comme la voix centrale (ou « je » poétique), mais qui se cache et se contient dans l'obscurité et l'abstraction relatives du livre : « the i who's / seeing this is sarah / it's me who's / watching poldy / strutting i'm the / one who's / writing here. » Puis ce jeu semble continuer avec l'introduction de Johannes dans la troisième colonne du poème, un banquier allemand qui saura multiplier la puissance réflexive et matérielle que Poldy représente par sa maîtrise de l'échange : « there's a man / across the aisle / johannes who's looking both at / me and Poldy », pour conclure avec l'introduction de Tom, dans la quatrième colonne : un compositeur qui à la différence des autres fuit toute image au début du poème, et qui, préférant l'obscurité et incarnant la pure instrumentalité de la Musique, semble d'abord souter les lettres de Sarah.

Le poème se donne et se développe donc en quatre longs morceaux focalisés sur quatre personnages différents ; Johannes et Tom se présentant comme des jumeaux mâles et contraires de Poldy et Sarah, qui pour leur part incarnent en quelque sorte le bel objet et le sujet féminins, qui doivent se compléter en s'unissant avec leurs autres « moitiés » à la fin.

S'agit-il donc d'une petite pièce de théâtre ? Non, pas exactement ou plutôt pas entièrement, car ces personnages, pour citer Jarry, seraient peu « commode[s] [à] lâcher sur une scène »² ; l'espace de leur création est plus livresque que théâtral ; et rappelle une fois de plus, pour moi, une esthétique mallarméenne favorisant « une ambiguïté entre l'écrit et le joué »³, puisque l'imagination reste plutôt attachée à la langue sur la page et aux quatre colonnes qui contiennent les quatre personnages, chacune d'entre elles basculant entre discours direct et indirect, entre récit à la première et à la troisième personne. Même Sarah, l'écrivaine (qui semble parler d'abord de – ou pour – Poldy et Johannes), et Tom, le musicien (qui s'occupe peu de la représentation ou des images, préférant jouer dans le noir en et par soi), deviennent à la longue des « autres », objets plutôt que sujets du récit à la fin du poème.

Comment ces quatre parties ou colonnes se sont-elles développées ? De façon fragmentaire ou partielle, à tour de rôle, en trois ou quatre jours ; les espaces à l'intérieur de chaque colonne marquent en fait une brève interruption dans le fil de la composition, après laquelle j'ai pris ou repris le discours d'un autre personnage ; ainsi le fil de Poldy

2 Alfred Jarry, *Questions de théâtre*, in *Tout Ubu*, ed. Maurice Saillet (Paris : Livre de Poche, 1985), p.152.

3 Stéphane Mallarmé, *Divagations*, in *Œuvres complètes*, v. II, ed. Bertrand Marchal (Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003), p.186.

s'interrompt-il pour la première fois à la deuxième page, celui de Sarah dès la première page, celui de Johannes à la deuxième ; en revanche, celui de Tom est beaucoup plus long : il n'est coupé qu'à la page 4. Ceci dit, bien que j'aie été très consciente du développement à la fois consécutif et parallèle de ces quatre fils, je n'ai trouvé qu'après-coup la solution des colonnes (qui sont en fait des « text-boxes » de longueur fixe sur chaque page, plutôt que des colonnes proprement dites, dont le texte sauterait librement de page en page), pour les rassembler et montrer leur semi-simultanéité. Et c'est seulement alors, à la fin du jeu, que j'ai pris conscience de l'unité de la page comme telle, qui permet de voir les entre-jeux de l'image et de la voix en incitant à lire le poème horizontalement; lecture qui me tente parfois (comme ici) et qui, je l'espère, tentera d'autres lecteurs.

Quant à la scène ou au scénario du *Quartet*, si sa forme et son jeu poétiques sont sans doute informée par la lecture de grands poètes français (et surtout de Mallarmé), son « théâtre » et sa musique semblent plutôt déterminés par une expérience américaine d'un registre moins élevé ; si « chant » à quatre voix il y a, il ressemble peut-être plus, par son harmonie *a capella* et ses paroles relativement simples et prosaïques, aux *barbershop quartets* de mon pays qu'à n'importe quel autre genre de quatuor – jazz ou musique de chambre. Est-ce en raison de cette source (totalement inconsciente au moment de la composition) que cette petite histoire d'amour entre quatre personnages se déroule dans et aux alentours d'un salon de coiffure de New York, où j'ai vécu et commencé, dans ma jeunesse, mes études de littérature française ? Peut-être, car je ne saurais autrement expliquer ce décor à la fois public et intime, où les couples qui paraissent de prime abord évidents : Poldy, très belle blonde danoise, chargée de l'accueil chez un coiffeur, et Johannes, banquier allemand, d'une part ; et d'autre part Sarah, écrivaine débutante, et Tom, musicien-compositeur, tous deux américains – se lient, se défont et s'intervertissent, chacun(e) trouvant son ou sa vrai(e) partenaire à la fin.

S'agit-il d'un « déplacement avantageux » du genre dont parle Mallarmé à propos de son voyage en Angleterre, lorsqu'une conférence sur la poésie française à Oxford et à Cambridge lui donne l'occasion de réfléchir aux rapports profonds (visibles et invisibles, livresques et théâtraux) entre la Musique et les Lettres, dans son œuvre et en général ? Peut-être... En tout cas, c'est bien grâce à un échange international et à un jeu entre l'anglais et le français que *Quartet* voit ici le jour, puisque c'est à une double invitation à traduire l'original, pour un enregistrement en France (sur le site du mouvement *Transitions*) et pour le présent volume, publié au Canada, que ce poème doit sa publication, – mise en lumière des images qu'un heureux hasard a confiées à quatre voix, la mienne et celles de trois autres poètes-traducteurs bilingues : François Cornilliat, Michael Bishop, et Christopher Elson. De leurs belles transpositions, de leurs précieux apports à la musique de ce *Quatuor*, je les remercie.