

La dernière fois, j'ai suggéré que les poèmes d'*Autoportrait dans un miroir convexe* semblaient d'autant plus étranges qu'ils jouaient un « jeu » pour lequel ne nous était donnée aucune instruction (« mode d'emploi interne »). C'était sans doute vrai pour le poème cité (le deuxième du recueil), mais il serait de mauvaise foi de ne pas noter qu'on trouve ailleurs des affirmations explicites, qui recourent les déclarations tirées de l'article du *New Yorker* (« mode d'emploi externe ») que j'ai longuement cité. Puisque les textes se donnent dans un volume, l'unité pertinente pour les aborder est peut-être le livre, non la page ; plutôt que de restreindre sa recherche à un seul poème, laissons les différents poèmes se contaminer ! (NB : Les passages en deux colonnes sont des parenthèses méthodologiques qu'on peut sauter)

Dans sa postface au *Serment du jeu de paume*, un précédent livre d'Ashbery (1962), Olivier Brossard note que « si le cours de chaque poème est souvent chahuté, de nombreux liens se font jour à l'intérieur du livre, si bien que l'on peut se demander, sans conclure définitivement, quelle est l'unité poétique du livre : s'agit-il du mot, de l'expression, du vers, du poème ? Le régime poétique du serment me paraît volontiers indécis, non autoritaire, le sens se nouant parfois à la croisée de plusieurs poèmes plutôt qu'en un seul, une image prenant tout son sens quand elle est rappelée plusieurs pages plus loin, un système d'échos se mettant en place à l'échelle du livre : le recueil comme assemblée constituante, naissant des individualités et des particularités de chacun de ses membres. » (in John Ashbery, *Le Serment du jeu de paume*, trad. O. Brossard, José Corti, 2015, p. 132) Au passage, on peut noter que la métaphore wittgensteinienne du « jeu de

langage » par laquelle j'ai abordé la question du sens des poèmes est sans doute pertinente pour l'œuvre d'Ashbery, O. Brossard dépliant longuement les significations multiples de ce « Serment du jeu de paume » (*Tennis Court Oath* dans l'original) et notant : « Ce sont les échanges entre les joueurs, entre les mots, entre le livre et le lecteur qui sont ainsi annoncés. » (*ibid.*, p. 127). Le tennis, c'est d'abord entre l'auteur et le lecteur qu'il a lieu. On s'amusera au passage que ce titre, « le serment du jeu de paume » joue peut-être (je prends seul la responsabilité de cette hypothèse peut-être loufoque qu'O. Brossard ne soutient en tout cas pas !) sur le fait que 'poem' (parfois écrit 'pome', par Pound par exemple) en anglais se prononce à peu près comme « paume » en français. Et pour revenir à notre livre, il n'est peut-être pas indifférent que ce qui se donne comme un *miroir*, soit en fait une sorte terrain de tennis, symétrique certes, mais opposant deux joueurs frères.

C'est quoi

Dans « Ode à Bill », on peut lire les vers suivants :

C'est quoi, écrire ?

Eh bien, dans mon cas, c'est coucher sur le papier

Non des pensées, précisément, mais des idées, peut-être :

Des idées sur les pensées [*Ideas about thoughts*]. Pensées est un mot trop imposant.

Ideas, c'est mieux, même si ce n'est pas exactement ce que je veux dire. (p. 64)

Bien sûr, cela ne nous dit pas comment *lire* la poésie d'Ashbery, mais le fait qu'il pointe ce qu'il y met (ce qu'il juge y mettre) est déjà quelque chose : si ses textes se veulent être *des idées sur les pensées*, cela signifie peut-être que nous, lecteurs, devons les y chercher. Et ce, même si l'on se souvient de la prévention de Mallarmé (« on n'écrit pas un poème avec des idées »), dont Ashbery semble donner un écho dans un poème de *Houseboat Days*, deux ans après le *Self-Portrait* :

What Is Poetry

The medieval town, with frieze
Of boy scouts from Nagoya? The snow

That came when we wanted it to snow?
Beautiful images? Trying to avoid

Ideas, as in this poem? But we
Go back to them as to a wife, leaving

The mistress we desire? Now they
Will have to believe it

As we believed it. In school
All the thought got combed out:

What was left was like a field.
Shut your eyes, and you can feel it for miles
[around.]

Now open them on a thin vertical path.
It might give us—what?—some flowers soon?

La poésie c'est quoi

La ville médiévale, avec frise
De scouts venus de Nagoya ? La neige

Qui vint quand nous voulions qu'il neige ?
De belles images ? Essayer d'éviter

Les idées, comme dans ce poème ? Mais nous
Y revenons comme à une femme, laissant

La maîtresse que nous désirons ? Et ils/elles
Devront le croire maintenant

Comme nous l'avons cru. À l'école
On démêlait toute la pensée :

Ce qui restait ressemblait à un champ.
Ferme les yeux, tu peux le sentir des kilomètres
[à la ronde.]

Maintenant ouvre-les sur un petit sentier vertical.
Ça pourrait nous donner — quoi ? — bientôt
[des fleurs ?¹]

Bien sûr, il y a là plutôt des questions que des réponses — il serait naïf de chercher dans un poème un mode d'emploi se donnant aussi explicitement que celui d'une machine à laver. Le poète ne joue pas qu'à *un jeu*, sans doute joue-t-il au méta-jeu de nous faire chercher à quoi il joue — c'est la raison pour laquelle j'ai proposé pour titre de ce poème « la poésie c'est quoi » (et non « Qu'est-ce que la poésie »). Si nous revenons maintenant à l'*Autoportrait*, ce sera fort de cette conviction qu'il ne pourra pas s'agir, à un moment, de dire « Eurêka ! » — et d'arrêter de chercher.

Le poème donne des idées, bien. Sous quelle forme ? Et comment les appréhender ? Dans un poème intitulé « Tombeau de Stuart Merrill », Ashbery insère une lettre provenant manifestement d'un lecteur ou d'une lectrice :

¹ John Ashbery, *Houseboat Days*, in *Collected Poems 1956-1987*, Library of America, p. 520. Ma traduction

« Votre style désormais m'attire. Vous manifestez apparemment dans votre œuvre une totale liberté dans l'expression et les images, ce qui dans une certaine mesure ne manque ni d'intérêt ni de mystère [*somenbat interesting and puzzling*]. Ayant lu un de vos poèmes, je suis toujours tenté de le lire et le relire encore. C'est apparemment le manque d'expérience qui m'empêche d'en comprendre le sens.

J'aimerais vraiment savoir comment vous faites pour 'magnétiser' ainsi votre poésie à laquelle le lecteur curieux, et toujours un peu intrigué, ne cesse de revenir pour y voir plus clair. » (p. 51)

On voit bien le type d'attitude que valorise cet extrait de lettre : le poème est conçu comme quelque chose d'intrigant et d'intéressant (à cause de la liberté de l'expression et des images), de « magnétique » même, auquel le lecteur peut (et doit) revenir sans cesse. Un peu plus loin dans le même poème, Ashbery écrit :

Il est intéressant de regarder comment
Une pièce se joint à une autre. (p. 52)
[*There is an interest in watching how
One piece is added to another*]

Même si Ashbery parle ici d'un « temple », cela n'empêche que cela énonce quelque chose de la manière dont il conçoit ce qui produit de l'intérêt, ce d'autant qu'ici le temple est pensé comme un puzzle, là où dans la lettre citée plus haut l'interlocuteur d'Ashbery disait que son art était '*puzzling*' (mystérieux, déroutant).

Le rapport entre Ashbery et les critiques est problématique. À une prolifération de discours relevant ou bien de l'herméneutique ou bien de l'historicisme mystique (voyant dans un poème un signe, par lequel l'Histoire nous indiquerait ce qui *doit* succéder au modernisme d'Eliot ou Stevens), le poète répond par des déclarations laconiques qui sonnent comme des provocations : il n'y a rien à interpréter, dit-il ! J'ai malgré tout plaidé la dernière fois pour l'utilité de la critique, lorsqu'elle permet d'utiliser les textes *selon leur effort*, lorsque nous en sommes trop éloignés. De cette manière, on échappe à la fois à l'herméneutique et à l'historicisme : il ne s'agit ni de reconstruire le sens caché d'un texte, ni d'y démontrer l'avènement d'une nouvelle figure de l'histoire. Il est un rôle traditionnel de la critique que j'ai laissé de côté : ne s'agit-il pas d'abord d'évaluer ? De dire si ce livre, *Autoportrait*

dans un miroir convexe, est 'bon', peut-être même le 'chef-d'œuvre' d'un 'grand poète' ? N'est-ce pas cela que doit dire le critique ? Il me semble qu'incombe plutôt au critique de pointer *l'intéressant* d'un texte. Or, cela consiste moins à exprimer un jugement de valeur, qu'à contribuer à l'intelligence de son fonctionnement lorsqu'il échappe à la prise d'un lecteur non initié. Qu'est-ce que l'intéressant d'un poème ? C'est l'ensemble des éléments qui concourent à en faire le lieu d'un drame. Lorsque ce drame est original, voire tout à fait inédit, il peine à apparaître comme drame et le lecteur peut ne pas prendre d'intérêt au texte — c'est-à-dire encore passer à côté de son effort. C'est la raison pour laquelle pointer l'intéressant d'un texte — mettre en évidence les acteurs, la nature et la forme du drame dont il est le lieu — peut être la tâche d'une critique qui n'émet pas de jugements de valeur.

Le poème est un *quoi* : composition intrigante, puzzle — un jeu dont la découverte des règles est l'enjeu même de la lecture. Ce qui est ambigu, malgré tout, avec cette image, c'est qu'on pourrait avoir l'impression qu'il s'agit pour le lecteur de recomposer une sorte de *paysage* à partir d'une profusion de pièces bigarrées. Or ce n'est semble-t-il pas vraiment ce à quoi pense Ashbery, selon qui il faudrait moins concevoir le poème selon le modèle pictural que selon le modèle musical.

Drift & shifts

Le drame du poème, on l'a vu la dernière fois, se donne comme fragment d'un flux : il s'agit pour Ashbery d'offrir une certaine composition de temps. C'est pourquoi le modèle à privilégier serait la musique, et non la peinture. Dans l'entretien déjà cité avec Olivier Brossard, Ashbery révèle : « Je pense plutôt que la dynamique de la musique est au cœur de ma poésie. Quand vous écoutez un morceau de musique, vous ne savez pas comment il va se terminer. »

Ashbery n'est pas le premier, bien sûr, à comparer le poème à une pièce de musique, et à poser dans cet horizon la question de la signification : c'est l'objet même de « La Musique et les Lettres » de Mallarmé (dont il a traduit *Igitur*). Pour l'un comme pour l'autre, la musique apparaît comme la preuve qu'une composition dans le temps peut procurer du plaisir sans être immédiatement compréhensible : l'intérêt du récepteur n'y implique nullement l'intelligibilité qu'on peut avoir d'un énoncé commun, et qu'on attend d'un poème. Je reviendrai plus tard sur le poème qui donne son titre au livre, j'en extraie pour l'instant ce seul vers :

Ils cherchent et ne trouvent pas le sens de la musique. (p. 86)
[*They seek and cannot find the meaning of the music.*]

Le poème d'Ashbery, pareil à une pièce de musique, peut ainsi se concevoir comme une longue composition de figures, qui se donne dans différents mouvements s'enchaînant de manière plus ou moins brutale, plus ou moins naturelle. Le poème intitulé « Märchenbilder » semble justement faire explicitement référence au titre d'une pièce de Schumann :

Märchenbilder

Es war einmal... Non, c'est trop lourd
À dire. Et puis, tu ne fais même plus attention.
Comment te dire ?
« La pluie tambourinait les dalles rouges inégales.

Le vaillant petit soldat de plomb, regard perdu par-delà les gouttes,
Se rappelait le bateau de papier en forme de chapeau qui, bientôt... »
Ce n'est pas ça non plus.
Songe aux longues soirées d'été, autrefois, à la dentelle de la reine anne.

Parfois une phrase musicale résumait parfaitement
La tonalité d'un moment. [...] (p. 75)

Je n'ai cité ici que le début du poème, mais celui-ci suffit pour montrer que la musique est *deux fois* son modèle. Une première fois, car le poème est « à propos » de la musique : le titre et la première phrase suggèrent qu'Ashbery prend pour point de départ la pièce de Schumann. Une deuxième fois, parce que le poème d'Ashbery va « improviser » à partir de ce point de départ — et donc, fatalement, s'éloigner de son « thème » : comme le souligne Susan Stewart, « le contexte schumannien s'évanouit ici peu à peu ». D'où les repentirs : « Non, c'est trop lourd [...] Ce n'est pas ça non plus. » L'improvisation implique une forme de dérive : le texte s'éloigne peu à peu de l'objet qui a servi de prétexte ou de point de départ, et la composition « part en petits bouts à la dérive » (*'It drifts away in fragments.'* (« Grand Galop ») Comme l'écrivait Ashbery dans *Trois poèmes* (1970), « il nous faut donc noter ce que nous pensons du monde mouvant qui nous entoure tandis que notre chant nous conduit désormais de plus en plus loin, dans notre propre désert, et nous éloigne des formes voilées mais familières qui étaient nos premiers objets d'inspiration² ».

En plus de ce phénomène de dérive (*'drift'*), l'improvisation du poème est marquée par des décalages soudains, ces *'shifts'* par lesquels, d'un vers, d'une phrase ou d'un paragraphe sur l'autre, le poème semble passer du coq à l'âne. C'est le cumul de ces deux procédés qui — si l'on ne perçoit pas l'unité du flot qui les soutient — rendent les textes d'Ashbery si fuyants. Un poème intitulé « Le tout et le reste » (*'All and some'*) commence d'ailleurs ainsi :

Et pour ceux qui comprennent :
Nous avons changé de pied [*we shifted*] ce jour-là, jusqu'à ne plus
Pouvoir rien sortir de la situation que nous avions ainsi imitée.

Ne thématise-t-il pas dans ces trois vers ce qu'est le risque même de l'improvisation : un *shift* si brutal que l'objet initial en devienne inaccessible ?

Si les poèmes d'Ashbery sont difficiles, c'est en effet que leur rapport aux objets du monde n'est pas « thématique ». Dans un entretien, il déclare en guise de commentaire au poème cité plus haut, 'What is poetry' :

² John Ashbery, *Trois poèmes*, trad. Franck André Jamme, Al Dante, 2010, p. 109

Quand on veut aller vers les idées directement, pour ainsi dire droit au but, les idées ont tendance nous échapper, dans un poème. Elles ne reviennent que si on fait semblant de ne pas leur prêter attention, comme un chat qui vient se frotter contre votre jambe. (ma traduction)

Il ne s'agit donc pas pour lui de « parler de quelque chose » ou « d'exprimer une idée », mais plutôt de *partir d'un objet*, dont la nature n'est pas forcément révélée au lecteur (c'est parfois simplement « la chose ») et de composer à partir de cela une chorégraphie syntaxique et prosodique à sauts et à gambades, dérive et ruptures — *drift & shifts*. En espérant que le lecteur puisse développer avec cette improvisation verbale le même rapport qu'avec une pièce de musique.

Et c'est vrai que, notamment lorsque l'objet de départ est aussi aisément identifiable qu'une image, il apparaisse relativement aisé de se laisser porter par le flux, au lieu de couper les cheveux en quatre dans une reconstruction herméneutique qui n'aurait guère de sens.

Ut pictura poesis

Ainsi, par exemple, de cette méditation qui, à partir d'une photographie représentant des filles pendant la guerre, part à la dérive de manière relativement aisée à suivre (l'original anglais est [ici](#)) :

Sentiments mêlés

Une agréable odeur de saucisses qui grillent
S'en prend au sens, en même temps qu'une vieille photo
Presque invisible où l'on croit distinguer des filles qui lézardent
Près d'un vieux chasseur-bombardier des années 42.
Comment expliquer à ces filles, s'ils s'agit bien de filles,
À ces Ruth, Linda, Pat et Sheila,
Le prodigieux changement qui a eu lieu
Dans notre tissu social, affectant la texture
De tout ce qui s'y trouve ? Et pourtant
Elles ont comme l'air d'être au courant, sauf
Qu'il est si difficile de les voir, difficile de déterminer
Au juste les expressions qu'elles adoptent.
C'est quoi vos dadas, les filles ? Zut, des clous,
Pourrait dire l'une d'entre elles, il me bassine ce type.
Allez, si on allait faire un tour, quelque part
Dans les canyons où on vend des fringues
Trouver un petit café et s'en prendre une tasse.
Je ne suis pas vexé que ces créatures (c'est bien le mot)
De mon imagination paraissent me tenir en si piètre estime,
M'accordent si peu d'attention. De toute façon, ça fait sûrement partie
D'un rituel amoureux assez compliqué. Mais cette histoire
De fringues ? C'est à tout les coups le soleil californien

Qui leur tape dessus et sur le vieux zinc
Où elles sont juchées, qui a décoloré son écusson Donald Duck
À l'extrême limite du lisible.
Peut-être qu'elles mentaient mais il est plus probable
Que leur minuscule intelligence ne retient guère d'information.
Peut-être même pas le moindre fait. C'est pour ça
Qu'elles se croient à New York. J'aime bien
Leur apparence, leurs gestes et leurs réactions. Je me demande
Ce qui les a rendues comme ça, mais je ne vais pas
Encore gaspiller mon temps à penser à elles.
Je les ai déjà oubliées
Jusqu'à ce qu'un jour dans un avenir pas trop lointain
Quand nous nous rencontrerons qui sait dans la salle d'attente d'un aéroport moderne,
Elles aussi étonnamment jeunes et fraîches que le jour où fut prise cette photo
Mais pleins d'idées contradictoires, d'idiotes comme de
Sensées, recouvrant de leur flot toute la surface de notre esprit
Pendant que nous alignons les banalités sur le ciel, la météo et les forêts du
[changement. (p. 55-56)]

Dans le recueil suivant, un poème s'intitule d'ailleurs (désignant la muse du poète) '*And Ut Pictura Poesis is Her Name*'. Le *Serment du jeu de paume*, déjà, « était suscité par le souvenir des études préparatoires de Jacques-Louis David pour sa toile³ ». On comprend donc mieux le rapport de la poésie d'Ashbery à la peinture. Il ne s'agit pas d'une analogie structurale : son poème n'est pas comme un tableau. C'est plutôt qu'à partir d'un tableau ou, plus largement, d'une scène visible (fût-elle une « scène de la vie »), le poète la transforme en une sorte de flux de pensée, un courant musical par laquelle la « scène part à la dérive / comme de la vapeur dispersée dans le vent ». Le poème, en ce sens, apparaît bien comme un puzzle mouvant, la fragmentation animée d'une image qui lui préexiste.

Cette dernière citation est tirée du poème-titre, « Autoportrait dans un miroir convexe », dont Ashbery regrettait (dans un entretien où il est justement question de musique) qu'on ait tendance à y réduire son œuvre — il est maintenant temps de lire. Rendez-vous au prochain épisode.

³ Olivier Brossard, *op. cit.*, p. 123.