

PIERRE VINCLAIR

Autoportrait de John Ashbery

Une cérémonie improvisée



hermann

Depuis 1876

Du même auteur

- *L'Armée des chenilles*, roman, Paris, Gallimard, 2007.
- *Ce monde en train*, proses, Rennes, La Part commune, 2009.
- *Barbares*, poésie, Paris, Flammarion, 2009.
- *Kojiki*, reprise, Saint-Pierre, Le Corridor bleu, 2011.
- *Les Gestes impossibles*, poésie, Paris, Flammarion, 2013.
- *Le Japon imaginaire*, journal, Saint-Pierre, Le Corridor bleu, 2014.
- *De L'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, PUR, 2015.
- *La Fosse commune*, roman, Saint-Pierre, Le Corridor bleu, 2016.
- *Le Chamane et les phénomènes. La poésie avec Ivar Ch'Vavar*, Caen, Lurlure, 2017.
- *Terre inculte. Penser dans l'illisible* The Waste Land, Paris, Hermann, 2018.
- *Le Cours des choses*, poésie, Paris, Flammarion, 2018.
- *Sans adresse*, poésie, Caen, Lurlure, 2018.
- *Prise de vers. À quoi sert la poésie?*, Sainte-Colombe-le-Gand, La rumeur libre, coll. « Raisons poétiques », 2019.
- *La Sauvagerie*, poésie, Paris, José Corti, 2020.
- *Agir non agir. Éléments pour une poésie de la résistance écologique*, Paris, José Corti, 2020.
- *Le Confinement du monde*, poésie, Caen, Lurlure, 2020.
- *Vie du poème*, Genève, Labor & Fides, 2021.

Avertissement

Autoportrait de John Ashbery est un corps à corps avec *Autoportrait dans un miroir convexe* (en anglais *Self-Portrait in a Convex Mirror*), le recueil le plus célèbre (paru en 1975) de John Ashbery (1927-2017), le poète américain sans doute le plus marquant des cinquante dernières années. Si je ne me livre certes pas ici à mon propre autoportrait, j'ai malgré tout choisi ce titre paradoxal dans la mesure où j'écris moins en tant qu'universitaire spécialiste (ce que je ne suis pas), qu'en tant que poète réfléchissant à son art, cherchant à découvrir dans le miroir d'Ashbery quelque chose qui ressortirait au fonctionnement du poème et au sens de la poésie en général. Parallèlement à mon travail de composition poétique, je suis en effet engagé depuis plusieurs années dans un travail critique d'explication « avec » quelques grandes œuvres du modernisme, qui s'appuie sur une tentative d'explication « de »¹.

Du reste, *Autoportrait dans un miroir convexe* n'est pas non plus un autoportrait : c'est à la fois le titre d'un long poème sur le tableau du Parmesan (que j'appellerai, comme Ashbery, Parmigianino) et celui du recueil que clôt ce poème. Un livre à la fois déroutant et attachant, énigmatique pour ne pas dire mystérieux, excitant la pulsion herméneutique autant qu'il se refuse résolument à l'interprétation. La quatrième de couverture de l'édition française nous met d'ailleurs en garde². Ashbery y déclare : « Tout artiste qui se respecte devrait avoir comme seul objectif de créer une œuvre dont le critique ne saurait même commencer à parler ».

1. Les précédents travaux relevant de cette entreprise sont *Le Chamane et le Phénomènes. La poésie avec Ivar Ch'Vavar* (Lurlure, 2017) et *Terre inculte. Penser dans l'illisible The Waste Land* (Hermann, 2018).

2. John Ashbery, *Autoportrait dans un miroir convexe*, trad. O. Brossard, p. Alferi et Marc Chénétiér, Joca Seria, Nantes, 2020.

Attention, donc : *No trespassing*. Poète méchant!

Entendu, n'en parlons pas...

À moins que, mal élevé ou titillé par un avertissement sonnante comme une provocation, on y entende un défi – et même, une invitation : tout critique qui se respecte ne devrait-il avoir comme objectif de dire la vérité sur l'œuvre qui se refuse à lui ? Dire la vérité, c'est un bien grand mot. Mais décrire de manière satisfaisante, quitte à pointer ce qui apparaît fuyant. Ou encore, tracer les contours d'un mystère : faire le portrait, pour paraphraser Paul, de ce qui se donne comme une énigme, dans un miroir.

PARTIE I

LES POÈMES

Introduction

Examinons l'affirmation d'Ashbery : « Tout artiste qui se respecte devrait avoir comme seul objectif de créer une œuvre dont le critique ne saurait même commencer à parler ». Elle est moins agressive qu'il n'y paraît ; car une chose est pour un artiste d'avoir un objectif, une autre de parvenir à le réaliser. Qu'Ashbery veuille créer une œuvre dont le critique ne puisse rien dire n'implique pas qu'il ait en effet réussi. Cela signifie, tout de même, que nous ne sommes pas les bienvenus. Mais une chose encore est de ne pas être bienvenu, une autre de ne pas être légitime : et si le critique était une sorte de contrôleur du fisc artistique ? L'artiste roublard pourrait bien vouloir lui échapper, il serait quand même de notre devoir d'y aller voir de plus près. Qui plus est, qu'une œuvre se dérobe spécifiquement au discours critique ne signifie pas qu'on ne puisse en dire *autre chose*. Bien, mais quoi ? Pour le savoir, il faut peut-être se demander ce qu'Ashbery rejette, ici : veut-il dire qu'une œuvre digne de ce nom ne devrait pas être *décrite* (du fait que la critique mobilise des catégories forgées pour et par les œuvres précédentes, rendues caduques par l'œuvre nouvelle), qu'elle ne saurait être *saucissonnée* en citations (parce que son unité organique l'interdit), qu'on ne peut pas l'*interpréter* (elle dit ce qu'elle a à dire et tout discours qu'on y adjoindrait serait forcé) ou qu'il ne faut pas l'*évaluer* (on n'a pas de critère objectif pour le faire) ? Comme on voit, je n'ai pas répondu à la question : je l'ai multipliée par quatre. C'est déjà quelque chose.

J'aimerais aussi rappeler que cette phrase a été écrite en 1972 dans un article sur le peintre Brice Marden – un article dans lequel *c'est donc Ashbery qui occupe la place du critique* : c'est à lui-même qu'il adresse sa mise en garde, pas à nous. Pour ma part, je compte moins faire œuvre de critique que *documenter ma lecture*. Il n'est en effet, au seuil de celle-ci, aucune connaissance particulière dont je puisse me prévaloir : mon savoir de la poésie

contemporaine ne consiste qu'en hypothèses fragiles et en questions, ma connaissance de la personne d'Ashbery est quasi nulle, celle de son œuvre assez limitée. Je n'ai pas vu les manuscrits, ne me suis pas entretenu avec ses proches, n'ai aucune révélation d'ordre biographique à faire. Je ne suis résolument que d'un seul côté du livre : celui de la réception. Et comme on voit j'ai, en lecteur lambda, naturellement commencé par la quatrième de couverture ; sans trop de mauvaise foi, je pourrais dire que les phrases qui vont suivre relèvent donc moins de la critique que d'une lecture à voix haute. Car lire ne signifie rien d'autre que *secréter autant de phrases qu'il faut autour des phrases écrites par un auteur, pour pouvoir synthétiser celles-ci dans l'idée d'un texte*. Parfois, l'assimilation est immédiate, la production de phrases supplémentaires inutile ; mais dans la poésie, contemporaine surtout, absorber les phrases de l'auteur demande d'en produire beaucoup d'autres. Pas pour dire autre chose, mais pour mieux revenir à la phrase originale, telle qu'elle est (et se sentir le droit, ou le courage, de passer à la suivante). Aussi je complèterai volontiers l'avertissement de la quatrième de couverture : « Tout artiste qui se respecte devrait avoir comme seul objectif de créer une œuvre dont le critique ne saurait commencer à parler autrement que pour mieux se taire ». On cite souvent la dernière proposition du *Tractatus* (« Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence »), mais elle n'est qu'une clausule au raisonnement qui la précède immédiatement : « Mes propositions sont des éclaircissements en ceci que celui qui me comprend les reconnaît à la fin comme dépourvues de sens, lorsque par leur moyen – en passant sur elles – il les a surmontées. (Il doit pour ainsi dire jeter l'échelle après y être monté.) Il lui faut dépasser ces propositions pour voir correctement le monde³. »

Tout critique qui se respecte devrait avoir comme seul objectif de créer un texte que l'on pourrait rejeter comme une échelle – après y être monté.

3. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. G.-G. Granger, Paris, Gallimard, 1993, p. 112.

I

Commencer

Ouvrons le livre. Le premier poème. Son titre : « Tel l'ivrogne embarqué de force sur le coche d'eau », et son premier vers, qui en est l'apparente (mais les deux propositions peuvent aussi se lire indépendamment l'une de l'autre) continuation :

J'ai tout essayé, seules certaines choses étaient immortelles et libres.
(p. 9)

Je jette un œil dans l'original. Le titre « As One Put Drunk into the Packet-Boat » et le premier vers :

*I tried each thing, only some were immortal and free*⁴.

Cet « and » dans « immortal and free », m'arrête, il me semble plus fort qu'en français : cela ne veut-il pas dire que « peu de choses étaient *à la fois et* immortelles *et* libres ? » Que donc ce serait le beurre et l'argent du beurre d'avoir les deux, l'immortalité et la liberté (ou la gratuité : « free ») ? Mais de quoi s'agit-il ? Quelles sont les rares choses qui possèdent ces deux qualités par ailleurs bien abstraites ? Quelle chose serait même seulement immortelle ? Pour répondre à cette question, je lis naturellement les vers suivants – sans saisir le rapport, je dois l'avouer :

4. Ici et dans la suite, j'utilise l'édition John Ashbery, *Self-Portrait in a Convex Mirror*, in *Collected Poems 1956-1987*, New York, The Library of America, 2008, p. 427.

Ailleurs, nous sommes comme assis dans un lieu où la lumière du soleil
Filtre, petit à petit,
En attendant que quelqu'un vienne. Des mots durs sont lâchés,
Alors que le soleil jaunit le vert de l'érable...

Comme je ne vois pas le rapport entre le titre et le premier vers d'un côté, et les quatre suivants de l'autre, je fais ce que le lecteur de 1975 aurait rougi de me voir faire : j'écris le titre dans un moteur de recherche... Et j'apprends qu'il s'agit du premier vers d'un poème d'Andrew Marvell, poète anglais du XVII^e siècle, « Tom May's Death » :

*As one put drunk into the Packet-Boat,
Tom May was hurry'd hence and did not know't.*

Ashbery a donc choisi pour titre de son poème le vers d'un autre poème, selon une pratique qui ressemble à celle du *cut up* des écrivains de la Beat Generation. Cela ne me surprend pas car dans un numéro de *L'Œil-de-bœuf* qui lui était consacré, au cours d'un entretien dans lequel il répondait aux questions d'Olivier Brossard, je l'ai lu s'expliquer sur son usage du collage :

C'est une technique dont je me sers à l'occasion, je prends des phrases ailleurs, ici et là. J'ai surtout fait ça au début où j'écrivais à Paris, quand j'éprouvais une certaine difficulté à écrire car je n'étais pas plongé dans le langage parlé américain, élément essentiel pour ma poésie. À la place donc, j'achetais des revues américaines comme *Esquire* et *Time*, et je m'essayais au collage en ouvrant ces revues et en posant mon doigt au hasard sur une phrase que je recopiais ensuite pour l'inclure dans le poème. [...] Je crois qu'en un sens toute mon œuvre tient du collage même si je ne fais pas de découpage à proprement parler. Mon esprit passe d'une chose à une autre chose totalement différente, les juxtapose pour voir ce à quoi tout cela va ressembler⁵.

5. Olivier Brossard, « Entretien avec John Ashbery », in Paul de Siney (dir.), *L'Œil de bœuf*, n° 22, décembre 2001 : « John Ashbery », p. 22. Disponible

Cette dernière phrase donne une indication intéressante : qu’Ashbery est d’une certaine manière lui-même *spectateur* de ce que font ses poèmes. À quelle *autorité*, dès lors, pourrait se référer celui qui voudrait connaître la signification d’un passage ambigu ? À aucune autre que celle immanente aux mots qui sont là : il faut lire et relire, c’est tout. L’auteur lui-même n’est pas la divinité, tapie dans quelque *Urtext* mental, garante d’un sens caché. Il n’y a rien *avant* le poème : c’est lui qui, au sens fort, commence. Donc (et sans me demander si nous sommes censés ou non connaître Andrew Marvell et si cela change quelque chose *au sens*, de le citer – car les matières premières ne sont que des matières premières : elles se trouvent donc *avant* que les choses commencent), je garde en mémoire ce titre, ce premier vers et les quatre suivants, et je les réserve pour passer aux vers suivant la coupure après « érable » symbolisée par les trois, ou plutôt quatre (il y en a quatre dans l’original) points :

Voilà, c’était tout, mais obscurément,
 J’ai senti frémir un souffle nouveau sur ces pages
 Qui tout l’hiver avaient dégagé un parfum de vieux catalogue.

Après la perplexité, la révélation ! Car nous trouvons ici une prise : le « tout » de « c’était tout » reprend et développe celui du premier vers, « j’ai tout essayé » ! On en déduit avec évidence que, parmi les rares choses immortelles et libres, on doit compter la poésie. Le début du poème se reformule donc : « J’ai tout essayé, seules certaines choses [comme la poésie] étaient immortelles et libres / ailleurs [que dans la poésie : c’est-à-dire dans le réel], nous sommes assis dans un lieu [...] / [...] mais [...] j’ai senti frémir un souffle nouveau sur ces pages ». Ce dont le poème parle, c’est ainsi du retour à la poésie de son auteur : « de nouvelles phrases perçaient », continue-t-il. Cette hypothèse n’est-elle pas corroborée par

en ligne sur le site du collectif *Double change* : <www.doublechange.com/issue3/ashbery-odb.pdf>, consulté le 12 août 2021.

le fait que l'*Autoportrait dans un miroir convexe*, publié en 1975, est le premier livre de vers d'Ashbery depuis 1970 (entre les deux, des livres en prose) ? Ce poème liminaire n'énonce-t-il pas les raisons de son retour au poème ?

Marquons une pause.

On voit bien pourquoi les poètes se méfient des critiques : pour arriver à leurs fins, ceux-ci (comme je viens de le faire) sans vergogne ajoutent entre crochets des bouts de vers et en remplacent d'autres par des points de suspension. Au nom de leurs ambitions herméneutiques, ils transforment – saccagent – le poème qu'on leur présente. Qu'est-ce qui en réalité m'autorisait à produire cette interprétation, quelle autorité puis-je revendiquer ? Dans ce cas, le seul fait que « tout » est revenu, au premier et au sixième vers. Mais « tout » est un mot français, n'est-ce pas ? Que disait l'anglais ? Le premier dans « J'ai tout essayé » traduisait « I tried each thing ». Et le second, dans « c'était tout » : « So this was all ». Nulle reprise du même mot. Un simple mirage.

Retour au point de départ : oublions, si cela est possible, ce que je viens d'écrire. Il faut encore une fois réserver les fragments déjà lus, sans essayer de les reformuler. Les tenir en mémoire pendant qu'on avance simplement, naïvement, dans le poème.

Il est pourtant bien question de quelque chose qui commence :

[...] la chose qui se prépare à arriver

Mais la vérité, c'est qu'il y a bien davantage d'éléments que je ne comprends pas (ou plutôt dont je ne saurais dire ce qu'ils viennent faire là, à quelle logique, à quel jeu répond leur présence) que d'éléments auxquels j'arrive à assigner une nécessité, par exemple thématique, comme le vers que je viens de citer (même si « la chose » reste une dénomination bien vague). En regardant de plus près, cependant, si je n'arrive pas à *comprendre* ce que je lis, j'arrive à pointer ce qui fait coïncider ma compréhension. Par exemple dans les vers suivants :

La fréquence de ces flocons gris qui tombent ?
 De la poussière au soleil. Tu as dormi au soleil
 Plus longtemps que le sphinx, mais n'es pas plus avancé pour autant.
 Entre. Et j'ai cru qu'une ombre glissait sur la porte
 Mais ce n'était qu'elle venue me demander une fois de plus
 Si j'allais rentrer, mais de ne pas me presser si ce n'était pas le cas.

Le premier vers contient une proposition subordonnée « qui tombent » mais pas de verbe à la principale (que fait la fréquence ?) ; le deuxième répond, dans une sorte de métonymie flirtant avec l'anacoluthie, par une image sur les flocons, alors que la question portait sur la fréquence de leur chute. Un peu plus bas, à quoi renvoie ce « elle » ? À « la poussière » ? À « l'ombre » ? À « la belle et solennelle cérémonie », qu'on trouvait un peu plus haut ? À autre chose encore : une personne qui n'est pas nommée ? À ce « tu », qui était peut-être une femme ?

Dans le cas de la proposition principale sans verbe comme dans celui du pronom sans antécédent, le recours à l'original est intéressant : « The prevalence of those gray flakes falling » : « falling » peut en anglais aussi bien correspondre à « prevalence » qu'à « flakes » : même s'il est beaucoup plus naturel d'imaginer que ce sont les flocons qui tombent, et non la fréquence, la proposition principale aurait ainsi son verbe. Et qu'est-ce que le « naturel », dans un tel poème ? Pourtant, traduire « La fréquence de ces flocons gris qui tombe » aurait été abusif dans l'autre sens : ce n'est pas que c'est mal traduit, c'est que la traduction *doit décider* (car la grammaire française change la forme du verbe suivant que le sujet est singulier au pluriel) de quelque chose d'indécidable en anglais et voulu tel. Quant à cet « elle », dans l'original il existe bien : « But it was only her come to ask once more / If I was coming in ». Mais les noms communs n'ont, comme on sait, pas de genre en anglais : l'antécédent ne peut donc être ni « sun motes » ni « shadow », dont nous aurions pointé les équivalents français. Alors quoi ?

Il se trouve que notre « sphinx » masculin est, en revanche, féminin en anglais : son pronom est *her*. Il est vrai qu'on ne peut

pas dire *avec certitude* que le « her » du texte d'Ashbery y renvoie : cette attribution ne vaut que comme une hypothèse. De plus, dans la mesure où le « her » est présent en anglais et délibérément, semble-t-il donc, indécis, il était sans doute impossible au traducteur de ne pas le traduire par « elle ». D'ailleurs, en faisant ce choix, il parvient bien à conserver l'incertitude ; simplement il oriente le lecteur vers d'autres possibilités (la poussière, l'ombre) qui n'étaient pas présentes dans l'original (ce ne sont pas des mots féminins en anglais), tout en fermant celles qui y existaient (le sphinx). À y regarder encore une fois, deux choses au moins sont quand même notables avec ce « her » sujet : elle vient (« come ») et elle pose une question (« ask »). Poser une question, n'est-ce pas précisément ce que fait un-e sphinx·ge ? « Elle » ne fait pas que venir : dans « it was only her come to ask once more / If I was coming in », il y a une sorte de structure en parallèle qui exprime un paradoxe : elle « come » mais pour demander si je « come ». Or, les paradoxes, c'est aussi une pratique de sphinx. Plus généralement, les énigmes. Et même, peut-être : les énigmes du poème.

Pourtant, je continue à penser que le traducteur n'aurait pu traduire « sphinx » par autre chose que « sphinx » et « her » par autre chose qu'« elle ». De quelle autorité eût-il pu se prévaloir pour traduire « her » par « il » ? Son interprétation, c'est tout. Or que vaut une interprétation, en face de la loi des dictionnaires ? Elle ne vaut rien, faute d'éléments supplémentaires : « her », en l'absence d'une détermination explicite de l'antécédent (ce qui n'est pas le cas ici), se traduit « elle » et non « il ». Tout le reste, c'est ce que le lecteur ajoute et ne se passe que *dans sa tête*. Or, traduire, cela n'est pas interpréter (même si c'est faire des choix – et donc, nécessairement, décider pour l'indécidable).

Alors quel est le fin mot du poème ? Il s'achève en tout cas sur ce très beau vers : « Mais la nuit, réservée, réticente, donne plus qu'elle ne prend » (p. 10).

On a toujours tendance à vouloir compenser l'obscurité en décrétant que *le poème est un art poétique*, qu'il parle donc

de lui-même – et résoudre l'absence de référent évident dans la possibilité de l'auto-référentialité. Cette nuit serait celle du poème : une nuit qui donne, n'est-ce pas une belle description, après l'évocation de la sphinge, du mystère qui nimbe le poème ? Chaque strophe en logeant un farouche morceau de nuit, donne en effet beaucoup plus qu'elle ne prend – même si ce sont, avant tout, des questions qu'elle donne.

C'est là encore une projection, sans doute abusive ; mais n'avoir aucune autorité pour une telle projection ne dispense pas de la faire. Il faut juste prendre ses responsabilités de lecteur : donc l'assumer, le temps que dure une lecture. Quitte à l'oublier, avant de reprendre le livre. Est-ce que c'est moi qui projette ? Oui, c'est moi. Mais n'ai-je pas quelques indices, pour voir dans ce premier poème une ouverture, en fanfare, introduisant à la poésie qui vient ?

Ce n'est qu'au coup de klaxon
 En bas que j'ai un instant pensé
 Que la belle et solennelle cérémonie commençait*, orchestrée,
 Ses couleurs concentrées en un coup d'œil, une ballade
 Qui accueille le monde entier, maintenant, mais doucement,
 Doucement encore, mais avec tact et grande autorité.

* *The great, formal affair was beginning*