

NB : Les passages en deux colonnes sont des parenthèses méthodologiques que le lecteur peut sauter sans dommage pour sa compréhension des développements qui suivent.

La critique ne devrait avoir qu'un seul objectif : donner l'ensemble des éléments qui permettent de faire l'expérience optimale d'un texte. Par « optimale », j'entends celle qui correspond à l'effort du texte, ce qu'il essaie de faire à son lecteur. Elle est donc inutile pour les œuvres dont l'usage est évident (s'ils disent ceci ou cela, racontent telle ou telle histoire), ou dont l'effort est génériquement défini (il fonctionne en roman classique, ou comme une ballade de troubadour) : on n'a qu'à les lire ! Réciproquement, certains textes s'offrent à leur lecteur de manière énigmatique : on ne sait ce qu'on doit y chercher, ni comment. Un discours peut alors être justifié s'il oriente notre regard : préfaces ou introductions, lorsqu'elles introduisent à un texte écrit jadis, provenant d'une autre culture ou relevant d'un genre dont le fonctionnement rhétorique ne nous est plus familier : on lira mieux l'*Énéide* si l'on a en tête les enjeux politiques du règne d'Auguste, le fonctionnement de la lecture à voix haute à Rome ou le rôle politique de l'épopée homérique.

Ce qui me frappe, au contraire, en découvrant peu à peu les critiques qui se sont penchées sur l'œuvre d'Ashbery, c'est qu'elles spéculent sur ce qu'il a fait, ses sources et ses inspirations, sa participation à la « New York School », son rapport à la peinture, à l'Amérique ou à la littérature anglaise, à la post-modernité ou à la pop culture : tous tâchent de rendre compte de l'originalité de son œuvre — mais ne me disent jamais *comment* en apprécier tel ou tel poème. J'ai beau savoir qu'« Ashbery fait rentrer n'importe quoi dans son poème », que « la pensée s'y donne comme un labyrinthe », qu'il est en dialogue avec Derrida, ça ne me dit pas comment lire. Ce sont des informations abstraites, qui pourraient aussi bien concerner le travail d'un peintre ou d'un pizzaiolo.

On tombe sur l'œuvre d'Ashbery d'abord parce qu'elle est reconnue, célébrée : *Self-Portrait in a Convex Mirror* a eu les trois prix les plus importants des USA en 1976, ses poèmes ont été édités dans la prestigieuse Library of America (l'équivalent de la Pléiade), une profusion d'articles et de livres ont été écrits sur lui. Mais ensuite, une fois face au texte, on ne comprend pas grand-chose.

Qu'entend-on, déjà, par *compréhension* ? Je me garderai bien de donner une définition dogmatique, mais il me semble qu'il y a compréhension quand on s'est suffisamment approprié le texte pour pouvoir opérer sur lui des transformations : le reformuler, le résumer. Il est possible que ces deux opérations n'épuisent pas la question et qu'il faille suivre Wittgenstein selon qui saisir un énoncé, c'est savoir *l'utiliser* : comprendre « Donne-moi le marteau » c'est faire le bon geste (donner le marteau). Pour Wittgenstein, nos énoncés sont des coups dans des sortes de jeux ; comprendre signifie savoir jouer selon les règles. Dans ce cadre, la poésie d'Ashbery pose le problème d'un jeu encore inconnu, dont on ignore les règles. Or, en face du texte qui résiste même après une lecture lente et appliquée, il me semble n'y avoir que deux attitudes : ou bien le comparer avec d'autres jeux pour essayer de tirer des lumières de cette comparaison, ou bien chercher un mode d'emploi.

Ce qui implique (en tout) les cinq actions critiques suivantes : 1. décrire, pour mettre en évidence des régularités qui nous feraient accéder par induction au jeu en question ; 2. essayer de résumer ou de paraphraser (voir si l'on s'est approprié le texte) ; si ce n'est pas le cas, 3. le comparer avec un autre texte qui joue un jeu différent ; enfin, chercher le mode d'emploi 4. qu'il me donne ou 5. qu'un autre texte me donne.

1. Décrire

Je ne vais pas commenter vers par vers tous les poèmes de *l'Autoportrait dans un miroir convexe* : il me faudrait des lustres. En revanche, je peux mettre en évidence certains de ses coups, c'est-à-dire les régularités manifestes, comme ces pronoms sans antécédents déjà rencontrés dans le premier poème, ces comparaisons flottantes ou déboîtées qui semblent remplir leur office de travers, ces collages qui créent une espèce de gouffre impossible à franchir entre une phrase et la suivante, ces citations incrustées sans guillemets, dont on ne sait pas qu'elle est la fonction. On trouve tout cela dans le deuxième poème du recueil, justement intitulé « La situation s'aggrave », dont voici le début :

Comme des trombes d'eau, dit-il, les couleurs tressées
Me glissent dessus, elles ne sont d'aucun secours. Ou comme celui
Qui, à un festin, ne mange rien, incapable de faire son choix
Parmi les plats fumants. Cette main coupée
Représente la vie, et qu'elle erre à son gré
À l'est ou à l'ouest, au nord ou au sud, elle sera toujours
Un étranger qui qui marche à mes côtés. O saisons,
Baraques, chaleur, charlatans aux sombres chapeaux
Aux abords de quelque fête de village,
Le nom que tu lâches sans jamais dire qu'il est le mien, le mien !

Le poème assemble des éléments qui ne semblent pas a priori être en rapport les uns aux autres. Entre la première et la deuxième phrase, le lien est évident (mais c'est peut-être un piège !) avec cette reprise du « comme » ; mais à partir du quatrième vers, ça se corse : qu'est-ce qui unit « cette main coupée » à ce qui précède ? Ensuite, c'est à l'intérieur même d'une phrase que les rapports se font flottants : « Cette main coupée / représente la vie, et [...] / elle sera toujours / un étranger qui qui marche à mes côtés ». On voit mal comment une main, fût-elle coupée, peut à la fois être sujet du premier et du deuxième verbe : comment elle peut représenter la vie (au présent), et être (au futur !) un étranger. Tout se passe comme si le poème greffait des fragments étrangers les uns aux autres, la signification se donnant alors moins comme une construction syntaxique exemplifiant des règles grammaticales que comme une détonation. Parfois, on identifie l'origine des greffons : « Ô Saisons », n'est-ce pas une citation du « Ô saisons, ô châteaux... » de Rimbaud (dont Ashbery a traduit les *Illuminations*) ? « Un étranger qui marche à mes côtés », n'est-ce pas un écho de *The Waste Land* (« qui est le troisième, qui marche toujours à mes côtés ? ») ? Que peut-on déduire de ces coups ? Les identifier nous a-t-il permis, d'une manière ou d'une autre, de nous approprier le poème ?

2. Résumer

Peut-on résumer un poème, en général ? Sans doute que non. Mais si je dis : « Le poète est comme un oiseau dont les ailes sont si larges qu'il marche mal : c'est du fait même de ses qualités extraordinaires qu'il est moqué par les hommes. », je produis malgré tout un résumé satisfaisant que tout le monde peut identifier. Et si l'on se penche à plusieurs sur mon résumé, on peut s'accorder pour dire qu'il est plus correct que si j'avais écrit : « le poète est comme un oiseau dont les hommes admirent le vol ». Donc ici, que dit Ashbery, que fait-il ? Cela m'est assez difficile de le dire. Si j'essaie malgré tout de résumer le second poème du recueil, je dirais : « dans la première partie, celui qui parle déclare ne pas être à l'aise. Puis il annonce que quelqu'un a usurpé son identité. Dans une troisième partie du poème il reçoit un message de quelqu'un qui lui dit qu'il ment. Le poème s'achève par cette affirmation : celui qui parle dit que sa femme croit qu'il est à Oslo en France. »

Il y a deux choses intéressantes, dans un tel résumé (aussi maladroit soit-il) : 1. la réduction conserve l'indétermination (« celui qui parle », « quelqu'un ») ; 2. le résumé ne parvient pas à reformuler : en réalité, il cite une sélection, il donne un échantillon. Il paraphrase moins qu'il ne coupe. Essayons avec un poème plus court, maintenant — je le cite en intégralité :

Préart

Permettre à la chose
Quelques regains d'activité
Avant la vacuité d'un début de soirée
C'est une espèce de volonté
Qui hurle en retour sa vision reçue
Des mille fenêtres d'immeubles
Juste avant la nuit
Quand faiblit son signal (p. 53)

Outre que je ne sais pas ce que signifie le titre (le dictionnaire m'apprend que « préart », *'tapaulin'* dans l'original, est une « bâche goudronnée dont on se sert pour préserver de l'eau des marchandises, des embarcations, des voitures, etc. ».), il me semble que le poème concerne un élément qui n'est pas autrement nommé que « la chose ». Je ne me sens pas capable de résumer le poème : je n'arrive pas clairement à identifier (malgré la structure syntaxique de la phrase, assez claire) ce qui est plus important que le reste : chaque vers se donne comme un caillou dans un cairn poétique, qui s'écroulerait à la moindre opération de ma part. Dans le cadre d'un court poème comme celui-ci, je peux l'apprendre par cœur, et n'ai pas *besoin* de le transformer, mais qu'en sera-t-il lorsque nous nous pencherons sur le poème qui donne son titre au livre, et qui fait 552 vers ?

3. Comparer

La comparaison avec un autre texte difficile à comprendre (c'est-à-dire, où les mots nous arrivent sans qu'on perçoive à quelle nécessité répond leur apparition) peut être intéressante. Prenons cet extrait de la première page d'*Ulysse* de Joyce :

Il leva un regard scrutateur de côté puis émit un long lent coup de sifflet d'appel avant de s'arrêter un instant, plongé dans le ravissement, ses dents blanches régulières brillant çà et là d'un éclat d'or. Chrysostomos.

Qu'est-ce que ce « Chrysostomos » ? Que vient-il faire là ? Dans sa lecture d'*Ulysse*, Vladimir Nabokov propose l'interprétation suivante :

Nous avons là un procédé typique de Joyce, qui sera répété et considérablement développé tout au long du livre. Chrysostomos, « Bouche d'or », c'est bien sûr saint Jean Chrysostome, patriarche de Constantinople, IV^e siècle. Mais pourquoi, brusquement, ce nom ? Très simple : c'est le courant de pensée de Stephen qui interrompt la description. Stephen voit et entend Buck qui siffle dans l'escalier pour réveiller Haines – puis s'arrête comme en extase –, Stephen voit les dents couronnées d'or de Buck qui luisent dans le soleil – or, bouche d'or, Mulligan l'oracle, l'éloquent orateur – et une brève image du père de l'Église traverse l'esprit de Stephen, après quoi le narrateur reprend immédiatement sur Haines qui répond par deux coups de sifflet. Buck proclame qu'il s'agit là d'un miracle, et dit ensuite à Dieu de couper le courant.

On le voit, Nabokov se sert du concept de « courant de pensée » pour expliquer l'arrivée de ce nom. Ce « procédé typique », dit-il, permettrait d'expliquer facilement (« très simple ») pourquoi ce nom, par ailleurs bien connu (« c'est bien sûr saint Jean Chrysostome ») arrive soudain : aux couronnes en or des dents de Mulligan, via l'expression « Bouche d'or » (*chrysostomos* en grec), Dedalus associerait le nom du saint. Cette explication se trompe néanmoins sur un point : le « courant de pensée » est moins une *technique* narrative qu'un *effet* : Dedalus n'existe pas ; rien ne s'impose mécaniquement à lui, c'est seulement l'effet créé pour le lecteur. Disons à l'envers : de la même manière que ce n'est pas à cause du réel que les écrivains dits réalistes décrivent des objets contingents (le baromètre de Flaubert), mais pour créer un « effet de réel » (Barthes), ce n'est pas à cause du courant de pensée que le texte impose le mot « Chrysostomos », mais pour *créer l'impression* d'un courant de pensée. L'obscurité ici reste donc dans le cadre du jeu « romanesque » : il s'agit de créer l'illusion d'un personnage.

On voit bien qu'il n'en va pas ainsi chez Ashbery : « Cette main coupée », qui apparaît inopinément dans le poème cité plus haut, ne répond ni à la logique de l'effet de réel, ni à celle du courant de pensée. D'ailleurs, on a moins l'impression d'une gratuité absolue (qui représenterait la contingence de l'hors-texte), que d'une

logique inaccessible : comme lorsqu'on assiste à une conversation dont on a loupé le début. Joyce reste dans un travail rhétorique (il fabrique consciencieusement un dispositif compliqué pour son lecteur) ; Ashbery, lui, semble ne pas avoir tellement d'égards pour nous. « Cette main coupée » signifie sans doute quelque chose pour lui, mais dans un langage privé dont nous nous sentons (pour l'instant, du moins) exclus.

4. Mode d'emploi interne

Or si, désormais, j'essaie de trouver un passage qui pourrait comporter *un mode d'emploi*, je lis les vers suivants à la suite des 10 premiers cités plus haut :

Un jour, je te montrerai à quel point je suis
Vidé à cause de toi mais pendant ce temps le manège
Tourne toujours. Tout le monde est partant pour le faire, ce tour,
On dirait. En même temps, qu'est-ce qu'il y a d'autre ?
Les jeux annuels ? C'est vrai, il y a des occasions
Pour de blancs uniformes et un langage singulier
Que l'on tient secret. Les citrons verts
Sont dûment tranchés. Je sais tout ça
Mais je ne peux semble-t-il éviter que cela m'affecte,
Tous les jours, toute la journée. J'ai essayé les loisirs,
La lecture tard dans la nuit, les voyages en train
Et l'amour.
Un jour en mon absence un monsieur a téléphoné
Et laissé ce message ; « Vous avez tout faux
Du début jusqu'à la fin. Heureusement, il est encore temps
De rectifier la situation, mais vous devez agir vite.
Voyons-nous dès que vous pouvez. Et s'il vous plaît
Ne parlez de ça à personne. Votre vie et bien plus en dépendent. »
À l'époque je n'en ai rien conclu. Depuis peu
Je m'intéresse de près aux vieux plaids, je tripote
Des cols blancs amidonnés, et je me demande si on peut
Leur redonner leur première blancheur. Ma femme
Me croit à Oslo — Oslo en France, je veux dire.

On trouve à l'intérieur de ce poème bien peu d'éléments qui pourraient laisser penser qu'il abrite un mode d'emploi : la situation d'adresse, le « je » qui s'adresse à un « tu » ? Mais rien ne dit que « je » soit l'écrivain et « tu » le lecteur. Ces vers-ci, ne sont-ils pas réflexifs : « Les jeux annuels ? C'est vrai, il y a des occasions / Pour de blancs uniformes et un langage singulier / Que l'on tient secret. » ? Rien n'est moins sûr. On a envie de voir une référence au concept de Wittgenstein dans cette mention des « jeux », ou dans l'idée d'un langage privé. Si c'était le cas, cependant, cela nous indiquerait plutôt le contraire d'un mode d'emploi : un avis de non-communication. Ce serait de toute façon une projection tirée par les cheveux. Le reste du poème ne donne guère d'indices qu'il faudrait lire ce passage dans ce sens.

5. Mode d'emploi externe

Heureusement, internet existe. Le plus simple en effet pour comprendre ce qu'Ashbery attend de son lecteur est de lire, sur internet, le remarquable portrait du New Yorker, écrit par Larissa MacFarquhar en 2005 (ma traduction) :

[Ashbery] regarde le papier dans sa machine à écrire et se rappelle pour la millionième fois que l'une des pires choses dans le fait d'être un poète est que vous êtes confronté à une page blanche, un rien du tout, pratiquement chaque fois que vous vous asseyez pour écrire (sauf si vous êtes au milieu d'un long poème, ce qui n'est généralement pas le cas). Il cherche un livre de l'un des poètes qu'il garde dans les parages pour des moments déshydratés comme celui-ci, parce qu'ils permettent à sa poésie de démarrer — Mandelstam, Pasternak, Hölderlin. Il feuillette le livre, avec espoir. Ils font l'affaire pour lui, quel que soit l'affaire en question, peut-être parce que leurs poèmes lui semblent commencer au milieu et errer et finalement se rompre sans aucune conclusion formelle — ce qui lui sembler faciliter en quelque sorte le commencement de son propre poème : comme s'il l'avait déjà commencé, ou comme s'ils l'avaient fait pour lui. [...] Ce qu'il essaie (et ici les métaphores deviennent un peu tordues, mais ce sont les images qui lui viennent) c'est de faire démarrer un poème en plongeant un seau dans ce qui ressemble à une sorte de ruisseau souterrain qui coule dans son esprit — un flot de poésie qui coule continuellement, ou peut-être une sorte fourbi poétique serait une meilleure façon de le dire. Tout ce que le seau rapportera, ce sera son poème. [...] Puisqu'il plonge toujours le seau dans le même courant, ses poèmes se ressemblent, mais parce que le courant varie selon les conditions climatiques — ce qu'il pense, la météo, les interruptions — ils sont également toujours différents. [...]

Si le poème est l'équivalent de ce qu'un seau tire d'un grand courant de poésie, à quoi est amené le lecteur ? À le boire ? À se baigner dedans ? À transvaser le contenu dans son propre seau ? En tout cas, il est fort probable que le type de réception que cela demande n'ait que peu de rapport avec une approche herméneutique ou philosophique. D'ailleurs, plus loin dans le portrait, Larissa MacFarquhar écrit :

Il ne s'intéresse pas à la théorie. C'est simplement que, pour lui, les poèmes sont des instruments de plaisir. Il veut qu'un poème *lui* fasse quelque chose, suscite une pensée ou, mieux encore, un vers ; il n'a quant à lui aucune envie de faire endurer quelque chose au poème.

En poursuivant sa lecture de l'article, on tombe tout simplement sur l'énoncé, par Ashbery, du type de réception qu'il veut pour son poème — tout le contraire d'une interprétation :

Les gens lui disent souvent qu'ils n'ont jamais compris ses poèmes, ou ne les ont jamais aussi bien compris, jusqu'à ce qu'ils les entendent les lire à haute voix. Cela l'intrigue, car il ne peut détecter aucune qualité particulière dans sa voix ou sa façon de parler qui produirait cet effet. Il imagine que, peut-être parce qu'il est familier

avec ses poèmes, quand il les lit, ils ressemblent plus à des conversations normales. Il est cependant plus probable qu'une personne les comprenne mieux dans les lectures, car elle est obligée de les écouter en temps réel. Là, l'auditeur ne peut pas revenir en arrière et essayer de donner un sens à tel ou tel vers, comme il le pouvait s'il le lisait dans un livre: si quelque chose semble étrange, il doit simplement l'accepter et continuer à écouter, laissant son esprit saisir une phrase ou une autre. Et s'il se retrouve soudainement reprendre sa concentration après une minute ou deux à se demander s'il s'est souvenu de fermer son appartement, ou si une fissure dans le plafond ressemble plus à un œuf au plat ou à la France, ou s'il devrait prendre un hamburger pour le dîner, il doit accepter qu'il a manqué un peu du poème, qu'il n'y a pas moyen de le récupérer, et simplement profiter de ce qui reste sans trop se soucier de la façon dont tout cela s'emboîte.

On comprend mieux pourquoi Ashbery se défie des critiques, qui taillent les cheveux en quatre et développent sur le texte le même type d'attention que lorsqu'ils lisent *Ulysse* de Joyce — une concentration extrême, à l'affût de toutes les références culturelles pertinentes, pour débusquer une logique cachée sous une apparence de contingence. Au contraire, Ashbery

[...] essaie de cultiver un type particulier d'attention : pas une concentration ciblée et directe, mais quelque chose qui ressemble plus à un coup d'œil en coin, qui capte quelque chose de brillant et tressautant que vous ne pourrez plus identifier lorsque vous vous tournerez pour vraiment regarder. Ce type d'attention indirecte, à demi-consciente, est en réalité plus difficile à mobiliser exprès, que le genre habituel — de la même manière que faire des associations d'esprit libres à voix haute est en fait plus difficile que de parler selon la logique ordinaire. Une personne qui lit ou entend sa langue essaie automatiquement de lui donner un sens : le sens, et non le son, est notre paramètre par défaut. Résister à l'impulsion de donner un sens, permettre aux phrases de s'accumuler dans un collage de sens abstrait plutôt qu'en une histoire ou un argument, demande des efforts. Mais ce collage — un poème qui ne peut être paraphrasé, expliqué ou décomposé en pièces détachées — est justement ce qu'Ashbery recherche. (Lorsqu'il corrige ses textes, les mots qu'il remplace sont souvent des mots dont le son est proche de ceux qu'il remplace, ou qui lui ressemblent d'une manière ou d'une autre, plutôt que des synonymes. Dans des poèmes récents, il a par exemple remplacé « translucide » [*translucent*] par « chicos » [*spiffy*] , « prisonniers » [*prisoners*] par « retraités » [*pensioners*] ; « sans surprise » [*unsurprising*] par « sans explosion » [*undetoned*] et « Juste un peu plus longtemps » [*Just a little bit longer*] par « Juste une petite question critique. » [*Just a little critical wondering*])

Ashbery ne veut pas être un poète hermétique. Ce qu'il faut faire avec ses textes, ce n'est pas *réfléchir*. La prochaine fois, j'essaierai donc une tout autre approche :

C'est l'une des raisons pour lesquelles il est dommage qu'il ait la réputation d'être un poète difficile : un lecteur qui aime la poésie difficile aura tendance à se concentrer farouchement et à utiliser tout son équipement analytique le plus sophistiqué afin d'arracher au poème un sens explicable ; même s'il peut bien en trouver un, il est peu probable que ce soit le genre de signification qu'Ashbery recherchait.