

La dernière fois, nous avons laissé John Ashbery face aux flocons tombant de l'autre côté de sa fenêtre, à New York. La première partie de l'avant-dernière section que nous lisons aujourd'hui embraye par une méditation sur les villes :

L'ombre de la ville secrète sa propre
Urgence : Rome, où Francesco
Œuvrait pendant le sac : ses inventions
Étonnèrent les soldats qui faisaient irruption chez lui ;
Ils décidèrent de l'épargner, mais il partit peu après ;
Vienne, où la toile se trouve aujourd'hui et où
Je l'ai vue avec Pierre au cours de l'été 59 ; New York,
Où je suis à présent, qui est un logarithme
D'autres villes.

Une fois qu'on sait que Francesco est le prénom du Parmigianino, que le sac de Rome a eu lieu en 1527 et que Pierre était le compagnon d'Ashbery, en 1959, ces vers sont absolument clairs, à l'exception peut-être de l'image mathématique, assez hardie, de New York comme « logarithme / d'autres villes. »

D'après Wikipédieu, un logarithme est une fonction qui, transformant les produits en sommes, permet d'intégrer des opérations relevant d'échelles variées à une même représentation. Jed Perl, commentant la formule d'Ashbery, fait remarquer que la critique d'art à laquelle se livre Ashbery est elle-même, « sinon un logarithme des autres critiques d'art, au moins le brouillon d'une telle entreprise, dans la mesure où elle absorbe des éléments de commentaire social, de réflexion esthétique, de portrait biographique et d'effusion lyriques [...] »¹. Pour Oli Hazzard, Ashbery est lui-même « un logarithme d'autres poètes² », se plaçant malgré tout dans la situation contradictoire « d'enseigner aux autres à ne pas le suivre.³ » On touche ici à une question importante : celle de l'influence en poésie, le poids d'une tradition, l'existence ou non de courants. Hazzard cite cette phrase de *Trois poèmes* qui résume bien le problème : « il nous faut apprendre à habiter les autres, peu importe si les images froides et morcelées qu'ils projettent de nous sont avortées, ou bien inamicales : ce sont bien elles qui nous créent.⁴ »

¹ Jed Perl, « A Magically Alive Aesthetic », in *CONJUNCTIONS: 49 A Writers' Aviary*, ma traduction : <http://www.conjunctions.com/print/article/jed-perl-c49>

² Oli Hazzard, *John Ashbery and Anglo-American Exchange, The Minor Eras*, Oxford University Press, 2018, p. 181. Ma traduction.

³ *Ibid.*

⁴ John Ashbery, *Trois poèmes*, Al Dante, 2010, trad. Franck André Jamme, p. 18.

NB : La section en deux colonnes est une parenthèse méthodologique que l'on peut sauter sans dommage pour la compréhension de la suite.

Même si l'influence d'un auteur sur un autre peut être *un fait*, le pointer au profit de la constitution d'une sorte de frise présentant les métamorphoses d'un organisme unique qui serait la littérature, ou la poésie (dire que « l'on passe d'un premier modernisme dans les années 1910 à un second modernisme dans les années 1940 », par exemple), me semble dénué d'intérêt. Si nous retenons telle ou telle œuvre, c'est en effet en ce qu'elle excède la simple illustration des causes qui ont pesé sur elles, des courants historiques, etc. Ce qui fait que Picasso est intéressant, ce n'est pas qu'il a été cubiste, puis surréaliste, etc. C'est plutôt qu'il ne s'est résumé à aucun de ces courants qu'il a toujours excédé et porté ailleurs. Tous ceux qui ont en même temps que Picasso été influencés par le cubisme ont produit des œuvres moins intéressantes : pointer l'influence loupe donc ce qu'il s'agit justement de saisir. C'est la singularité qui fait qu'on retient telle ou telle œuvre. Ashbery ne dit pas le contraire : « Plus tu aimes un poète, moins tu dois écrire comme lui, parce que ce que tu aimais chez lui, c'est ce qu'il avait d'unique.⁵ »

Cela étant dit, Ashbery dit aussi : « Je ne pense pas que ma poésie sorte de nulle part. Elle prolonge certaines traditions⁶ » (et de citer : Auden, Stevens, Williams, Bishop et Moore) dans un article du *New York Times* où il est question de son rapport à Marianne Moore, à propos de laquelle il a déclaré « je suis tout simplement tenté de l'appeler notre plus grand poète moderne » dans le compte rendu qu'il fit de sa *Poésie complète* en 1967. Outre l'emploi de l'adjectif 'modern', qu'on ne peut pas ne pas entendre au sens de « moderniste » ou, si l'on préfère, de « pré-post-moderne » (c'est-à-dire pas simplement au sens de « contemporain »), il faut sans doute faire une place, sinon à l'influence (subie, vécue passivement) qu'un poète a sur un autre, au moins à l'admiration de celui-ci pour celui-là.

Cette histoire de courants, et plus généralement d'histoire littéraire, n'est-elle pas seulement une fiction destinée à faciliter l'enseignement au collège ? Mais si c'est le poète lui-même qui prétend s'intégrer à une tradition ? D'accord : que sont ces traditions dont Ashbery hérite, et qu'il continue ? En quoi consistent-elles ? Où les emmène-t-il ?

Notre paysage
Vit de filiations, de va-et-vient ;
Regard, geste et rumeur relancent
Le commerce.

*Our landscape
Is alive with filiations, shuttlings;
Business is carried on by look, gesture,
Hearsay.*

⁵ Cité par David Herd, *John Ashbery and American Poetry*, Manchester University Press, 2003, p. 213. Ma traduction

⁶ Richard Kostelanetz, « How to be a difficult poet », <https://www.nytimes.com/1976/05/23/archives/how-to-be-a-difficult-poet-john-ashbery-has-won-major-prizes-and.html> Ma traduction

C'est d'abord une histoire, semble-t-il, de générations : il y aurait le modernisme des poètes nés dans les années 1870 à 1890 (Gertrude Stein, Wallace Stevens, Ezra Pound, William Carlos Williams, Marianne Moore, T. S. Eliot, e. e. cummings), puis une sorte de bataille de succession parmi les poètes nés dans la génération suivante et désireux de prendre la relève, celle des poètes nés dans les années 1900 à 1920 : les Objectivistes (Oppen et Zukofsky), les Confessionnalistes (Robert Lowell, John Berryman, Anne Sexton, Sylvia Plath), la San Francisco Renaissance (Rexroth, Spicer), les Beat (Ginsberg, Kerouac, Corso), Black Mountain College (Olson, Creeley), enfin l'école dite de New York (O'hara, Ashbery, Berrigan).

En quoi consiste cet héritage moderniste, que revendiquent tous ces groupes plus ou moins formellement constitués ? Essentiellement un point, me semble-t-il : le refus de faire du poème une activité séparée de la vie, qui consisterait, comme de la broderie, à orner par un recours à une rhétorique traditionnelle élaborée (avec ses rimes, ses strophes, etc.) des discours idéalistes ou édifiants. Mis à l'endroit, cette définition toute négative devient : le modernisme est une tentative de rendre compte de la vie *par l'exploration formelle*. Ce qui le distingue des Belles-Lettres comme de la littérature expérimentale qui partagent l'idée qu'il y aurait d'un côté la vie (le réel, tout ça), et d'un autre côté la vie des formes (qu'il faudrait reproduire pour les uns, dans lesquels il faudrait expérimenter *ad libitum* pour les autres).

Dans tous les cas, le refus de la tradition, et même : de la littérature (ses conventions, ses formes, ses attendus) fait partie du programme moderniste lui-même : il s'agit à chaque fois de saisir *pour la première fois*, dans et par le texte en sa forme inédite même, l'encore informulé de l'existence, ou pour citer la formule d'un célèbre moderniste, Wallace Stevens, dans

'The Motive for Metaphor' : 'the ABC of being'. Le B-A-ba d'être.

Le modernisme, voie médiane entre Belles-Lettres et littérature expérimentale, mais plus radicale que chacune des deux dans sa recherche du réel *dans le texte*, est celle d'une écriture *engagée*, non au sens où elle serait le médium transparent pour des slogans (car il n'y a pas d'idéologie extérieure à l'écriture qui tienne, pour elle), mais parce que le seul salut possible se trouverait dans l'invention du sens, telle que le permettrait, dans son idiosyncrasie, la forme d'un texte. En ce sens, l'illisibilité souvent caractéristique de la littérature moderniste, l'apparence de refus du monde qui la caractérise, ne serait que le marqueur du fait qu'elle cherche à se constituer comme le lieu même d'une expérience, et notamment de l'opacité du monde.

Un tel refus de la tradition ne suffit pas à faire une *tradition* du refus : c'est simplement faire de l'écriture l'avant-garde de l'éthique, en général. Chacun ayant ensuite mission, à la pointe du texte, de se sauver soi-même et de nous sauver tous.

Le « post-modernisme », dans ce cadre (on caractérise parfois ainsi la poésie d'Ashbery) serait l'abandon du crédo éthique moderniste : le développement d'une littérature déceptive, ou ricanante, ou ironique, refusant en tout cas d'avoir sérieusement sur les épaules le rôle absurde et gigantesque de sauver le monde dans la vie des textes. Or ce qui apparaît quand on lit l'*Autoportrait dans un miroir convexe*, c'est que ce crédo n'est certainement pas abandonné : même les disruptions syntaxiques qui donnent au poème sa difficulté semblent au service d'une forme de méditation où se jouerait, incarnée dans la matière de l'écriture, quelque chose d'une mise en forme de l'existence. Tout ceci pour dire quoi ? Qu'Ashbery est sans doute bien un « moderniste », mais que cela n'est pas un « courant littéraire ».

La suite de la cinquième section est d'ailleurs un assez mystérieux développement sur les rapports de l'art à la nouveauté et à la vie. Ashbery, qui parle donc à son miroir, met en garde le Parmigianino :

Mais quelque chose de neuf approche, une nouvelle préciosité
Dont le vent est porteur. Tiendras-tu bon,
Francesco ? Es-tu capable d'y résister ?

On peut avoir l'impression, jusque-là, qu'Ashbery parle simplement du maniérisme, et à la difficulté d'assurer sa place dans le champ de la peinture, mais la suite immédiate du texte est beaucoup moins facile à saisir :

Ce vent charrie ce qu'il ignore, entraîné
Par son propre poids, aveugle, n'a aucune idée
De lui-même. Il est l'inertie qui
Sape, une fois reconnue, toute activité, secrète ou publique :
Murmures du mot [*word*] que l'on ne peut comprendre
Mais que l'on peut sentir, un frisson, un fléau
Qui se propage le long des caps, des péninsules
De tes nervures et de là jusqu'aux archipels
Et à l'intimité baignée et ventilée du large.
Voilà son côté négatif. Son côté positif est
Qu'il te rend attentif à la vie, aux accents [*Making you notice life and the stresses*]
Qui semblaient seulement s'éloigner [*That only seemed to go away*], mais à présent
Que cette nouvelle tonalité les remet en cause [*As this new mode questions*], se périment
À vue d'œil.

De ce passage, qui n'est pas facile à comprendre, il faut d'abord souligner la rhétorique biblique : dans les trois premiers vers on se croirait dans *Jean*, 3, 8 : « Le vent souffle où il veut, et tu en entends le bruit ; mais tu ne sais d'où il vient, ni où il va. », à ceci près que l'ignorance est ici celle du vent lui-même. Plus intéressant, le vers énonçant ce double-paradoxe : d'une part, ce vent est une inertie, d'autre part, celle-ci sape toute activité une fois reconnue. Qu'est-ce que cela signifie ? Puisque '*word*' peut se traduire aussi par « parole », voire « discours », il me semblerait plus clair de rendre ainsi le vers suivant « Murmures de la parole que l'on ne peut comprendre / mais que l'on peut sentir ». Il s'agit du même souffle, dont il était question plus haut : il n'est qu'un vent (qui passe) tant qu'on ne le comprend pas, mais devient une parole (qui fige) dès lors qu'on le comprend. Exactement comme ce flux dont je parlais la dernière fois, — celui du poème lui-même, alors ?

N'est-ce pas de ce qu'il est en train d'écrire, qu'Ashbery est en train de parler ? Ce quelque chose de neuf, n'est-ce pas ce que l'on est justement en train de lire ? Et l'haleine que crache Ashbery à son miroir ? Il me semble que si.

Or justement, que fait-il, ce mot qui fige dès que compris ? « il te rend attentif à la vie ». C'est ainsi que nous trouverons la réponse du poète à la question de son adhésion ou non au crédo moderniste.

Mais n'allons pas trop vite car la fin du passage cité ci-dessus exige un peu de précaution : cette « nouvelle tonalité » en nous rendant attentif à la vie et aux accents ('*stresses*' : une métonymie pour la poésie ancienne, par exemple iambique ?), les remet en cause, ce qui les « périmé ».

S'ils veulent un jour devenir des classiques [*If they are to become classics*],
Ils doivent choisir leur camp. [*They must decide which side they are on.*]

Peu importe si Ashbery parle bien, à travers le pronom '*they*', des accents, et à travers ceux-ci, de la poésie régulière du régime pré-moderne : la suite suffit à déplier négativement (même si l'on ne sait pas exactement, donc, ce qui est ici contesté) ce qu'il appelle de ses vœux :

Ils doivent choisir leur camp.
Leur réticence a miné
Le décor de la ville, donné à ses ambiguïtés
Un air forcé, désabusé, d'amusement pour vieil homme [*the games of an old man*].
Ce qu'il nous faut, maintenant, c'est cet improbable
Rebelle [*Challenger*] cognant [*pounding*] au portail d'un château
Incrédule.

La traduction de Pierre Alféri, d'habitude vraiment convaincante, me semble obscurcir un peu la signification d'un passage déjà loin d'être évident, avec ce choix de « Rebelle » pour '*challenger*'. Si Ashbery est bien en train d'émettre une sorte de manifeste pour le type d'écriture qu'il appelle de ses vœux, ce qui compte est moins sa dimension rebelle, que sa dimension minoritaire. Alors que « rebelle » pointe plutôt un caractère, '*challenger*' décrit une condition ; celle de qui défie un champion contre lequel il n'a, *a priori*, aucune chance, mais qu'il va peut-être bien défaire. La poésie qui vient, plutôt que les amusements innocents des Belles-Lettres, doit cogner (et comment ne pas entendre Pound dans '*pounding*' ?) au portail du château incrédule de la langue, de la société, de la vie commune. Pour le prendre d'assaut ? Pour devenir le nouveau majoritaire, le nouveau champion ? C'est en tout cas alors, que s'opère, dans le poème, l'identification de l'écriture à la vie qui définit l'engagement éthique du modernisme :

Il se pourrait qu'une autre vie soit déposée ici
Dans des recoins inconnus de tous ; que ce soit elle
Et non pas nous, le changement : qu'en vérité nous soyons elle
Si nous pouvions y revenir, revivre un peu de ce
À quoi elle ressemblait, tourner nos visages vers le globe

Qui se couche et nous en sortir pas trop mal :
Tension normale, souffle normal. Puisqu'il s'agit d'une métaphore
Destinée à nous englober, nous en sommes parties prenantes et
En elle nous pourrions vivre, c'est d'ailleurs ce que nous faisons,
Dépouillant seulement notre esprit pour une remise en cause
Dont nous voyons maintenant qu'elle ne sera pas arbitraire
Mais suivra un cours méthodique qui n'entend menacer
Personne — le cours normal des choses,
Telle la croissance concentrique des jours
Autour d'une vie : correctement, si l'on y pense.

L'original anglais est intéressant notamment pour la profusion du pronom 'it', que la version française rend logiquement par « elle » (puisque'il s'agit de « la vie »). Ashbery met en scène une sorte de danse entre le 'we' et le 'it', un tango qui commence par une exclusion réciproque, avant de passer rapidement à une pressante identification ('we are in fact it'), vite relâchée dans une plus simple mise en rapport ('get back to it') :

*It may be that another life is stocked there
In recesses no one knew of; that it,
Not we, are the change; that we are in fact it
If we could get back to it, relive some of the way
It looked, turn our faces to the globe as it sets
And still be coming out all right:
Nerves normal, breath normal.*

Mais l'affaire devient étrange (et cela ne peut passer en français) lorsqu'Ashbery ajoute :

*Since it is a metaphor
Made to include us, we are a part of it and
Can live in it as in fact we have done,
Only leaving our minds bare for questioning
We now see will not take place at random
But in an orderly way that means to menace
Nobody—the normal way things are done,
Like the concentric growing up of days
Around a life: correctly, if you think about it.*

L'inclusion ('we are in fact in it') concerne-t-elle toujours la vie, ou s'agit-il de la métaphore ? Et que désigne 'it' dans 'it is a metaphor' ? La vie est-elle une métaphore (c'en est une métaphore de le dire !) ? Ou est-ce la proposition précédente ('Nerves normal, breath normal'), ou plus haut encore le « globe qui se couche », qui présenteraient des métaphores ? Il me semble qu'il ne peut, selon la logique du poème, s'agir que d'« une autre vie », et que cette vie est celle qu'offre le poème : une vie qui soit donc indissolublement aussi sa propre métaphore.

L'enjeu étant donc bien, quelque part, pour la langue minoritaire (celle du 'challenger') de devenir majoritaire (ou 'classics') ou, pour le dire avec Rimbaud dont Ashbery fut traducteur des *Illuminations* (mais il s'agit ici d'*Une saison en enfer* et c'est la « vierge folle » qui parle) : « Jamais homme n'eût pareil voeu. Je reconnaissais, — sans craindre pour lui, — qu'il pouvait être un sérieux danger dans société. — Il a peut-être des secrets pour *changer la vie* ? ».

Saisir dans une œuvre d'art l'histoire de notre rapport à elle, pour chercher (en pastichant la bible) à dire en vérité le rapport du mot au monde, puis en appeler à ce que la parole minoritaire, plutôt que de faire *mumuse*, en vienne cogner à la porte du château commun, pour nous inclure, et nous changer la vie, rien de moins : c'est là encore le programme moderniste même.

Moderne, moderniste ou post-moderne ? Les critiques américains se sont écharpés à propos d'Ashbery⁷, pour savoir où le ranger ; la dispute tient en grande partie au fait que les termes ne sont pas entendus dans le même sens par les contradicteurs — les uns tenant le « modernisme » pour un mouvement (avec une certaine poésie), les autres pour une génération, les troisièmes ce qui ressemble exclusivement à ce que fait T. S. Eliot. Quoi qu'il en soit, dans ce poème du moins, Ashbery renouvelle l'expression cet espoir, concernant les rapports de l'invention poétique et de la vie commune : que l'écriture dans, et de par, son inventivité, va débouler dans l'existence commune pour la sauver. Un espoir sans doute fou mais assez partagé pour n'être réduit à aucun courant ou génération, et trouvant maintenant dans un corpus suffisamment important de textes admirables des ressources (sinon une « tradition ») pour rire aux ricanements des petits malins.

Quant à ceux-ci, je leur dédie ce premier aperçu de la section suivante et dernière du poème (qui s'adressait peut-être à d'autres⁸) :

[...] Ces connards
qui voudraient tout confondre dans leur jeu de miroirs
Doublant en apparence la mise et les chances, ou
Du moins confondre les enjeux dans une envahissante
Aura qui rongerait l'architecture
Du tout par une vapeur d'ironie rentrée,
Ceux-là mettent à côté de la plaque.

⁷ Voir par exemple Marjorie Perloff, « Normalizing John Ashbery » : <http://writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/ashbery.html>

⁸ Ce passage très commenté dans les années 1990 où les universitaires voulaient de toute part faire d'Ashbery un « post-moderne », est considéré par Lee Oser comme une critique postmoderne du catholicisme d'Eliot-le-moderniste (le jeu de miroir représentant l'arrière-monde) et par Mark Halliday comme une critique postmoderne de Wallace Stevens, le moderniste. Voir respectivement Lee Oser, *T. S. Eliot and American Poetry*, University of Missouri Press, 1998, p. 129, et Mark Halliday, *Stevens and the Interpersonal*, Princeton University Press, 1991, p. 190.