

Le passage suivant, disposé en deux colonnes, est destiné aux pervers amoureux des questions de méthode ; que les autres (tant pis pour eux) sautent directement à la page suivante.

Avant de commencer, je voudrais revenir sur l'affirmation de la 4^{ème} de couverture : « 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 réussi. Reste que 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, par exemple ? L'artiste roublard peut bien vouloir lui échapper, il serait 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 pas en dire *autre chose*. Bien, mais quoi ? Pour le savoir, il faut peut-être se demander ce qu'Ashbery rejette, dans le travail critique : veut-il dire qu'une œuvre digne de ce nom ne devrait 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, pour nous mettre à l'aise, que cette phrase a été écrite en 1972 par Ashbery dans un article sur le peintre Brice Marden — un article dans lequel *c'est Ashbery lui-même 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*. Je n'ai aucune connaissance particulière d'Ashbery, l'œuvre ou l'homme — et ne suis résolument que d'un seul côté du livre. Et comme on voit j'ai, en lecteur lambda, gentiment commencé par la 4^{ème} de couverture ; sans trop de mauvaise foi je pourrais dire que les phrases qui vont suivre ne relèvent donc pas de la critique mais, davantage, d'une lecture à voix haute. Car lire ne signifie rien d'autre que *produire autant de phrases qu'il faut autour des phrases d'un auteur pour pouvoir les assimiler*. Parfois, l'assimilation est immédiate, la production supplémentaire inutile. Dans la poésie, surtout contemporaine, 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. Aussi je complèterais volontiers la proposition de la quatrième de couverture : « Tout artiste qui se respecte devrait avoir comme seul objectif de créer une œuvre dont le critique ne saurait même 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. ») sans prendre en compte celle 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 monde. »

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.

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.*¹

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 est seulement immortelle ? Pour répondre à cette question, je lis naturellement les vers suivants ; je dois avouer qu'à la première lecture je ne vois pas le rapport :

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 : taper le titre dans Google... et tadaam... 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.*

Je ne suis pas plus étonné que cela, car j'ai lu dans un numéro très intéressant de Double Change un entretien d'Olivier Brossard avec John Ashbery, dans lequel celui-ci répondait, à une question portant sur son usage du collage :

¹ John Ashbery, *Self-Portrait in a Convex Mirror*, in *Collected Poems 1956-1987*, New York, Library of America, 2008, p. 427.

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 ressembler.

Cette dernière phrase nous 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 garante de la signification cachée du texte. Il n'y a rien avant celui-ci : c'est le poème 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 *avant* que ça commence) je reviens à ce titre, ce premier vers et les quatre suivants — ou plutôt, je les garde en mémoire, les réserve, pour passer aux vers suivants, qui suivent la coupure 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.

Et là, me dis-je bingo ! il y a une prise : le « tout » de « c'était tout » revient dans « j'ai tout essayé » ! Et parmi les rares choses immortelles et libres, on doit compter bien sûr la poésie ! Le début du poème se reformule donc à peu près ainsi, si je comble les trous : « J'ai tout essayé, seules certaines choses [comme la poésie] étaient immortelles et libres / ailleurs [que dans la poésie, 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 du retour à la poésie de son auteur : « de nouvelles phrases perçaient », continue-t-il. Cette hypothèse me semble corroborée par 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, en 1972 et 1975). Ce poème liminaire n'énonce-t-il pas les raisons d'un retour au vers ?

Pause. On voit bien pourquoi les poètes veulent éloigner les critiques : ils ajoutent sans vergogne des bouts de vers, et ils en enlèvent d'autres, pour arriver à leurs fins. Ce sont des saccageurs de poème ! Et au nom de quoi ? Qu'est-ce qui m'a permis de produire cette interprétation, quelle autorité puis-je revendiquer pour le faire ? Du seul fait que « tout » est revenu, du premier vers au sixième vers. Mais « tout » est un mot français, n'est-ce pas ? Peut-on savoir ce 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 d'un même mot. L'autorité sur laquelle j'appuyais ma démonstration relevait du mirage. Retour donc à la case départ : oubliez tout ce que je viens d'écrire. Je vais plutôt réserver les fragments déjà lus sans essayer de les reformuler. Avançons simplement dans le poème, lisons. Il est 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 comprends pas ce qu'ils viennent faire là, à quelle logique répond leur présence) que d'éléments auxquels j'arrive à assigner une nécessité, par exemple thématique, comme ce vers (même si « la chose » reste bien indécis). 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*' : la proposition principale aurait ainsi son verbe. Mais 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 (d'ailleurs en règle générale je trouve ça très bien 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 ce « elle », dans l'original il existe bien : '*But it was only **her** come to ask once more / If I was coming in*'. Mais les substantifs n'ont comme on sait pas de genre en anglais² : l'antécédent ne peut donc être ni '*sun motes*' ni '*shadow*'. Alors quoi ? Ne me dites pas que « **le** sphinx » est féminin, en anglais ! C'est pourtant le cas. Reste qu'on ne peut pas dire avec certitude que ce '*her*' renvoie au sphinx : cette attribution ne vaut que comme une hypothèse. Or, dans la mesure où le '*her*' est présent en anglais et délibérément, semble-t-il donc, indécis, il était là aussi impossible au traducteur de ne pas dire « 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), tout en fermant celles qui y existaient (le sphinx). Reste que deux choses au moins sont notables avec ce '*her*' sujet : elle vient ('*come*') et elle pose une question ('*ask*'). Poser une question, c'est bien un truc de sphinx. 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*'. Les paradoxes, c'est aussi un truc de sphinx. Plus généralement, les énigmes. Et même, peut-être ; les énigmes du poème.

Pourtant, il me semble que le traducteur n'aurait pu traduire '*sphinx*' par autre chose que « sphinx » et '*her*' par autre chose que « elle ». Car de quelle autorité eût-on pu se prévaloir pour traduire '*her*' par « il » ? Notre interprétation, c'est tout. Or que vaut une interprétation, en face de la loi des dictionnaires ? Elle ne vaut rien, faute d'éléments supplémentaires :

² C'est la raison pour laquelle l'argument donné par ceux qui prétendent qu'on doit dire « la covid » me semble faux : COVID n'est pas féminin, car '*disease*' n'est pas féminin. Bien sûr, « maladie » est féminin en français, mais on peut très bien traduire '*disease*' par « mal » (les mots n'ont pas *un* équivalent dans une autre langue.)

'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 : cela ne se passe que *dans sa tête*. Et 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 que cette nuit serait celle du poème : la nuit qui donne, n'est-ce pas une belle description, après l'évocation de la sphinxette, 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. 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*