

*Notes sur les manières de prêter pertinence à la poésie de John Ashbery –
en allant jusqu'à Valéry*

par Jean Bessière

La poésie : de l'énigme au questionnement

Il y a bien des voies pour lire John Ashbery, qui désignent sa place dans la continuité de la poésie américaine d'avant et après la Seconde Guerre mondiale, son originalité au sein de ce qu'on a appelé l'Ecole de New York, la discontinuité de sa propre création, l'inintelligibilité de sa première poésie, son postmodernisme – bien qu'il ait le plus souvent refusé de se reconnaître postmoderne –, et son intérêt pour la poésie et la littérature françaises. De fait, une continuité de l'œuvre peut être dessinée si on s'attache au deuxième grand recueil de John Ashbery, *Le Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*)¹, selon son littéralisme, selon son énigmatisme, si on replace l'un et l'autre dans une manière de contre-symbolisme qu'il convient d'apparenter à celui de Valéry, et si l'on y voit la précise archéologie de la définition de la poésie et de l'autodéfinition du poète que donne, une dizaine d'années après *Le Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*), *Autoportrait dans un miroir convexe* (*The Self-Portrait in a Convex Mirror*)². Dessiner cette continuité importe pour mettre en perspective l'œuvre de John Ashbery. Cela importe aussi pour caractériser la pertinence de sa poésie, qui refuse à la fois la clarté sémantique et la métaphore construite, la désignation manifeste et le voilement du monde, l'évidence et l'effacement du poète. Ces dualités commandent la lecture d'*Autoportrait dans un miroir convexe* (*The Self-Portrait in a Convex Mirror*) et des poèmes les plus récents. Dans *Le Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*), elles invitent à aller contre ce qui a été la première lecture de ce recueil, d'abord identifié à une inspiration surréaliste, autant dire anarchique. Il est possible d'aller contre cette lecture si on reconnaît à la poésie initiale de John Ashbery l'alliance de l'énigmatisme et du personnel et une pertinence – la poésie permet une lecture commune. Ces notations se reformulent en deux questions : quelle présentation poétique entend donner le poète et quelle lisibilité lui accorde-t-il ? En quoi la poésie permet-elle une lecture commune, une lecture qui lui prête une relevance ? Répondre à ces questions permet de caractériser une attitude poétique et une poétique minimales, dont participe toute l'œuvre de John Ashbery, et interprétables selon une similitude et une différence avec ce que suggère la poésie de Valéry. Cela fait identifier chez John Ashbery un contre-héritage du symbolisme européen – ce contre-héritage n'est pas dissociable de la recherche d'une pertinence commune.

Soient trois citations du poète, qui appartiennent à un entretien qu'il a donné en 2001.

Je dirais que mes poèmes sont réponse à une énigme qui se présente tout d'un coup à moi en tant que telle, ils sont des tentatives de démêler un mystère et résoudre une énigme. Pourtant, cela ne marche sans doute jamais vraiment parce que nous sommes entourés, englobés par de plus grandes énigmes encore... A un tel point que lorsque nous réussissons

1 *The Tennis Court Oath*, éd. originale. Middletown, CT : Wesleyan University Press, 1962. Edition électronique ici utilisée : Kindle. Traduction : *Le Serment du Jeu de Paume*, par Olivier Brossard. Paris : Corti, 2015.

2 *The Self-Portrait in a Convex Mirror* (*Portrait dans un miroir convexe*). New York : The Viking Press, 1975.

à déchiffrer celle qui vient de se présenter à nous, il y en a une autre qui se profile à l'horizon. [...]

Le poème devrait offrir une sorte de sortie de secours au cas où nous trouverions que nos questions n'ont pas vraiment trouvé de réponse, ce qui est presque toujours le cas. [...]

Un des tours que j'ai dans mon sac de poète, je l'appelle l'effet de bavure, consiste à dire une chose tout en faisant en sorte que l'association des mots tire dans un autre sens qui mine complètement ce que je suis en train de dire.³

- 106 -

Considérons ces trois citations, en partie contradictoires. Faisons jouer ensemble la première et la troisième : l'énigmatique est plus un calcul sémantique que l'aveu même de l'énigme ; il suppose une dynamique linguistique et une dynamique de l'énonciation. La deuxième citation se lit en une manière de réponse aux deux autres. Le mystère ne commande pas d'être reconnu pour lui-même, mais comme le constat d'une absence de réponse. Le poème à la fois répond à cette absence de réponse et maintient une question. La sortie d'urgence qu'il constitue n'abolit pas ce qui fait l'urgence – il est une réponse qui maintient une question. Que la sémantique, la dynamique et l'énonciation du poème participent de ce paradoxe permet l'association des mots, libère de la contrainte de tout et de toute série de mots, et exclut des assertions nettes. Le poème, face à telle énigme, à telle question sans réponse, est ainsi la construction continue d'un énigmatique, où il faut reconnaître une sorte de singularisation de l'énigme initiale et le rejet d'un indéchiffrable – la poésie n'est ni une énigme calculée dont on percerait le secret, ni un simple jeu verbal, mystérieux, à la manière d'un collage. En même temps qu'il maintient une question, l'énigmatique permet de présenter ces mots qui exposent le refus de la clarté sémantique et de la métaphore construite, de la désignation manifeste et du voilement du monde, de l'évidence et de l'effacement du poète : il ne cesse ainsi de lier le poète au langage, au monde, aux objets, aux scènes de ce monde. Il y a là la réponse tôt venue au constat que porte *Autoportrait dans un miroir convexe* (*The Self-Portrait in a Convex Mirror*) :

Les mots ne sont que spéculation
(Du latin speculum, miroir) :
Ils cherchent et ne trouvent pas la signification de la musique.

The words are only speculation
(From the Latin speculum, mirror) :
They seek and cannot find the meaning of the music.⁴

Précisément, la poésie ne peut être ni spéculation, ni représentation. L'alliance des deux notions, qu'implique le jeu sur le terme de spéculation, suggère la récusation du pouvoir du symbolisme, de la recherche du sens et de toute figure du poète attaché à ce pouvoir et à cette recherche. Est ainsi reconnu un plein droit de cité à ce qui offre le moyen de la pertinence : le questionnement, indissociable du mot qui, ni représentation, ni spéculation, répond

3 Entretien recueilli par Olivier Brossard et paru dans *L'ail de banf*, « John Ashbery », n° 22, Décembre 2001 ; citations respectivement aux pages p. 17, 18, 30, dans une traduction d'Olivier Brossard.

4 *The Self-Portrait in a Convex Mirror* (*Autoportrait dans un miroir convexe*), *op. cit.*, p. 69.

au défaut de sens. Ce jeu de l'énigmatique et de la pertinence repose sur l'alliance du langage privé et du langage public, sur le littéralisme du poème, sur un usage spécifique de la métaphore et de la notation des idées, et sur la coextensivité supposée du poème au réel.

Mots privés, circonstances personnelles, discours public : questionnement et pertinence manifestes

Cette intention poétique, explicite dans *Autoportrait dans un miroir convexe* (*The Self-Portrait in a Convex Mirror*), est lisible dès les années 1960. Aussi incompréhensible qu'elle se veuille, ou qu'elle puisse être qualifiée,⁵ la poésie reste indissociable d'une intelligibilité certaine. Ce terme ne fait pas entendre qu'un sens clair, dans la poésie initiale de John Ashbery, serait à identifier. Il suggère que le discours va selon une anarchie des mots, mais qu'il reste lisible selon des représentations communes.

John Ashbery s'est essayé à identifier les occasions autobiographiques – le plus souvent, de mémoire – de ses poèmes, autrement dit, à les placer du côté du langage privé. Ces identifications expliquent certainement bien des poèmes et font de leurs mots des manières de mots entièrement personnels.⁶ Mais, parce qu'elles sont partielles et littérales, elles disent moins l'aspect personnel de la poésie qu'elles ne réduisent la lettre à une occasion, à une circonstance. Si l'on décide cependant de retenir ces identifications, il convient de conclure que le langage ordinaire et ses usages quotidiens sont, dans les poèmes, énigmatiques. Les circonstances biographiques font du discours ordinaire public – du discours de quiconque, du discours des livres – un discours singularisé, qui pose la question de sa propre pertinence et de la pertinence des mots communs. Loin d'achever d'expliquer, l'explication biographique, autobiographique confirme que le poème ne suppose aucune des deux voies dominantes du renouvellement de la poésie dans la première moitié du vingtième siècle : la défamiliarisation – celle-ci exclut la continue disparate des mots de la poésie parce qu'elle vient finalement à une parole explicite et à un jeu de contraste avec les paradigmes des représentations communes – ; la tentative de passer la citation des mots communs – il est vain de tenter d'aller dans l'inconnu, dans l'au-delà des mots. L'occasion personnelle du poème commande de reconnaître dans toute identification linguistique de la réalité, dans toute lettre des discours quotidiens, un pouvoir d'énigmatization : la singularisation des mots communs fait, en elle-même, question, sans que les mots communs soient recusés.

L'ensemble des poèmes du *Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*) porte ainsi un manifeste questionnement, qui est un moyen de la pertinence. Le titre renvoie à un fait historique, public et preuve d'un accord obtenu grâce au langage commun – le serment du Jeu de Paume – et au tableau de David. Le recueil et le poème, « Le Serment du Jeu de Paume » (« The Tennis Court Oath »), qui lui donne son titre, vont cependant par des singularisations linguistiques. Est rendue manifeste l'alliance de ce qui peut être lu comme un langage privé – ainsi de tel vers du poème « Ils rêvent seulement d'Amérique » (« They dream only of America ») : « (« Bien qu'il [le miel] brûle la gorge » (« Though it [the honey] burns the throat »⁷ – et du langage public – celui qu'illustrent le titre du

5 Ainsi fut qualifiée la poésie de John Ashbery dans les années 1960.

6 A l'occasion d'une vente aux enchères d'une édition du *Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*), John Ashbery a rédigé des commentaires à son recueil, traduits par Olivier Brossard, *Le Serment du Jeu de Paume*, op. cit., pp. 105-114.

7 « Ils rêvent seulement d'Amérique » (« They dream only of America »), *Le Serment du Jeu de Paume*, op. cit., p. 11 (*The Tennis Court Oath*, édition Kindle, p. 3, première strophe). Dans les commentaires déjà cités, John Ashbery rappelle que cette phrase – contradictoire – avait été dite par son ami Pierre Martory, à Paris, un matin. Il est remarquable que John Ashbery souligne qu'il y a là une expression privée et qu'il n'y

recueil et la quasi-totalité des titres des poèmes.⁸ Cette alliance est la meilleure explication qui puisse être donnée de l'absence de tout esprit de synthèse qui caractériserait *Le Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*), et de toute figure certaine du poète. Bien que le caractère personnel du recueil ne soit pas niable, cette figure est exclue, parce que, présente, elle serait la source manifeste des expressions disparates, suggérerait leur unité et effacerait énigmatique et questionnement. On vient à un premier paradoxe. L'abandon de toute propriété lyrique des poèmes entraîne qu'ils doivent être lus littéralement – mot à mot. Ce littéralisme, parce qu'il est indissociable du discours commun, fait question : il ne permet pas de justifier l'usage des mots des poèmes ; il suppose cependant leur coextensivité avec le réel. Cette coextensivité n'est jamais récusée – sans elle, tous les mots paraîtraient arbitraires –, ni continûment illustrée – une telle illustration appellerait l'abandon des singularisations. Le défaut d'esprit de synthèse, de figure du poète et l'alliance de la parole privée et du discours public permettent de préciser la certitude de la pertinence : le discours privé est lisible sans dissociation d'avec le discours public, mais le passage du premier au second n'est pas définissable.

Le littéralisme de la poésie

Ce passage n'est pas définissable parce que le recueil ne cesse de juxtaposer clarté, hypotaxes qui allient ou enchâssent, sans justification ni cohérence logique, des mots et des constructions phrastiques. Bien que tout mot puisse se lire selon le discours public, aucun poème ne présente une cohérence et une consistance sémantiques.

Le poème « Ils rêvent seulement d'Amérique » (« They dream only of America »), confirme ces points. L'évidence des mots apparaît complexe à cause de la contingence du moment du discours qui les porte – cette contingence est rendue manifeste par l'inconsistance logique :

Et fuyant l'obscurité dans les granges
Ils peuvent désormais devenir adultes
Et le cendrier du meurtrier est plus facilement –
Le lac, cube, lilas.

And hiding from darkness in barns
They can be grownups now
And the murderer's ash tray is more easily –
The lake a lilac cube⁹

voie pas une métaphore paradoxale choisie – à la manière du « lait noir » des surréalistes.

8 Un poème récent, *Zéro pour cent*, souligne l'importance du titre : Nommez le [le poème] donc sans titre, mais/n' imaginez pas que vous vous en sortirez comme cela/Le titre le retrouvera aussi sûrement/qu'un missile guidé par infrarouge atteint un astéroïde. [...] /Le titre l'emporte toujours. (So call it untitled, but/don't imagine you'll be let off the hook/The title will find it as surely/as a heat-seeking missile locks on /an asteroid. [...] /The title always wins), « Zero Percentage », *Planisphere*. Manchester : Carcanet, 2009, pp. 28-29.

9 « Ils rêvent seulement d'Amérique », *Le Serment du Jeu de Paume*, *op. cit.*, p. 11. « They dream only of America », *The Tennis Court Oath*, édition Kindle, deuxième strophe, p. 3.

Le poème va ainsi contre tout idéalisme de la poésie – les mots ne visent pas l'essence de leur propre objet –, contre tout idéalisme de la conscience – le poète ne reconnaît pas une transparence de sa propre intention poétique –, contre toute ontologie de ce monde, qui serait la justification du discours poétique, et contre tout imaginaire constitué – les hypotaxes interdisent une saisie continue de ce qui serait l'imaginaire de cette poésie et invitent à réduire tout rappel des pouvoirs du rêve au constat des possibles associations des mots. Aucune lecture métaphorique n'est suggérée ; le lecteur pratiquerait-il une telle lecture qu'il serait livré à l'innombrable des rapports sémantiques possibles.¹⁰ Un tel état de la poésie fait ajouter à l'hypothèse de la coextensivité du poème au réel – sans cette coextensivité, ni l'écrivain ni le lecteur ne pourraient être assurés que les poèmes appartiennent à leur monde – la notation du fait existentiel de la poésie : il faut répéter le défaut de transparence de la conscience, d'imaginaire, d'ontologie, et les circonstances autobiographiques notées par John Ashbery. La poésie apparaît d'un discours à la fois identifiable et méconnaissable – identifiable par son littéralisme, par l'objectivité des mots et par le fait existentiel, et méconnaissable parce qu'il récuse tout arrière-plan de son littéralisme.

Il convient de revenir à la notation de l'énigmatique. John Ashbery a appelé pourquoi il avait donné à un poème et à son recueil le titre de *Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*) – il avait vu des personnes jouer au tennis dans les jardins du Luxembourg et cela lui avait rappelé le serment du Jeu de paume, son moment historique catastrophique, et le tableau de David. Le rapprochement des deux faits est une incongruité ; celle-ci suppose cependant, pour être constituée, que ces deux faits soient considérés comme dans leur perfection – toute altération déferait le constat explicite de l'incongruité. Cette incongruité est, en elle-même, une récusation de toute perception et de toute présentation (ou représentation) parfaites de ces deux faits, dont des présentations communes peuvent être cependant données. Le littéralisme de John Ashbery invite à lire chaque vers, chaque mot de ses poèmes selon le paradoxe de l'incongruité et de la reconnaissance commune, qui exclut toute reconnaissance exacte. La critique a estimé que, dans *Le Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*), les mots forment des isolats stricts – exemples du littéralisme –, comme des manières de rappel de la peinture abstraite. Or il n'y pas là tant un jeu d'abstraction que l'ambivalence, qui vient d'être dite, de tout littéralisme. L'énigmatique se confond avec l'impropriété que portent le littéralisme et cette ambivalence. Il n'y a là récusation ni du monde, ni du sujet. Cette incongruité est, bien sûr, un calcul. Elle ne peut être complètement maîtrisée parce qu'elle ouvre à bien des associations.

Du « spécimen » à la pertinence du poème en passant par la métaphore

Ainsi, l'énigmatique désigne-t-il moins quelque énigme que cela qui est en question dans le littéralisme : la pertinence des mots de la poésie, à la fois communs et privés de toute convenance assurée à l'idée parfaite de leur objet, la propriété du fait existentiel et la coextensivité du poème au réel. La lecture continue des dizaines de pages de *The Tennis Court Oath* (*Le Serment du Jeu de Paume*) oblige à la longue expérience de cet énigmatique, de cette impropriété et à la reconnaissance de leur utilité, celle qui est dite par le poète et citée à l'initiale de ces lignes : trouver une sortie d'urgence – cette réponse, qui est une question, face à ce dont on ne peut répondre – et jouer de l'association, qui est elle-même le début de l'énigmatique.

¹⁰ Tous ces points sont illustrés par le poème qui vient d'être cité et par tout le recueil.

Louise Hervieu, *Sous l'arbre*. Dessin.



L'absence d'issue est évoquée dans les poèmes de John Ashbery écrits en français, publiés dans *Tel Quel* en 1966, et contemporains des pièces de *The Tennis Court Oath* (*Le Serment du Jeu de Paume*), ou à peine postérieurs. Un de ces poèmes note que l'objectivisme est impossible, sauf à venir à la quantité infinie des choses, comme est impossible un jeu symbolique ou représentationnel – celui-ci relève d'un plan et ne passe pas l'encombrement du monde contemporain :

Or en s'associant trop strictement aux trajets des choses
On perd cette sublime espérance faite de la lumière qui asperge les arbres.
Car chaque progrès est négation, de mouvement et surtout de nombre.
Ce nombre ayant perdu sa finesse indescriptible
Tout doit être perçu comme quantités infinies de choses.¹¹

Le littéralisme suggère ce que doit être cette perception – le détail des choses montré pour lui-même – et conclut à un échec. Réponse à cet échec, l'incongruité est une manière de sauver la possibilité d'une perception réussie, en rendant tout calcul d'action ou de perception vain.

Tels autres vers dans ces poèmes en français notent ce que peut être l'occasion d'une poésie qui soit hors de l'énigmatique. Dans l'explicite – un explicite qui est un idéal – du monde et de la lettre du poème, la concordance de ce monde et de cette lettre disent l'évidence des présentations communes de notre terre et l'adéquation de la lettre et de la perfection du lieu de ce monde – par quoi, il n'y a ni urgence, ni énigmatique :

Simple, les arbres posés sur le paysage
Comme des gerbes de foin qu'on aurait laissé traîner là.
Le crottin des chevaux disparus, les pierres qui l'imitent,
Tout nous parle des cieus, qui ont créé cette scène
Par leur seule position.¹²

Ce poème fait encore entendre : un tel lieu ne peut appartenir à la conscience présente du poète ; il ne peut être actualisé – mais seulement dit. Il apparaît nécessairement incongru, car il n'est pas, de fait, séparable de l'actualité des « quantités infinies des choses ». Dès ses poèmes en français, John Ashbery suggère ce qu'il rendra explicite dans *The Self-Portrait in a Convex Mirror* (*Autoportrait dans un miroir convexe*) : il importe moins d'exposer la complétude d'un monde que de rendre compte de l'expérience fragmentée des hommes, qui oblige au littéralisme, à l'incongruité et au constant de l'impossible représentation. Ce monde serait privé de sa propre idée qui puisse justifier sa représentation. Cela constitue un paradoxe : les présentations de la poésie sont présentations communes ; elles ne sont pas cependant selon la communauté de ces présentations, du monde et de l'esprit. Le littéralisme et l'énigmatique naissent de cette dissociation qui exclut tout symbolisme ; peut ainsi commencer l'écriture du *Serment du Jeu de Paume* (*The Tennis Court Oath*).

11 John Ashbery, *Fragment, Clepsydre, Poèmes français*. Paris : Le Seuil, 1975, p. 16.

12 *Ibid.*, p. 18.

N'est pas rejetée cependant, par le poète, la conscience d'une perfection des choses désignées, comme le dit un autre poème en français ; poursuivre avec l'expérience fragmentée des hommes et avec le littéralisme suppose ce qui leur fait contraste :

Toutes sortes de choses existent et mieux,
 Spécimens de ces choses, qui ne se font pas connaître.
 Je parle du rire de l'écuyer et de l'étrier
 Qui font comme un trou dans l'armure du jour.
 C'est agaçant et puis c'est tellement naturel
 Que nous n'en éprouvons presque aucun sentiment
 A part une certaine légèreté qui va de pair avec
 La récente ambiance close qui est d'ailleurs
 Aux petits soins pour nous. Donc légèreté et richesse.¹³

Apparaît un nouveau paradoxe. La poésie fait supposer l'unité des présentations du poème, du monde, et de l'esprit ; elle suscite un faible sentiment de légèreté. Il n'y a pas là cependant le moyen de corriger la lettre du poème, d'entreprendre de passer le littéralisme – ces présentations de la poésie peuvent être dites partiellement communes puisqu'elles sont d'un langage commun ; elles ne reçoivent pas cependant ce qui garantirait ce caractère commun – les spécimens restent des spécimens. Légèreté et manière de tristesse, suggère le poète. Il faut comprendre : si les présentations de la poésie sont de ce monde et, en conséquence, du poète et de quiconque, cela revient encore à dire qu'elles sont comme hors du monde. De telles formulations, celle que porte la notation du spécimen par John Ashbery, celle que porte notre propre notation, sont certes équivoques, puisque reste la question de savoir exactement de quoi parle le poète : ses mots n'ont pas de garant. Mais l'équivoque et la question nous font venir à un en-commun de la poésie, qui est à la fois la présentation quelconque des mots et des choses de ce monde, et la suggestion de leur double, qui n'est pas cependant à être exprimée puisqu'elle est la question de toute présentation, question qui est la réponse du poème à l'énigmatique.

Cette question constitue comme un lieu commun possible, celui de ces choses et de leurs spécimens, informulable dans le poème et cependant son hypothèse. En se tenant au littéralisme, la poésie dit sa limite, son équivoque – celui de la singularité et de la généralité, qui vont ensemble et qui expliquent que, chez John Ashbery, le poème, suivant l'indication d'une autre de ses pièces en français, soit conscience de cette dissociation et cependant continuation de ce moment du possible en-commun, de la possible magnitude suivant le terme du poète – sans espoir cependant :

Car il semble bien que tout redeviendra chiffre et sourire
 Et que nul espoir de compléter la magnitude qui nous entoure

13 *Ibid.*, p. 16.

Ne nous est permis. Mais cet espoir (qui n'existe pas) est
Précisément une forme de naissance suspendue.¹⁴

Le littéralisme fait supposer – « cet espoir (qui n'existe pas) » – la jonction du sujet et de ses présentations, de ces présentations et des présentations communes – il faut rappeler le terme de magnitude. Cette supposée jonction peut être dite ordinaire ; elle n'appartient pas cependant à l'ordinaire dans la mesure où elle fait du poème une scansion, un effet de scansion dans l'ordinaire, même si le poème se donne pour la présentation de présentations banales. Dire cette scansion, ce n'est au fond que dire que le poème, dans ses présentations, par ses présentations, suppose l'exercice d'un sujet qui poursuit avec ces présentations, avec ces scansions qui ne sont telles que si elles sont reprises. Où il y a encore dans ce mouvement la justification de la limitation du poème aux mots, tels qu'ils sont, aux métaphores non pas construites mais telles qu'elles sont reçues – elles sont l'incorrection du langage commun, ainsi que le note John Ashbery. Le littéralisme exclut que le langage ordinaire soit traité de manière spécifiquement poétique, ou considéré comme antipoétique. Il commande que ce langage soit défini comme celui dont les mots, dans leur impropriété, sont disponibles et, par là, pertinents. Trois vers du volume *Galions d'avril* (*April Galleons*) suffisent à préciser cela :

Les mots sont déjà là.
Que la rivière semble couler en remontant
Ne veut pas dire que le mouvement ne signifie rien,
Qu'il est incorrect comme une métaphore.¹⁵

Les mots sont pertinents : ils ne démontrent rien, ils ne contredisent pas le cours du monde. Ecrire n'est pas tenter de prêter une pertinence achevée au poème, mais la laisser inachevée et la situer dans les paradoxes du langage commun, qui n'est pas trompeur en lui-même, mais aussi contradictoire que le sont les spectacles du monde qui ont cependant une pertinence. Il convient de conserver les mots comme il convient de conserver le monde, de laisser les mots à eux-mêmes et le monde à lui-même. La possibilité de la pertinence de la poésie est là : dans la reconnaissance de toutes les identités, celles des mots, celles du monde. Ces identités ne défont cependant ni l'identité du poème, ni celle du poète, puisque l'une et l'autre sont suivant le constat de ces autres identités et le réseau qu'elles constituent d'impropriété à impropriété. Le poète n'a pas à élaborer ses propres symboles. Il n'est pas utile de considérer le monde comme symbolique. Il est plus simple, plus efficace, de reconnaître que toutes les métaphores sont déjà là, qui sont donc toutes métaphores de nature, et, en conséquence, cela que peut suivre le poète pour être à la fois - 113 -
au monde et au poème. Le poème ne s'offre pas dans la parfaite clarté, mais dans une impraticable clarté, en une réponse à l'énigmatique :

Les ressemblances ont dû être monstrueuses, alors,
pendant l'angle obtus du soir est muet sur la question.

14 *Ibid.*, p. 17.

15 John Ashbery, *Quelqu'un que vous avez déjà vu*. Paris : P.O.L., 1992, p. 180 — *April Galleons*. New York : Penguin, 1987.

The similarities must have been monstrous then,
yet the obtuse angle of evening is mum on the subject.¹⁶

La récusation de la construction de la métaphore n'exclut pas, malgré ce mutisme, l'évidence du monde dans les jeux de ressemblance des choses, des mots. Elle n'est pas dissociable de la question que fait le dehors à travers ce mutisme.

Recueillir les similarités de ce monde, autant dire ses incongruités, revient à placer le poème sous le signe d'une intuition banale de sa pertinence, sans atteindre ni récuser les spécimens. (Donner le poème comme un symbole, comme son propre symbole reviendrait à en faire, suivant la lettre de « Touching, the similarities », une sorte de monstruosité sémantique.)

On sait que John Ashbery récuse la métaphore construite et lue de manière substantielle : elle n'est qu'aveuglement à l'évidence des présentations du littéralisme, de la certitude et de la distance des « spécimens ». Dans la poésie, il n'est pas de comparaison possible ; il n'est que des incongruités – cela qui dit à la fois la désorientation et la probabilité du « spécimen ». La parole poétique ne peut être une manière de surcroît – la métaphore – ni passer son propre littéralisme.

Le mouvement de tout poème est double : récuser la construction de la métaphore, accepter les métaphores du langage commun, réduire le poète à sa figure existentielle, d'une part ; d'autre part, faire de cette récusation et de cette réduction les moyens de désigner le monde du dehors et de l'interroger. Les mots ne peuvent être adéquats à ce monde ; ils sont pertinents par l'interrogation que fait cette inadéquation. Le poète, ramené à sa figure existentielle, est à la fois celui qui revient à l'intuition banale de la pertinence et celui qui sait cette interrogation. Il n'est alors qu'une manière d'être mineur ; il va selon ses mots, selon ses intuitions, selon l'impropriété de tout mot. Cela suppose qu'il ne construise, par son initiative, aucune impropriété. Il faut comprendre : l'impropriété linguistique est de ce monde, comme le poète est de ce monde. Il est vain de vouloir mener le poème jusqu'à une méta-représentation¹⁷ ; l'ultime énigme, celle de cet inachèvement, enseigne que la poésie ne peut être sceptique.

*Le poème : constat de l'inévitable du monde et réponse à la dissociation de la réalité et de l'idée,
qui fait l'énigme de toute chose*

Cette lecture de la poésie initiale de John Ashbery, l'évidence que l'énigmatique des mots et du monde est la plus certaine garantie de l'appartenance du poète au monde, trouve une confirmation rarement notée dans *The Self-Portrait in a Convex Mirror* (*Autoportrait dans un miroir convexe*). Ce long poème ne dit pas essentiellement une déconstruction de l'autoportrait que le Parmesan (Parmigianino) a donné de lui-même¹⁸ et, en conséquence,

16 John Ashbery, « Toucher, Les ressemblances » (« Touching, The similarities »), *Can You Hear, Bird, Poems* (*Peux-tu entendre, Oiseau, Poèmes*). New York : Farrar, Strauss and Giroux, 1995, p. 134.

17 Le terme de méta-représentation se comprend ici dans le sens que lui donne les sciences cognitives, précisément la représentation cognitive (donc idéelle) des diverses représentations que nous avons du réel, que portent nos savoirs.

18 Cet autoportrait est, comme on le sait, l'objet de ce poème de John Ashbery. Le poème s'ouvre par une évocation de la main un peu grande que cet autoportrait montre et reprend les commentaires de Vasari sur ce tableau.

l'effacement obligé de toute figure du poète.¹⁹ John Ashbery expose une claire certitude : il ne peut y avoir ni enfermement, fût-ce sous le signe de l'âme, ni jeu réflexif continu du sujet ; rien ne peut retenir dans un cadre le peintre ou le poète, pas même leur propre représentation. Il subsiste l'inévitable du monde, qui impose deux épreuves, identifiées par John Ashbery dès la fin des années 1950 : l'épreuve de la dissociation de l'idée et de la réalité – à la fin d'une recension de *La Modification* de Michel Butor, le poète cite T.S. Eliot, en une figuration de la situation de tout mot et de la littérature : « Entre l'idée et la réalité/tombe l'ombre » (« Between the idea and the reality/falls the shadow »)²⁰ ; l'épreuve du sujet jeté dans le monde – dans un article sur *Stanzas méditatives* (*Stanzas in Meditation*) de Gertrude Stein, il note « la douloureuse et continue projection du sujet dans la vie » (« the painful continual projection of the individual into life »)²¹. Ces deux épreuves entraînent que le poète se voie parler doublement, comme il note, dans un poème de 1988 : comme celui qui refuse d'expliquer et comme quelqu'un qui se trouve en coulisse, comme dans un rêve, et qui fait taire ceux qui voudraient chasser ce rêve.²² Mais cela ne chasse pas le monde, ce microcosme, ainsi que le dit un poème en français :

Et il est de plus en plus évident que la vraie force de
La température cosmique vit sous la forme de contacts
Qu'aucune intervention ne saurait résoudre
Fût-ce d'un même créateur revenu sur les lieux
Désolés de cette première expérience : le microcosme.²³

Il est ainsi bien symptomatique que, dans le titre d'un de ces poèmes, John Ashbery fasse référence au toucher, et juxtapose à cette notation le mot « ressemblances ». Car il y a, de fait, dans cette juxtaposition, le dessin de l'homme qui touche les choses et qui, les touchant, s'ouvre à ce qui n'est pas les choses, le temps, les mots, les ressemblances. Et, inversement, celui qui, ouvert à ce qui n'est pas une chose, par exemple, les ressemblances du langage – ces métaphores dont il faut récuser la construction et qui font cependant le langage commun – est livré irrémédiablement aux choses. Mais ainsi venir aux choses est encore se heurter à la limite du toucher comme on se heurte à la limite du langage commun dans son impropriété. C'est, de fait, venir à la commune exposition des mots et des choses – ce que le poème fait lorsqu'il dit la métaphore, lorsqu'il dit l'intuition banale de la pertinence. Il y a là une poésie sans surcroît, qui ne peut cependant dire seulement ce qu'elle dit. Dirait-elle seulement ce qu'elle dit, qu'elle ne pourrait suggérer explicitement le jeu de la pertinence. Serait-elle seulement une poésie du surcroît qu'elle ne pourrait éviter une manière de monstruosité. La commune exposition du mot et de la chose suppose un système comparatif implicite, qui n'est que la comparaison des évidences du monde, des mots, de ceux qui parlent. Cette

19 Pour un exemple de cette lecture déconstructionniste, voir Richard Stamelman, « Critical Reflections: Poetry and Art Criticism in Ashbery's «The Self-Portrait in a Convex Mirror» » (« Réflexions critiques : Poésie et critique d'art dans « Autoportrait dans un miroir convexe » d'Ashbery », *New Literary History*, Vol. 15, n° 3, Printemps, 1984, pp. 607-630.

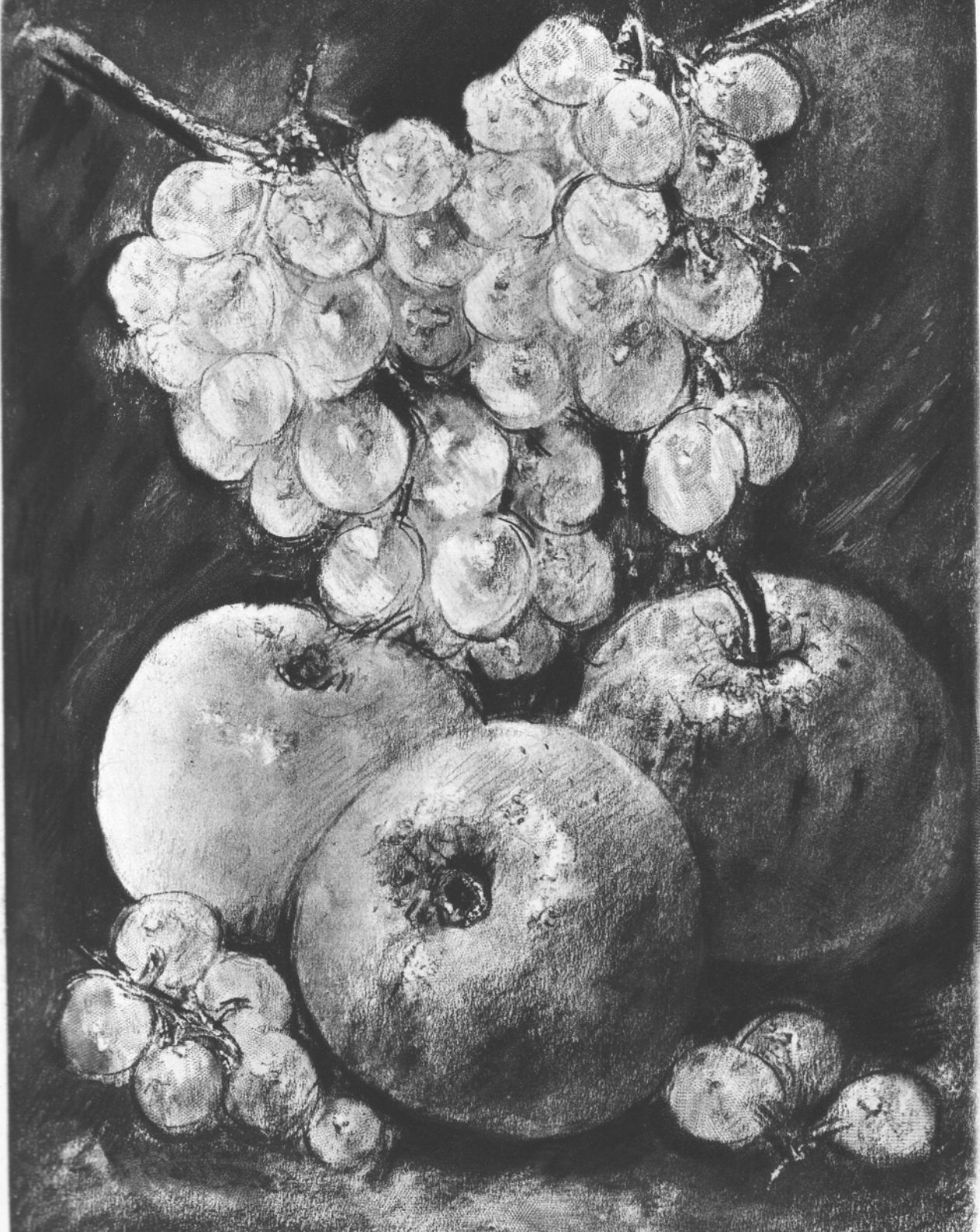
20 « Review of Michel Butor's *La Modification* » (« Critique de *La Modification* de Michel Butor »), in *Selected Prose (Prose choisie)*, édition d'Eugene Richie. Manchester : Carcanet, 2004, p. 19. (Publication originale : 1958).

21 « The Impossible Gertrude Stein » (« Gertrude Stein l'impossible ») [Review of Gertrude Stein's *Stanzas in Meditation*. (Critique de *Stanzas méditatives* de Gertrude Stein)], in *Selected Prose (Prose choisie)*, op. cit., p. 15. (Publication originale : 1957).

22 Voir le poème « Film inédit » (« Unreleased movie »), *April Galleons (Galions d'Avril)*. New York : The Viking Press, 1987, p. 27.

23 *Fragments, Clepsydre, Poèmes français*, op. cit., p. 15.

Louise Hervieu, *Pommes et raisins*. Dessin.



comparaison reste obscure en ce qu'elle ne propose aucune symbolique ni aucune clef de son exposition.²⁴ Elle ne défait ainsi aucune évidence des mots et des choses communs.

Chaque évidence peut accompagner une autre évidence : la poésie va selon toutes les occasions de ce monde, selon la parole constante du poète. Elle se fait, par là même, selon l'insaisissable du poème, qui suppose un énigmatique et quelque urgence, selon le mime du poème auquel le poème même invite le lecteur :

Ce poème se préoccupe du langage à un niveau très simple
Regardez-le vous parler. Vous regardez par la fenêtre
Ou faites semblant de bouger. Vous le possédez mais vous ne le possédez pas.
Il vous manque, vous lui manquez. Vous vous manquez l'un l'autre.
[...]
Le poème est vous.

This poem is concerned with language on a very plain level.
Look at it talking to you. You look out a window
Or pretend to fidget. You have it but you don't have it.
You miss it, it misses you. You miss each other.
[...]
The poem is you.²⁵

Au-delà de Valéry

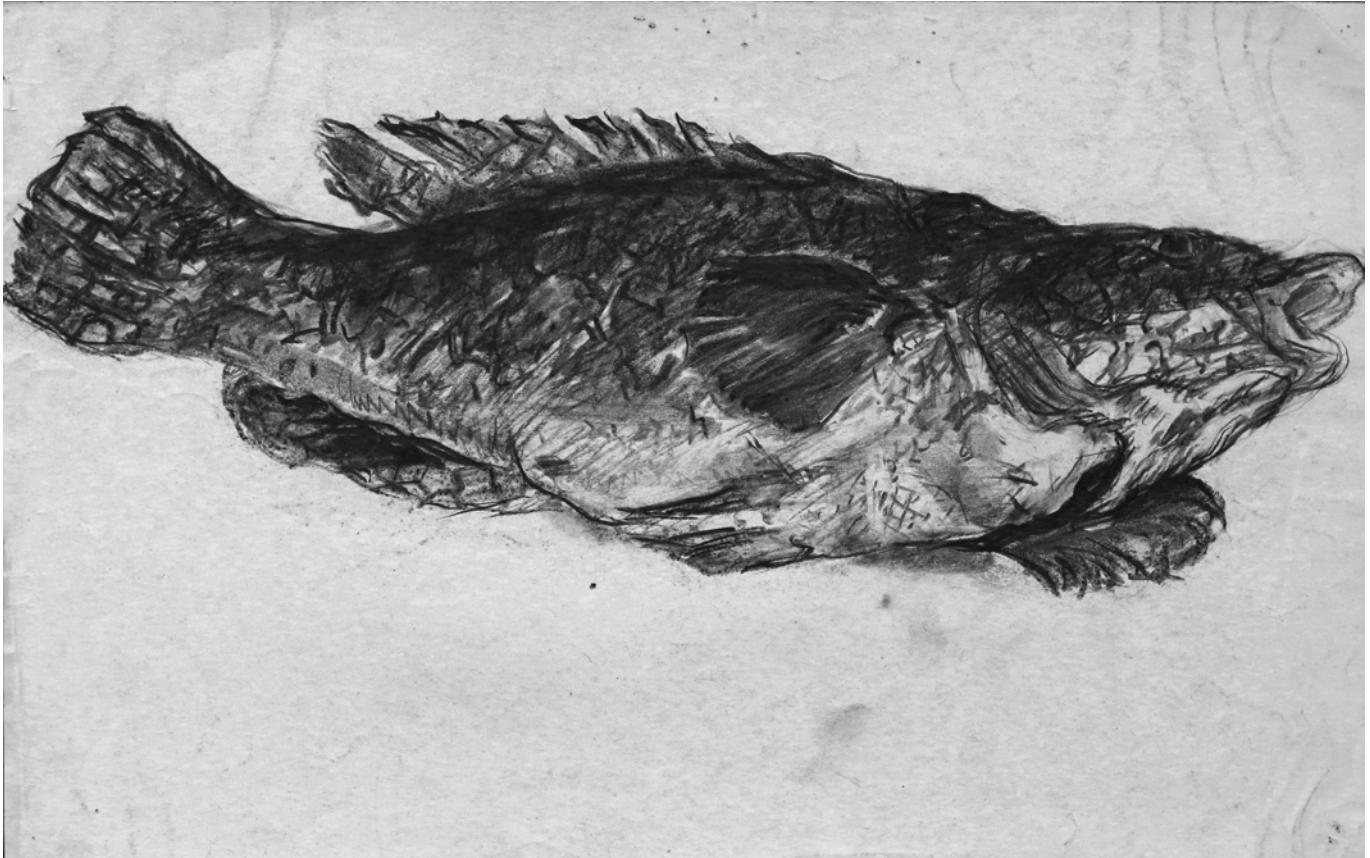
L'attitude poétique et la poétique de John Ashbery n'ont pas varié. Elles se lisent dès les poèmes en français, dès le commentaire de *La Modification* de Michel Butor. Il est vain de dire dans le poème les essences du poème ; celui-ci laisse entière la question du rapport de ces essences aux choses de ce monde ; il n'est pas cependant vain de dessiner, selon l'imperfection des métaphores reçues, à côté de la chose comme sa représentation, en un sens quasi cognitif, qui peut ainsi aller avec les autres représentations. Par quoi la poésie peut devenir poésie de tous les mots, de toutes les impropriétés, de tous les existants. Là, commence la poésie qui s'attache explicitement à l'ordinaire, à poursuivre avec les choses et le temps du monde fini. Le poète se saisit de toutes les occasions, celles de ce monde, celles de sa vie,²⁶ qui lui permettent de dire le défaut de rapport des choses aux essences de ce monde et l'inévitable présence à ce monde. Par quoi, les mots du poème peuvent apparaître coextensifs au réel, quelle que soit la singularisation du discours commun que pratique le poète. A l'ombre, à l'énigme, indissociables de la distance de la réalité à l'idée, répond l'énigmatique du poème – singulier et coextensif au réel. Cette position poétique, proprement contemporaine, a ses antécédents dans une reprise et dans une critique de la perspective symboliste. Cette critique est déjà celle de Valéry : elle récusé que l'on puisse, pour vaincre le scepticisme linguistique, dire à la fois la nécessité du langage, la nécessité du monde, et le sujet existentiel. Elle ne suppose aucune loi du langage ni du monde. Mais,

24 Pour une confirmation de ce point, voir la citation de *Galions d'avril* (*April Galleons*) – *supra*.

25 « Paradoxes and oxymorons », *Collected Poems 1956–1987* (*Recueil de poèmes, 1956-1987*). New York : Library of America, 2008, p. 698. (Publication originale : *Shadow Train* (*Train fantôme*), 1981).

26 Aussi, comme l'enseigne le titre d'un recueil de 2009, *Planisphere* (*op. cit.*), les occasions sont-elles du monde entier.

à l'inverse de Valéry, qui considérait que cela rendait la poésie incertaine, John Ashbery pense cependant que l'on peut faire aller ensemble le monde, le langage et le sujet existentiel – celui qui est jeté dans la vie. Le poème est ainsi une manière de lieu commun, inappropriable ; c'est pourquoi il échappe au lecteur. Pour Valéry, un tel lieu commun est inconcevable. Pour le poète américain, ce lieu commun est possible, celui des choses et de leurs spécimens – il suppose toutes les occasions, toutes les épreuves de cette vie, de notre microcosme et l'alliance du langage privé et du discours public, dans leur imperfection partagée. Il y a ici une manière de caractérisation minimale du poète : celui-ci, au prix de l'énigmatique, accepte les mots et ce monde.



Louise Hervieu, *Poisson*. Dessin.