

90  
n 22

John Ashbery

*numéro double*

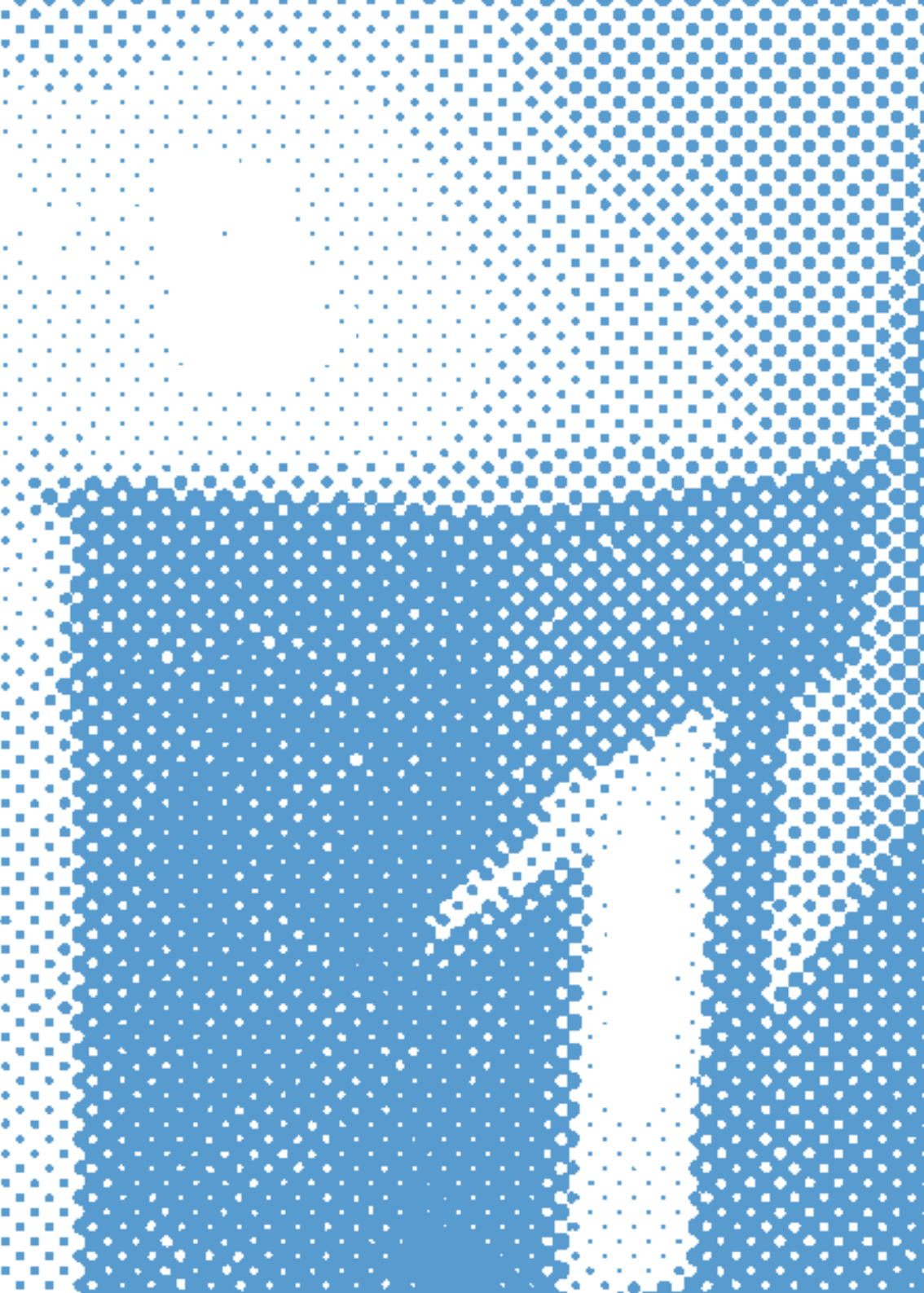
*l'œil de bœuf*

Pierre Alféri Franck André Jamme John Ashbery  
Guy Bennett Antoine Cazé Chris Edgar Mark Ford  
Nicola Gardini David Kermani Harry Mathews  
Pascal Monnier Frank O'Hara  
Frank Smith Trevor Winkfield

décembre 2001

John Ashbery  
*l'œil de bœuf*

22





---

---

# SHERBY

---

---

décembre deux mille un  
*l'œil de bœuf*

S'il est souvent plus facile de relire le passé, en y trouvant, après coup, des signes avertisseurs, que de prédire un avenir, ce présent numéro de *l'Œil de bœuf* fait exception à la règle.

Au moment où je quitte — après presque dix ans et vingt et un numéros parus — voici en effet que John Ashbery a fait peau neuve de *l'Œil de bœuf*.

Ainsi, New York est à l'honneur par la voix de ce grand poète, même si les événements du 11 septembre ont fait jaillir les cris de mort au lieu des cris de vie dont nous pensons être l'écho. Mais grâce à Ashbery, New York et Paris se trouvent ici réunies, liées par une amitié indéfectible de tous ceux qui ont écrit dans ces pages.

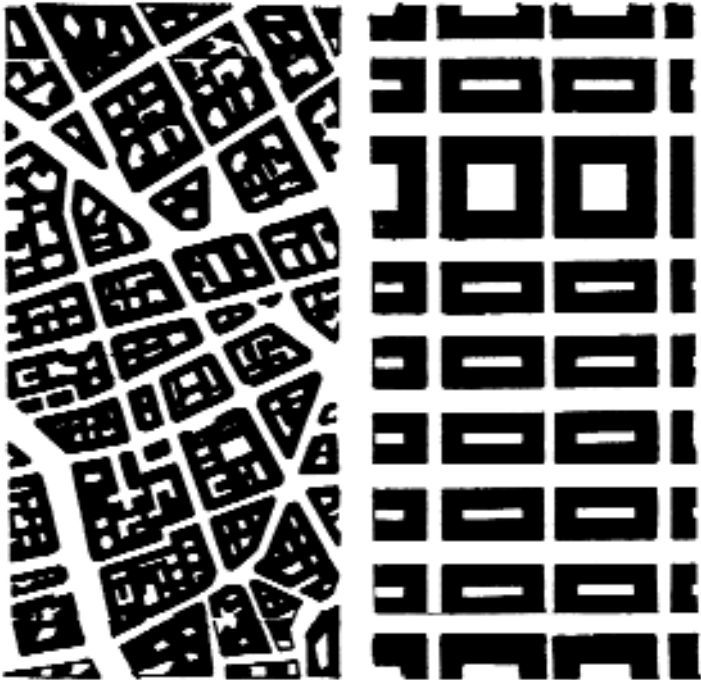
Amitié que vous prolongez, lecteurs de *l'Œil de bœuf* et sans laquelle notre jour n'aurait pu se lever et ne paraîtrait sans doute pas demain, car l'aventure continue.

Amitié tracée en dernière ligne à quelqu'un qui, lui, n'est plus que dans notre cœur — il s'appelait Éric Hersart. C'était une pierre d'angle.

Paul de Sinety

- 7 **Entretien avec John Ashbery**  
Olivier Brossard
- 30 **Biographie de John Ashbery**
- 43 **Autobiography, From The Way Home**  
Harry Mathews
- 47 **De Frank O'Hara à John Ashbery**  
Frank O'Hara
- 53 **Pleins feux sur les pommes** Trevor Winkfield
- 56 **Mon opinion à l'heure actuelle** Mark Ford
- 61 **Un calligrame** Pierre Alféri
- 63 **Le Nouvel Esprit** John Ashbery
- 71 **Traduction de la poésie/poésie de la traduction**  
Guy Bennett
- 83 **D'un regard critique sur l'Amérique en général  
à travers la poésie en particulier**  
Antoine Cazé
- 101 **Pourquoi je n'ai pas réactualisé la bibliographie d'Ashbery  
au cours des vingt-cinq dernières années**  
David Kermani
- 107 **Éloge de la poésie mineure** Nicola Gardini
- 123 **Libre cours** Chris Edgar/Mark Ford
- 139 **Dix lettres de Saint-Nazaire** Pascale Monnier
- 145 **For John** Franck André Jamme
- 150 **Dedans merci, *sort of***  
Frank Smith
- 152 **Bibliographie**

Cet entretien a été réalisé,  
en anglais pour *L'Œil de bœuf*,  
à New York, le 21 février  
2001.



Olivier Brossard

## Entretien avec John Ashbery

•

John Ashbery me reçoit dans son appartement de la 22<sup>e</sup> rue à New York. Beaucoup de livres, un peu partout au mur, des toiles de ses amis Anne Dunn, Jane Freilicher, Trevor Winkfield, et d'Hélios, à côté d'une planche originale de la bande dessinée *The Katzenjammer Kids*, des estampes d'Hiroshige et une gouache de Constantin Guys.

7

Avant que je ne lui pose une question, John Ashbery prévient :  
« J'espère qu'il n'y a pas de questions postmodernes ! » Je le rassure en lui disant que je serais bien en peine de définir le postmodernisme.  
« Non, parce que si c'est le cas, autant que je vous donne tout de suite le poème postmoderne<sup>1</sup> que j'ai écrit hier et que je destine à tous ceux qui me posent la question ! »

— *Vous êtes souvent présenté comme l'un des principaux poètes de l'École de New York. Pourtant, il est assez difficile de définir ce courant ou ce groupe...*

— En fait, je ne suis pas sûr de vouloir le définir, cette définition n'est pas de nous, on nous en a affublé bien après que nous avons tous commencé à écrire. Nous étions un groupe d'amis, nous nous voyions régulièrement et lisions ce que les uns les autres écrivaient.

<sup>1</sup> *Her Cardboard Lover*,  
page 27 et 28



**Nous parlions de poésie mais nous ne nous sommes jamais considérés comme une école comme par exemple les surréalistes ou les  $L=A=N=G=U=A=G=E$  *poets* qui se sont réunis et ont annoncé qu'ils allaient former un mouvement avec des règles précises.**

**Quiconque refuserait de s'y plier se verrait exclu!**

**Cela ne s'est jamais passé comme cela pour nous, il y avait certaines ressemblances car nous étions tous intéressés par tout ce qui était expérimental, ou tout du moins par l'idée de jouer avec le langage : les expériences verbales sont un élément essentiel de nos poésies.**

**À part cela, les différences entre nous sont nombreuses. Je pense que Frank O'Hara était vraiment un poète de New York car il aimait et chantait New York dans sa poésie. En ce qui me concerne, bien que j'aime beaucoup cette ville, je n'ai jamais considéré que c'était là matière à poésie, tout du moins pas de façon systématique.**

**Kenneth Koch, quant à lui, est sans doute encore moins un poète de la ville de New York bien qu'il ait écrit il y a de cela des années un poème qui commençait ainsi : «La cent quatre-vingt-dix-septième rue hélas...»**

**— *Il n'y avait donc ni programme, ni projet derrière l'École de New York?***

**— Non, ce programme a été inventé *a posteriori* par des gens qui ont cherché à le plaquer sur le groupe.**

**— *À l'origine, le terme «École de New York» est lié à un groupe de peintres. Comment est-ce que le nom est passé des peintres aux poètes?***

**— En fait, John Bernard Myers, le directeur de la galerie d'art new-yorkaise Tibor de Nagy, a commencé à publier des livrets<sup>2</sup>**

de poésie. Le premier à paraître était *A City Winter* de Frank O'Hara, en 1952 je crois. C'était l'époque que l'on a appelée la période héroïque de l'expressionnisme abstrait, les beaux jours de l'École de New York. Il a cru que s'il nous appelait l'École de New York des poètes, le prestige des peintres déteindrait sur nous, nous remporterions le succès mérité, et par conséquent sa maison d'édition deviendrait prospère. John Yau m'a dit que le terme a été utilisé pour la première fois dans un article que Myers a écrit et publié dans une revue littéraire, *Nomad*, en 1961. Je l'ignorais, je n'ai jamais vu cette revue. À l'époque du reste, je vivais à Paris et je ne lisais pas de revues littéraires américaines, je ne connaissais pas la poésie américaine du moment.

— *Est-ce qu'il vous est possible d'évaluer l'influence de l'École de New York, ou tout du moins de cette nébuleuse d'écrivains sur la poésie contemporaine américaine ? Votre propre influence peut-être ?*

9

— C'est difficile à dire, je suis plutôt mal placé pour juger, je pense que vous l'êtes mieux que moi. Je lis de la poésie contemporaine, mais pas énormément. Je ne sais pas, peut-être que nos expériences verbales et langagières, nos expérimentations non-systématiques ont contribué à la naissance de la *L=A=N=G=U=A=G=E poetry* bien que cette dernière ait pris une tournure radicalement différente ensuite. Ce qui a compté aussi, c'est sans doute notre rébellion contre la poésie conventionnelle, en particulier celle de Robert Lowell dont l'œuvre *me laisse vraiment froid* ! Ce genre de poésie est malheureusement toujours présent ; cependant, et peut-être est-ce là que notre influence se fait sentir, il y a différentes sortes de poésies expérimentales et d'expériences poétiques qui se font un peu partout, pas uniquement aux États-Unis d'ailleurs. Ce n'était pas le cas quand nous avons commencé à écrire et à expérimenter avec le langage il y a cinquante ans.

2 En anglais « a chapbook » est une publication de plusieurs feuillets sans numéro d'isbn

— *Il me semble d'ailleurs avoir lu que vous vous êtes rapidement inquiété et demandé ce qui arriverait à votre poésie si tout le monde se mettait à l'aimer; surtout à partir de 1976, date à laquelle votre œuvre reçoit plusieurs prix littéraires importants. Qu'est-ce que cela a changé pour vous, comment avez-vous réagi quand ces prix vous ont été accordés?*

— Ma foi, avec un certain plaisir! Ce que vous venez de dire me fait penser à une anecdote au sujet d'Arnold Schoenberg qui a composé un concerto pour violon réputé impossible à interpréter. Le jour où Schoenberg s'est rendu à la première mondiale, le concerto fut interprété par un grand violoniste. Schoenberg était furieux et apparemment, il est rentré chez lui en disant qu'il allait écrire un concerto que personne ne pourrait jouer!

Au début, je me suis habitué à ce que ma poésie ne suscite que peu d'intérêt, mon premier recueil était sorti juste après mon départ pour la France. J'y suis resté dix ans à l'exception d'un hiver passé à New York. J'étais bien sûr très déçu par la réaction ou plutôt par le manque de réaction à l'égard de mon premier livre, et de mon deuxième livre bien plus encore: il est passé complètement inaperçu, même si par la suite les *L=A=N=G=U=A=G=E poets* ont dit que c'était mon seul bon recueil de poésie! Mais je m'y suis vite fait.

Juste avant que mon deuxième recueil ne sorte, je me souviens même être allé voir un célèbre astrologue français... son nom m'échappe<sup>3</sup>. C'était un astrologue plutôt intello, il publiait des livres aux éditions du Seuil. Il est l'inventeur du système Astroflash qui était une sorte d'horoscope informatisé, le système avait été installé sur les Champs-Élysées, et à New York à Grand Central Station. Il fallait donner l'heure de sa naissance, puis la machine imprimait un papier avec votre horoscope. Donc, avant que *The Tennis Court Oath* ne soit publié, je suis allé le voir et lui ai dit que j'avais un livre

qui allait sortir. Je lui ai demandé s'il pensait qu'il aurait du succès. Je me souviens qu'il m'avait répondu: «Eh bien, c'est pas encore le moment!» Et c'était vrai, ce n'était pas encore le moment! Je me suis alors demandé si cela valait la peine de continuer à écrire si personne ne lisait jamais ma poésie, car après tout on écrit afin que quelqu'un lise ce que l'on écrit. Je crois qu'à cette époque, j'ai vraiment pensé à changer de voie, à essayer autre chose et abandonner la poésie. Et puis, je me suis dit que non! qu'après tout j'aimais faire cela et que par conséquent, j'allais continuer à écrire. Ne serait-ce que pour moi-même, puisque cela n'intéresserait jamais personne d'autre! Faute de mieux!

Et puis, plusieurs années après, en 1964 je crois, je suis revenu aux États-Unis l'été pour rendre visite à mes parents. J'ai alors rencontré un éditeur à New York dans une galerie d'art, au vernissage d'une exposition de Joe Brainard. Cet éditeur s'appelait Arthur Cohen et travaillait pour la maison d'édition Holt. Il me dit: «Oh, vous êtes John Ashbery, que diriez-vous de publier un nouveau recueil?» Mon dieu, quelqu'un s'intéresse à ma poésie! me suis-je dit. J'ai donc préparé un nouveau recueil, c'était *Rivers and Mountains*, dont la conception et la publication ont été assurées par Arthur Cohen. Ce dernier a malheureusement quitté l'édition, et j'ai eu d'autres agents et éditeurs par la suite. Mais à cette époque, je commençais déjà à être connu et le livre a obtenu une nomination pour le prix littéraire *National Book Award*: c'était là la première reconnaissance officielle que je recevais, excepté bien sûr le prix de poésie de Yale (*Yale Younger Poets Award*).

L'année précédente, en 1963, cela faisait cinq ans que je n'étais pas allé à New York. Ce n'était pas que je ne voulais pas venir plus souvent, mais je ne pouvais me le permettre financièrement. Mes parents auraient été trop heureux de m'offrir un aller simple pour les États-Unis mais, bien sûr, je ne voulais pas revenir définitivement!

3 Il s'agit d'André Barbault  
m'a précisé John Ashbery  
lors d'une conversation  
téléphonique

Bref, cette année-là, je suis venu et l'on m'a demandé de faire une lecture au *Living Theater*. Or, quand j'avais quitté les États-Unis, les gens de mon âge ne faisaient pas de lectures en public, c'était réservé aux poètes plus âgés, aux grands pontes. Cela ne se faisait pas d'inviter de jeunes poètes à lire leurs poèmes en public. En fait, je crois que c'est grâce aux poètes de la *Beat generation* que cela a changé. Ils ont commencé à lire leurs poèmes un peu partout, c'était une nouvelle conception de la poésie qui se faisait jour même si, bien sûr au début c'était juste les poètes *Beat* qui beuglaient et trépignaient ! Mais cela leur a fait beaucoup de publicité, en tout cas c'est comme cela que je vois les choses, et donc les gens se sont rendus compte qu'il y avait peut-être d'autres formes de poésie aussi, qu'il fallait les entendre et voir ce dont elles parlaient... Lors de ce bref intervalle de cinq années, je crois que le paysage de la poésie aux États-Unis a complètement changé.

— *Et c'est à ce moment-là que votre œuvre est devenue plus connue ?*

— En fait, non, cela ne s'est vraiment produit qu'à partir de 1966 quand *Rivers and Mountains* a été publié, même si, à partir de 1963, il y a avait déjà des gens qui suivaient ce que je faisais.

— *Vous êtes revenu de France en 1965, c'est ça ?*

— Je suis venu en vacances pendant l'été en 1963, 1964 et 1965, je suis retourné à Paris à l'automne mais à la fin de l'année je suis revenu parce que mon père était décédé l'année précédente, il fallait que je m'occupe de ma mère qui était seule et par ailleurs on m'offrait le poste de rédacteur de la revue *Art News*. Je n'avais pas vraiment de *travail alimentaire* en France, j'avais bien sûr des petits boulots mais ils ne rapportaient pas assez... Et puis

je me suis dit qu'il était peut-être temps que je rentre aux États-Unis, il le fallait en tout cas, pour ma mère, et puis, avec cette offre d'emploi ma décision fut prise.

— *Est-ce que vous pouvez nous dire comment tout ce temps passé en France a changé le cours de votre vie, de quelle façon cela a influencé et façonné votre œuvre ?*

— C'est une question beaucoup trop vaste pour que je puisse y répondre comme cela. Oui, je crois que mon séjour en France a changé ma vie, mais ma vie aurait changé sur une période de dix ans même si j'étais resté à New York! Il est vrai que j'avais toujours voulu aller en France comme beaucoup d'Américains je pense.

Quand j'étais enfant, je lisais des contes de fées français et je voulais aller là où il y avait des châteaux, des enchanteurs, etc. Quand j'avais dix-neuf ans environ, j'ai lu Proust dans la traduction anglaise, je ne connaissais pas très bien le français et cela m'a donné envie d'aller en France. Il y a des endroits dans Proust où j'ai séjourné, en fait je suis souvent allé à Cabourg qui est Balbec dans le roman. J'aimerais citer cette phrase célèbre tirée d'une pièce d'Oscar Wilde, *A Woman of No Importance*, dans laquelle les personnages sont tous anglais bien sûr, sauf une jeune femme américaine. Un personnage dit: «On dit que les bons Américains vont à Paris quand ils meurent.» Un autre personnage demande alors: «Et où vont les mauvais Américains?», «Mais, en Amérique, voyons!»

Enfin, un peu après mon arrivée en France, j'ai rencontré Pierre Martory qui est devenu mon ami le plus cher. J'ai découvert Paris et la France à travers lui, j'ai appris le français grâce à lui, et toutes ces expressions idiomatiques qui surprennent les gens quand je parle français! Pierre avait aussi une attitude tout à fait nouvelle à l'égard de la France et de la vie en général, je crois que c'était

peut-être davantage une attitude à l'américaine... Il adorait les films américains et la culture pop même s'il était anti-américain à bien des égards, surtout pour tout ce qui concernait la politique. Il était, comme il disait, de *la gauche intelligente*. Et donc, nous avions l'habitude de nous chamailler au sujet des États-Unis et de la politique, mais en même temps, nous étions au fond plus ou moins d'accord sur tout ou presque. Mais nous aimions ne pas être d'accord et *ergoter*...

— À l'origine, vous étiez venu en France pour faire votre thèse sur Raymond Roussel ?

— Non, en fait j'ai eu une bourse Fulbright, j'avais déjà ma maîtrise en littérature et pour partir, j'avais concocté un projet de façon à obtenir une bourse. C'était un projet de traduction d'une anthologie de poésie contemporaine française en anglais. J'en ai fait un bout mais pas beaucoup en fait, et je ne connaissais pas assez bien le français, cela m'a pris deux ans... Au bout de deux ans, je suis rentré, on m'avait renouvelé ma bourse pour la deuxième année. Je suis rentré aux États-Unis à l'automne 1957 et j'ai commencé à enseigner le français à *New York University* tout en prenant des cours pour la thèse. Je me préparais à faire une thèse et j'ai suivi les cours nécessaires, j'allais faire mes recherches sur Raymond Roussel dont Kenneth Koch m'avait fait découvrir l'œuvre. Kenneth était tombé sur ses livres à la librairie José Corti avant même que je ne me rende en France. En fait, il m'a montré les livres de Roussel, et surtout *Nouvelles impressions d'Afrique*, que je ne pouvais pas lire bien entendu mais qui avait l'air tellement étrange que je voulais vraiment apprendre le français pour pouvoir le lire ! Donc je suis retourné en France et j'ai commencé mes recherches sur Roussel. J'ai découvert un certain nombre d'informations jusque-là inconnues car à l'époque personne ne s'intéressait à Roussel. Il est vraiment devenu à la mode

juste après mon retour aux États-Unis au milieu des années soixante, quand il a tout d'un coup été redécouvert par les Français.

Je me souviens que je passais pour « *ce fou d'Américain qui s'intéresse à Roussel* », je crois que c'est Paul Thévenin qui m'a appelé ainsi.

Les gens à l'époque croyaient que Roussel était fou et que quiconque prétendait aimer son œuvre était pareillement atteint...

Tout cela a fait que j'ai pu rencontrer le neveu de Roussel et discuter avec lui. Il avait toujours refusé de parler de son oncle avec quiconque car Raymond Roussel était le fou, « le squelette dans le placard », la brebis galeuse de la famille !

Enfin, au fur et à mesure de ma vie en France, je me suis rendu compte que je ne voulais pas vraiment faire de thèse, je voulais simplement continuer à vivre en France. J'ai poursuivi mes recherches sur Roussel comme cela, par simple curiosité, j'avais alors fait un trait sur la thèse. J'aurais sans doute continué à vivre en France s'il n'y avait pas eu la mort de mon père. Je serais sans doute encore là-bas à l'heure qu'il est, et mon père serait très très vieux...

— *Vous écrivez en employant diverses formes poétiques.*

*Est-ce que vous essayez de vous en affranchir tout en les respectant ou bien de les...*

— [...] subvertir? [*il rit*]

Oui, je dirais que c'est bien cela que je fais, mais en même temps, en ce qui concerne les formes que j'utilise...

En fait, la part de ma poésie qui se sert des formes est infime, j'ai écrit quelques sestines, des pantoums, des canzones mais ce sont vraiment des exceptions. Ce ne sont pas des formes comme celle du sonnet où l'on doit remplir un cadre avec quelque chose de beau mais ce sont des formes qui sont en fait contraignantes. En fait, je faisais de l'Oulipo avant la lettre. Harry Mathews et moi étions



intéressés par cette idée de contrainte, car ainsi les formes forcent votre esprit à aller là où il n'irait pas autrement, et c'est ce qui fait l'intérêt de ces formes. Il ne s'agit pas de se libérer de la forme comme si c'était un réceptacle sacré...

— *J'ai lu dans le livre d'Antoine Cazé<sup>4</sup> une citation où justement vous dites que le travail de la forme vous permet d'aller là où vous n'iriez pas autrement : est-ce un peu comme être emporté par la forme ?*

— En fait, non, il ne s'agit pas de se laisser emporter par la forme mais d'être forcé à revenir sur et dans soi-même. Si vous prenez la sistine par exemple, vous avez ces schémas fixes de mots et il faut que vous écriviez un vers qui doit se terminer par un certain mot, il est donc impossible d'écrire un poème lyrique qui part librement et satisfaire en même temps aux exigences formelles du poème. Que faire donc ? Il faut renoncer à son élan premier et penser à cette complication qui se présente à nous. On finit ainsi par oublier l'intention d'origine, et cela je l'ai vu dans le travail de beaucoup de mes étudiants, c'est un exercice classique dans les ateliers de poésie : on finit par écrire le poème qu'on allait écrire, mais c'est un poème différent. Il y a une expression en anglais qui date sans doute de mon adolescence et qui dit : « c'est la même chose, en différent »<sup>5</sup>.

— *De quelle façon souhaitez-vous déstabiliser ou surprendre le lecteur ?*

— Je ne veux surtout pas intimider le lecteur, je veux le surprendre. Je voudrais offrir au lecteur une surprise agréable plutôt que désagréable ! La surprise est un élément essentiel de l'œuvre d'art, bien sûr, mais c'est là un poncif !

— *Cela me fait penser au premier acte d'une pièce de théâtre de Frank O'Hara qui a lieu dans l'Hôtel Surprise...*

— Comme je le disais, je pense que la surprise est un élément essentiel de l'œuvre d'art et c'est ce que je recherche quand je lis un livre. C'est ce qui me donne envie de poursuivre ma lecture, et je suppose que c'est ce que les lecteurs attendent de mes poèmes aussi. À propos, je viens de me souvenir d'une phrase de Frank O'Hara que vous ne connaissez pas parce qu'elle provient d'une pièce de théâtre qui a été perdue. Il me semble que la pièce s'appelait *Creuse ma tombe avec une cuillère en or*. Frank était en train de l'écrire quand je l'ai rencontré pour la première fois. Dans cette pièce, il y a un filet de pêche tendu au-devant de la scène, devant les personnages. Ils se trouvent tous derrière cet écran, et l'un d'eux dit : « je crois que nous ne pourrons jamais sortir d'ici. » Un autre répond, « mais pourquoi donc, je ne vois de panneaux " sortie interdite " nulle part... » !

17

— *Vos poèmes ont souvent un côté énigmatique. Est-ce qu'écrire c'est résoudre une énigme ?*

— 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... À un tel point que lorsque nous réussissons à déchiffrer celle qui vient de se présenter à nous, il y en a une autre qui se profile à l'horizon...

— *Cela veut-il dire que le poème ne doit jamais se clore ?*

4 John Ashbery, à contre-voix de l'Amérique, coll. «Voix américaines», Paris, Belin, 2000

5 *the same only different*

— Je crois qu'il devrait essayer de parvenir à une clôture mais je pense qu'il devrait avoir une fin qui soit autant que possible une ouverture. 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 peu comme cette absence de panneaux « sortie interdite » dans la pièce de Frank O'Hara ! Cette idée d'énigme me fait penser à Max Jacob mais aussi à Reverdy qui sont des auteurs que vous avez traduits...*

— Je ne pense pas qu'ils proposaient des énigmes pour plonger le lecteur dans la perplexité la plus totale, je pense que ce qu'ils faisaient était tout à fait différent. Les poèmes en prose de Max Jacob sont comme des récits de rêves auxquels il essaie de donner un sens les présentant sous une certaine lumière. C'est vraiment ce qui se passe, car une fois que l'énigme est isolée sous une lumière électrique, bien qu'elle puisse demeurer sans réponse, nous pouvons au moins découvrir tous les éléments dont elle est composée, et du même coup comprendre son énigmatisme<sup>6</sup>.

— *Connaissiez-vous ces poètes avant de partir pour la France ?*

— Oui, peut-être est-ce Kenneth qui me les a fait connaître. Kenneth a eu une bourse Fulbright en 1950 ou 1951, c'est-à-dire quatre ou cinq ans avant moi et il est revenu avec plein de livres de Max Jacob, Raymond Queneau, Reverdy... Certains de ces auteurs étaient en train d'être publiés en traduction anglaise à l'époque. Plusieurs des romans de Queneau avaient été publiés à la fin des années quarante en traduction et je les avais lus. De même, d'importants volumes de René Char et de Guillaume Apollinaire avaient été publiés

par New Directions. Je me souviens qu'avant même de partir pour la France, j'avais en ma possession un livre de Reverdy publié par Seghers, et bien que mon français ne fût pas brillant à l'époque, j'avais pu lire Reverdy qui est plutôt facile à lire et à traduire, ce qui est agréable!

Je me souviens aussi d'avoir pu jeter un coup d'œil au *Cornet à dés* avec Kenneth dont le français était bien meilleur que le mien, il m'aidait à lire. Je me souviens plus particulièrement d'un de ses poèmes préférés, celui où Max Jacob donne un nom à plusieurs personnes qu'il croise chaque jour dans la rue: il y a ce vieux chiffonnier à qui il dit «je vous appellerai Dostoïevsky». Cela semblait être le sommet de la poésie.

— *Pourquoi le sommet de la poésie?*

— C'était tellement rafraîchissant à côté de la poésie conventionnelle qui dominait au moment où nous sortions tout juste de l'université. Il faut se rendre compte qu'à l'époque, c'était les Allen Tate et les... hum..., enfin je ne veux pas donner trop de noms car certains sont encore dans les parages!

Nous n'avions pas de tradition littéraire aux États-Unis pareille à celle du surréalisme en France; je veux dire, bien que Max Jacob n'en ait officiellement le titre, on peut tout de même considérer sans ergoter que c'est un surréaliste, et l'on peut aussi dire la même chose de Reverdy. D'ailleurs, j'ai une copie d'un *Cornet à dés* avec une lettre que Max Jacob a écrite à André Breton aux alentours de 1925, dans laquelle il lui demande s'il peut l'aider à trouver quelqu'un qui accepterait d'apporter un soutien financier à Reverdy. Je devrais vraiment faire quelque chose de cette lettre, c'est un document intéressant pour la littérature française... Il y avait néanmoins une tendance expérimentale en poésie aux États-Unis.

6 « néologisme » en anglais :  
« *enigmaism* »

Dans les années vingt, il n'y avait pas réellement d'expériences intéressantes, l'imagisme et ses avatars n'ont pas eu d'effet durable mais les imagistes ont tout du moins montré que l'on pouvait considérer le langage comme un champ d'expériences possibles. Par la suite, dans les années trente, et c'est là un de mes *dadas*, une de mes *lubies*, il y avait beaucoup d'œuvres poétiques qui voyaient le jour : c'est par là que j'ai commencé quand je me suis mis à lire de la poésie contemporaine, c'était en grande partie des œuvres expérimentales, une poésie passionnante bien qu'elle soit aujourd'hui tombée dans l'oubli. Je pourrais vous donner des noms mais la plupart ne vous dirait rien, à l'exception peut-être de Delmore Schwartz qui est toujours connu, sans qu'il ait l'importance qu'on lui accordait à l'époque. Il était le grand espoir de la poésie américaine, ce jeune et incroyable poète... Il s'est en fait détruit lui-même. Après la guerre, une sorte de lassitude générale s'est installée. Un certain nombre de poètes comme Randall Jarrell et John Berryman qui, dans les années trente, avaient écrit des choses intéressantes, étaient partis à la guerre : ils sont devenus par la suite des « poètes de la guerre »<sup>7</sup>, il y a eu des anthologies de poésie de la guerre, et c'était vraiment sans intérêt. D'accord, ils avaient fait la guerre et c'était horrible, mais nous savons tous cela. Après la guerre, ils sont devenus un peu ennuyeux et conventionnels, c'est à ce moment-là que Lowell est soudain apparu à l'horizon...

Je crois que tous ces gens en avaient assez des expériences et des expérimentations qui avaient eu lieu à la fin des années trente, et ce fut une sombre période, comme Auden l'a appelée, « une décennie basse et malhonnête »<sup>8</sup>. Les gens réclamaient donc les certitudes et les mélodrames d'un Lowell et ne voulaient plus ni rêves ni demi-teintes...

— *Vous disiez que la poésie de quelqu'un comme Max Jacob était rafraîchissante. Quand je pense à Max Jacob, je pense aussi au mélange de la culture populaire et du raffinement le plus grand, cette union du «bas» et du «haut» comme on dit en anglais...*

— *Serait-ce là par hasard une question postmoderne qui s'annonce...?*

— *Non, non, pas du tout, je ne sais pas vraiment ce que postmoderne veut dire...*

— *Et bien, j'espérais que vous seriez capable de me le dire... Je vous ai dit que j'ai décidé hier d'écrire un poème qui serait postmoderne pour le montrer aux gens quand ils me demandent si je suis un écrivain postmoderne ou non. C'est une question qui revient malheureusement tout le temps...*

Bien entendu, ce que vous décrivez arrive tout le temps chez Max Jacob et chez certains modernistes comme Gertrude Stein ou bien Marianne Moore, une de mes poétesses préférées. Elle utilise une technique du collage qui fait appel à des extraits de journaux, de guides des parcs nationaux, ou d'écrits d'essayistes victoriens. Elle découpe tout cela pour les fondre dans son propre style. Elle incorpore ces éléments dans l'économie de ses poèmes d'une façon tout à fait merveilleuse, et cela m'a certainement influencé. Je lisais ses poèmes au même moment que je découvrais les collages de Kurt Schwitters, et bien que l'on puisse considérer que Marianne Moore est à l'extrême opposé du dadaïsme, dans un certain sens ils se rejoignent.

— *Est-ce que vous utilisez la technique du collage dans vos poèmes?*

7 « war poets »

8 « a low, dishonest decade »

— 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.

Mais, je ne la découpais pas à proprement parler... À la même époque à Paris, William Burroughs et Brion Gysin faisaient leurs célèbres *cut-ups*, et je crois même qu'à un moment la question s'est posée de savoir qui avait fait quoi d'abord. Je n'étais pas au courant de leurs *cut-ups* et ne l'ai pas été pendant plusieurs années après cela, eux de leur côté ignoraient tout de mes activités. Je connaissais Ginsberg un petit peu, Burroughs pratiquement pas...

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.

— *Quand vous écrivez, est-ce que vous revoyez et modifiez après coup? Vous dites que vous vous servez de la technique du collage pour voir à quoi cela va ressembler...*

— En fait, dès que j'écris je vois quelle tournure le texte prend, parce que précisément je viens de l'écrire, je travaille sur machine à écrire. Je ne fais plus beaucoup de corrections. Au début, je retravaillais mes poèmes à n'en plus finir et très souvent le résultat était peu satisfaisant au bout du compte. Donc, puisque je n'aime pas retravailler mes poèmes, puisque je préfère me détendre, je me suis en quelque sorte entraîné à ne pas écrire quelque chose

dont je sais que je vais devoir beaucoup le retravailler. Je préfère dans bien des cas ne pas garder ce que j'ai fait, l'oublier pour essayer quelque chose de nouveau. C'est un peu le contraire de ce que Boileau dit, « Hâtez-vous lentement ; et sans perdre courage, / vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ; / polissez le sans cesse et le repolissez ; / ajoutez quelques fois et souvent effacez. »

— *Quelle est votre relation à la peinture ? Est-ce que cette forme d'art a influencé votre poésie et votre réflexion esthétique ?*

— Je ne suis pas sûr en fait que l'on puisse vraiment parler d'influence. Quand j'étais enfant et jusqu'à l'âge de dix-huit ans, je voulais être peintre. À cette époque, la peinture influençait mes tentatives artistiques, mais je ne sais si cela a jamais eu une influence sur mon écriture en tant que telle, tout simplement parce que nous parlons là de deux activités différentes : l'acte de peindre me semble être une activité beaucoup plus consciente. Une peinture vous présente une sorte d'image fixe, tandis qu'un poème est une expérience linéaire, sans cesse en mouvement, un peu comme la musique. En fait ma poésie a davantage été influencée par la musique, surtout par la musique moderne, plutôt que par la peinture. Les gens ne savent pas vraiment cela parce que, bien sûr, je voulais devenir peintre, puis, ensuite, je suis devenu critique d'art par hasard. J'ai donc beaucoup écrit sur l'art, en grande partie à contre-cœur, c'était un *travail alimentaire* qui n'était pas très *alimentaire* ! Mais d'une certaine façon cela m'a servi de le faire parce que j'ai dû vraiment regarder des toiles et être attentif à chaque détail de façon à pouvoir me souvenir du tableau quand je rentrais chez moi pour écrire l'article. J'ai donc été obligé de devenir attentif, alors qu'en général on fait tout son possible pour éviter de se concentrer, surtout quand il s'agit d'art ou de poésie !



Donc quand je dis aux gens que je ne pense pas avoir été influencé par les arts visuels, ils ont tendance à ne pas me croire ! Mais ce n'est pas très grave, peut-être que c'est moi qui me trompe, je ne sais pas... Je pense plutôt que la dynamique de la musique est au cœur de ma poésie. Quand vous écoutez un morceau de musique, vous ne savez pas comment il va se terminer. Vous ne savez pas ce qui va se passer, tandis que quand vous regardez un tableau, vous voyez tout d'un seul coup, il n'y a pas de suspense !

— *Quel genre de musique écoutez-vous ?*

— Cela change tout le temps, chaque mois je m'intéresse à de nouvelles choses ou bien je redécouvre des compositeurs... Quand j'étais à l'université, j'étais fasciné par la musique française, et surtout par le groupe des Six, tout simplement parce qu'ils étaient un peu anti-conventionnels, comme je l'étais aussi. Ils faisaient la nique à la musique officielle... Il y avait aussi Satie par exemple ! Vous savez que Satie a dit de Ravel que même si Ravel a refusé la légion d'honneur, toute sa musique l'acceptait ! J'aime bien cette idée ! Cela dit, quand j'ai déménagé en France, on n'entendait rien d'autre que les Six à la radio, jour après jour, je me suis donc vite lassé d'eux !

J'aime aussi la musique expérimentale comme celle de John Cage ou bien de Charles Ives... Est-ce que vous avez quelqu'un comme cela en France ? Non, je ne vois personne, Boulez peut-être, bien qu'il soit bien mieux organisé ! J'aime bien la musique de Boulez, même si elle est aux antipodes de ce que fait Cage. J'aime aussi beaucoup le compositeur italien Scelsi dont j'écoute très souvent la musique en ce moment lorsque j'écris. Cela ne fait qu'une quinzaine d'années qu'on l'a découvert. Il est mort

en 1985 à l'âge de quatre-vingts ans, juste au moment où sa musique commençait à être connue. Il s'agit de compositions faites de sons bruts, élémentaires; je préfère les œuvres de sa première période, à l'époque où son travail évoluait encore dans cette direction. C'est la même chose pour Cage; j'aime la musique qu'il a écrite à la limite extrême de l'écriture musicale, avant qu'il ne devienne véritablement Cage, ce moment où demeurent encore dans sa production des restes de musique-telle-que-nous-la-concevons et qui ne dure jamais bien longtemps!

— *Et le jazz?*

— Et bien non, je n'ai jamais été intéressé par le jazz, ce qui m'étonne plutôt! Je m'attendais à aimer le jazz puisque ma propre poésie verse souvent dans l'improvisation. Frank O'Hara était un fana de jazz, mais en ce qui me concerne, je ne sais comment expliquer mon manque d'intérêt.

— *Quels sont les rapports de votre poésie avec la philosophie? Votre poésie s'affirme comme une œuvre de réflexion, aurait-on tort de parler de séductions de philosophie à son sujet?*

— *Non, si on veut!* Je ne lis pas beaucoup de philosophie mais en même temps je pense qu'il est justifié de dire que mon œuvre est, par certains côtés, philosophique, et ce, je l'espère, de façon séduisante! Il y a des ressemblances, quand on écrit un poème, on recommence toujours tout à zéro. On essaie de sonder le sens du monde au moment précis où l'on écrit, il est probable que l'on échoue: dans ce sens, c'est un peu comme la philosophie.


















— *Dans Three Poems, surtout dans le «Récital», ce qui m'a frappé, ce sont les tonalités philosophiques et pourtant en même temps, une subversion constante des idées et concepts utilisés...*

— Oui, il y a une sorte d'ironie sous-jacente que beaucoup de gens ne voient pas et qui en effet est subversive. Avez-vous lu le livre de David Herd qui vient de sortir en Angleterre sur mon œuvre ? Quand il écrit sur *Three Poems*, il fait un rapprochement avec Pascal, sans doute parce que j'ai dû mentionner Pascal quelque part. Il a donc relu Pascal et a trouvé des passages qu'il a mis à côté d'extraits de *Three Poems*: il est saisissant de voir à quel point les deux écritures peuvent se ressembler bien que j'ignorais tout à fait cela quand j'écrivais *Three Poems*. Je n'avais pas relu Pascal depuis longtemps. Je n'ai sans doute pas le génie de Pascal mais j'ai le rythme de la phrase, le phrasé... ou peut-être bien que j'ai le génie de Pascal, je ne sais pas !

— *Nous parlions tout à l'heure du déroulement linéaire du poème et de la musique, qu'en est-il des films ?*

— Oui, le cinéma fonctionne sur le même principe, c'est vrai, les films se déroulent de la même façon que la musique. D'ailleurs, le poème postmoderne que j'ai écrit hier s'appelle *Her Cardboard Lover*, c'est le titre d'un film des années quarante. Dans ce poème, je me sers en fait des paroles de chansons populaires, je fais aussi référence à *Orchestra Wives* qui est un film réalisé dans les années quarante et que j'ai vu à la télé il y a quelques semaines. Il y a Glenn Miller et son orchestre, et le film est au sujet des femmes du chef d'orchestre et des musiciens elles voyagent ensemble mais ne s'entendent pas. Elles n'aiment pas voyager, elles se chamaillent, vous voyez ce que cela peut donner.

## *Her Cardboard Lover*

 The way you look tonight  
 is perishable, unphotographable, laughable. Sometimes  
 dyslexia strikes in late middle age. You are  
 the way I look tonight. *At last*  
 *my love has come along.*  
 And you are mine at last.  
 Slowly the orchestra wives pick over the set,  
 go behind a wall. The big smiley man is thinking,  
 thinking he has an IDEA! Well, if he says so,  
 You gotta believe him. One orchestra wife comes back.  
 She has forgotten her pearls. The orchestra riffs around,  
 they come back. «Well, I never! Of all things!»  
 You nevered what? oh, it plays  
 to the breach. You see it. Her lover and best friend came  
 along the hall. «I'm sorry, Dan.  
 But I just couldn't.» So it's all alright,  
 he thinks. He thinks it's a secret.













27

Enfin bref, mon poème est en fait un peu sur les femmes de l'orchestre!

— *Est-ce que le poème va être publié bientôt?*

— Je viens de l'écrire, je n'ai même pas encore tapé la version finale!

*Son amant de carton*

 Ce soir, tu as l'air  
 périssable, inphotographiable, minable. Il arrive  
 que la dyslexie se déclare vers la cinquantaine. Tu es  
ce dont j'ai l'air ce soir. *Enfin*  
*mon amour est venu.*  
Et tu es à moi enfin.  
 Lentement, les femmes des musiciens détaillent le décor,  
se retirent derrière un mur. Le grand homme souriant pense,  
 pense qu'il a une IDÉE! Bon, puisqu'il le dit.  
 Faut bien le croire. Une femme de musicien revient.  
 Elle a oublié ses perles. L'orchestre improvise un peu par-ci  
par-là,  
 revient. «Eh bien... ! Et puis quoi encore... !»  
 Jamais tu n'as quoi? tiens, il joue  
 pour la brèche. Tu le vois. Son amant et sa meilleure  
amie sont arrivés  
 par le couloir. «Je suis désolée, Dan.  
Je ne pouvais pas.» Donc ça va,  
 pense-t-il. Il croit que c'est un secret.

— *Est-ce que vous pourriez nous faire part de ce que vous pensez des différences entre le français et l'anglais surtout en ce qui concerne la poésie, et par extension la traduction?*

— J’ai toujours pensé qu’il serait difficile d’écrire de la poésie en français, surtout parce que la langue française est si précise, claire et lumineuse. Cela ne permet pas de faire un effet, une sorte de *sfumato* comme en anglais. Un des tours que j’ai dans mon sac de poète, je l’appelle l’effet de bavure<sup>10</sup>, 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. Je crois que cela arrive dans *Three Poems*.

— *Critique d’art, votre œuvre est en dialogue constant avec la musique et la peinture. Que pensez-vous des nouvelles formes d’expressions artistiques comme les installations, les «performances»...*

— Et bien, je ne suis ni pour ni contre vraiment, je veux dire que certaines installations sont passionnantes, d’autres ennuyeuses comme la pluie, et on peut dire cela aussi des «performances»... même si je crois que je n’ai jamais vu de «performance» intéressante, à part peut-être les spectacles de Robert Wilson, mais on ne peut pas dire que ce sont des «performances» à proprement parler. Cela dit, je suis sûr qu’il doit y avoir de bonnes «performances» en ce monde ! Cela me fait penser à une citation du roman *Hebdomeros* de Chirico, je l’adapte ici aux besoins du sujet : «Le mot “performance” le fit fuir tel Oreste poursuivi par les Furies» ! Ce n’était bien sûr pas «performance» dans le texte original, c’était un autre mot !

— *Peut-être devrions-nous laisser la citation telle quelle pour le mot de la fin ?*

— Sans doute !

## **Biographie**

1927

**Naissance de John Lawrence Ashbery, le 28 juillet à Rochester, État de New York.**

**Passé une enfance solitaire à la campagne: « Mon ennui et une enfance plutôt solitaire dans une ferme sont des choses qui, je crois, sont revenues me hanter assez violemment. Et puis, nous vivions dans une région très enneigée, alors on essayait désespérément de s'amuser, dans la neige. »<sup>1</sup>**

**Écrit son premier poème, « Battle », à l'âge de huit ans.**

1945

**Diplômé de Deerfield Academy, Massachusetts.**

**« Ashbery se rappelle que sa mère découvrit pour la première fois son homosexualité en juin 1945. »<sup>2</sup>**

**1** cité in David Kermani, *John Ashbery: A Comprehensive Bibliography*, New York, Garland, 1976, p. 80

**2** John Shoptaw, *On the Outside Looking Out: John Ashbery's Poetry*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1994, p. 362, note 21

1948

Écrit les premiers poèmes  
de ce qui deviendra  
huit ans plus tard  
*Some Trees* «Quelques arbres»  
et «Le Peintre».

1949

*Bachelor of Arts* en littérature  
anglaise, Harvard University,  
Cambridge, Massachussets.  
Le mémoire qu'il rédige  
à cette occasion s'intitule  
*The Poetic Medium of*  
*W.H. Auden.*

1950

*Master of Arts* en littérature  
anglaise, Columbia University,  
New York.

1951

Jusqu'en 1955, travaille  
comme publiciste pour Oxford  
University Press et les éditions  
McGraw-Hill à New York.  
À cette période, fréquente  
assidûment les cercles  
d'art contemporain de  
la métropole.

1952

En mai, une soirée réunit, sous  
l'égide du peintre Larry Rivers,  
des «nouveaux poètes» parmi  
lesquels Ashbery, Barbara Guest,  
Frank O'Hara, James Schuyler.  
Commence la rédaction de son  
unique roman, *A Nest of Ninnies*,  
en collaboration avec  
son ami James Schuyler.  
Véritable roman à quatre mains,  
il ne sera achevé qu'en 1969:  
«en l'écrivant, John et moi  
essayions à chaque phrase de faire  
mieux que l'autre»<sup>3</sup>.

1953

Première publication, *Turandot et*  
*autres poèmes*, par les soins  
de John Myers, directeur  
de «l'influente galerie d'art  
Tibor de Nagy»<sup>4</sup>.

1955

Départ pour la France  
avec une Bourse Fulbright,  
renouvelée l'année d'après.

31

3 Schuyler, cité in Shoptaw, p. 48

4 Shoptaw, p. 47



Passé les dix années suivantes principalement à Paris, où il deviendra critique d'art pour diverses revues (*Art News*, *Art International*, *Art and Literature*).

1956

*Some Trees*.

Reçoit le *Yale Younger Poets Prize*, sélectionné au détriment de son ami Frank O'Hara par W.H. Auden.

1957

Compose une pièce de théâtre (« Un Mystère ») en collaboration avec Kenneth Koch et Frank O'Hara, mettant en scène ses amis dans les rôles principaux.

1960

Publication de l'anthologie de Don Allen, *The New American Poetry: 1945-1960*. Ashbery y apparaît aux côtés de Kenneth Koch, James Schuyler, Frank O'Hara, Barbara Guest et Edward Field sous l'étiquette « *New York Poets* ».

1961

John Myers lance le nom de « *New York School of Poetry* », par analogie avec la « *New York School of Painting* ».

1962

*The Tennis Court Oath*.

Après deux ans d'existence la revue d'avant-garde *Locus Solus*, lancée en France avec Schuyler, Koch et Harry Mathews, cesse de paraître.

1964

Mort de son père en décembre. Rentre aux États-Unis et rédige le long poème « *Fragment* », achevé à Paris en mars (« La tombe absente et tue du père est le poème-monument lui-même. »<sup>5</sup>).

Après quoi, il revient s'installer définitivement dans son pays natal.

1966

*Rivers and Mountains*

1970

*The Double Dream of Spring*

1972

***Three Poems.***

Expérimente avec ce recueil la prose poétique, ce qui transforme durablement sa manière.

1974

Commence sa carrière universitaire en tant que *Professor of English* à Brooklyn College, New York. Il y restera jusqu'en 1990 après être devenu *Distinguished Professor* en 1980.

1975

*Self-Portrait in a Convex Mirror.* Début de la notoriété nationale : le recueil obtient les trois prix littéraires les plus prestigieux l'année suivante.

1976

Rédacteur de la rubrique « poésie » (jusqu'en 1980) pour *Partisan Review*, l'une des revues littéraires les plus cotées aux États-Unis.

1977

***Houseboat Days***

1978

Revient à la critique d'art pour le magazine *New York*, puis à partir de 1980 pour *Newsweek*. *Three Plays*, recueillent les œuvres dramatiques *The Heroes*, *The Compromise*, *The Philosopher*.

1979

*As We Know.* Ses recueils sont désormais publiés simultanément aux États-Unis et en Grande-Bretagne.

1980

**Membre de l'*American Academy*.**

1981

***Shadow Train***

1983

**Membre de l'*American Academy of Arts and Sciences*.**

1984

***A Wave*.**

**Reçoit le prix Bollingen, puis à nouveau l'année suivante.**

1985

***Selected Poems***

1987

**Mort de sa mère en janvier. À l'automne, Trevor Winkfield suggérera à Ashbery d'écrire un poème de cent pages à sa mémoire : ce sera la matrice de *Flow Chart*, publié en 1991.  
***April Galleons*****

1989

**Publie une sélection de ses critiques d'art dans le volume *Reported Sightings*.**

**Nommé pour un an Professeur de poésie à Harvard, titulaire de la chaire Charles Eliot Norton.**

1991

***Flow Chart*.**

**Devient *Professor of Language and Literature*, titulaire de la chaire Charles P. Stevenson Jr à Bard College, Annandale-on-Hudson, État de New York.**

**Membre de l'*Academy of American Poets*.**

1992

***Hotel Lautréamont***

1994

***And the Stars Were Shining***

1995

***Can You Hear Bird.***

Reçoit la Médaille Robert Frost  
de la *Poetry Society of America*.

1996

**Grand Prix des Biennales  
Internationales de Poésie.**

1997

**Reprise de l'intégrale des cinq  
premiers recueils en un seul  
volume, *The Mooring of  
Starting Out*.**

1998

***Wakefulness***

1999

***Girls on the Run,***

d'après le roman illustré (inédit)  
de l'artiste reclus et marginal  
Henry Darger (1892-1972).

2000

***Your Name Here***



35

John Ashbery, 1949,  
Cambridge Mass.  
« *My Matt Damon Period or  
The Talented Mr Ashbery* »

*Ci-contre:*  
De gauche à droite  
John Ashbery, Frank O'Hara,  
Patsy Southgate, Bill Berkson,  
Kenneth Koch, 1964.

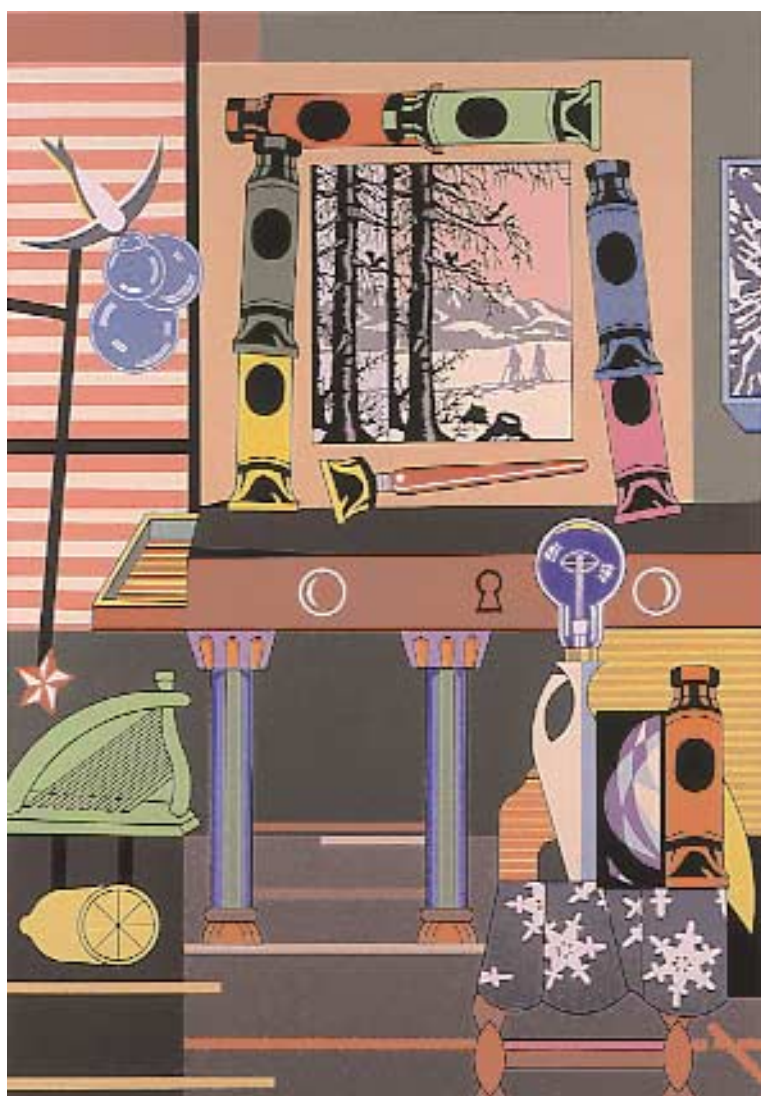
*Ci-dessous:*  
John Ashbery et  
Pierre Martory, Cabourg,  
été 1956.





*Ci-dessus :*  
Couverture du numéro *Raymond Roussel* de la revue *Bizarre* (1964) avec une participation de John Ashbery plutôt conséquente : Nous lui devons la reproduction de nombreux documents (dont le portrait ci-dessus) et deux articles, « Les Versions scéniques d'*Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus* » et « La Presse

et le théâtre de Raymond Roussel » qui, appendices compris, ne représentent pas moins de 35 pages sur 159 au total.





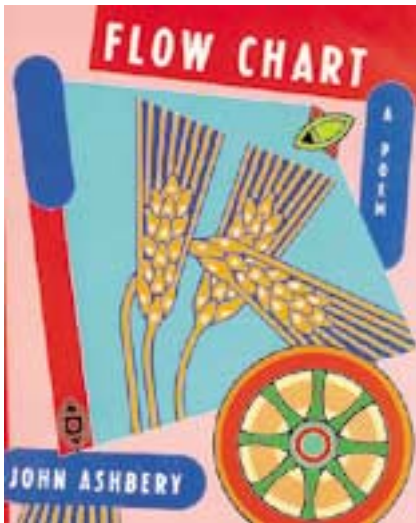
*Page de gauche:*  
Trevor Winkfield, *Studio Still Life*,  
acrylic on linen (48 x 33 in.), 1999.

*Ci-dessus:*  
John Ashbery, 1977,  
New York.

*Ci-contre:*  
Fairfield Porter *Portrait of*  
*John Ashbery* (38 x 32 in.), 1957.



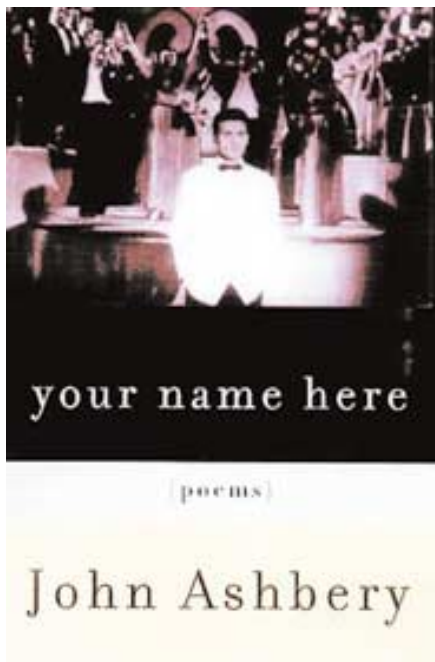




*Ci-dessus :*  
De gauche à droite John Ashbery,  
Mark Ford, John Yau, 2000,  
New York (anniversaire  
de J. A. chez Jerry's).

*Ci-contre :*  
couverture de *Flow Chart*,  
réalisée par  
Trevor Winkfield.

*Page de droite à gauche :*  
couverture du dernier Ashbery,  
*Your Name Here*.



*Ci-contre à droite:*  
couverture de *Houseboat Days*,  
peinture en grisaille  
de R. B. Kitaj réalisée  
spécialement pour ce livre.  
« À ma grande surprise,  
la première fois  
que j'ai vu cette peinture, j'ai  
reconnu immédiatement  
ce qu'elle représentait :  
elle reproduisait un portrait de  
Simone Simon tiré d'une scène  
du film "Le Lac aux dames"  
réalisé par Marc Allégret.  
Le cliché figurait dans un livre  
de photos sur le cinéma français  
publié par la Cinémathèque  
française en 1945, ouvrage  
maintenant très rare.  
En fait Kitaj et moi  
en possédions tous les deux  
un exemplaire. »



# LOCUS SOLUS

## I

KENNETH KOUP, <i>On the Go, Two Poems.</i>	3
BARBARA GUEST, <i>Seven Poems</i> . . . . .	20
JAMES SCHUYLER, <i>Current Events</i> . . . . .	34
ANNE PORTER, <i>The Feast of May</i> . . . . .	66
ERIK BOHRENSGAARD, <i>Three Poems</i> . . . . .	47
JOHN ASHBURY, <i>Six Poems.</i> . . . .	55
HARRY MATTHEWS, <i>The Conversations (I)</i> . . . . .	77
FRANK O'HARA, <i>Ten Poems</i> . . . . .	115
EDWIN DENRY, <i>Nine Sonnets</i> . . . . .	127
BORIS BLASER, <i>Cups</i> . . . . .	136
GEORGE MONTGOMERY, <i>Four Poems</i> . . . . .	152
H. BURCKHARDT, <i>Love in Three Acts</i> . . . . .	156
FAIRFIELD PORTER, <i>Four Poems.</i> . . . .	163

Harry Mathews

**Autobiography, From The Way Home**  
**[extrait]**

.

Durant l'été 1956, Niki, Laura et moi sommes allés à Paris pour chercher un logement où nous pourrions nous installer. Walter (Auerbach) nous a rejoints en mai ou en juin. Pendant son séjour, il a été à l'origine d'une rencontre qui a profondément marqué ma vie. Walter avait contacté John Ashbery, à l'époque boursier Fulbright à Montpellier, et par un après-midi gris et chaud, je me suis retrouvé dans un café du jardin du Luxembourg, à discuter avec un homme affable et apparemment timide, la trentaine à peine, vêtu d'un costume-cravate classique. Son premier recueil venait d'être publié dans la collection des jeunes poètes de Yale. Si j'hésite à décrire mon amitié avec John Ashbery, ce n'est pas faute de matière. Depuis notre première rencontre, notre amitié ne s'est jamais démentie, et John s'est montré (comme avec ses nombreux amis) extrêmement ouvert et encourageant. Sous son influence, ma relation à la littérature et au monde a évolué, j'ai fait des progrès dont je n'ai pris conscience qu'après coup. Ce n'est jamais par des injonctions ou même des conseils que John a contribué à mon évolution (on connaît sa réticence à prononcer des jugements, tout du moins de façon sérieuse, sur les problèmes d'ordre général). Sa conversation pleine d'esprit est pour lui un moyen indirect et délicieux de définir ses préférences, mais l'influence sur son entourage s'exerce surtout par son exemple, celui d'un artiste magistral et dévoué à son art de manière impressionnante; quoique cette affirmation trahisse en l'alourdissant la façon dont son influence se manifeste. Peu de temps après notre rencontre j'ai demandé à John quels poètes

français il me conseillait de lire. Il a cité plusieurs noms qui m'étaient familiers, comme Reverdy et Michaux. Une ou deux semaines plus tard, quand je lui ai montré « *The Battle* », un nouveau poème que j'avais écrit, il a fait cette remarque : « oh, je vois que tu as lu ces poètes dont nous avons parlé. » Mais il n'en était rien. D'une certaine manière, les paroles de John m'avaient familiarisé avec leur perception de la poésie, et j'avais pu aussitôt en profiter. Une simple conversation avec lui m'avait libéré de mon penchant conservateur, provincial et affecté pour le genre de poésie lyrique qui s'écrivait alors en Amérique, et m'avait fait découvrir la possibilité du « modernisme » — un monde où je pouvais, et même je devais, inventer ce que j'écrivais.

Quand j'ai rencontré John, j'étais quelque peu provincial, toujours sur la défensive, peu enclin à croire en mes aptitudes et en mes goûts. Avec les années, John a ouvert mon horizon.

Dans le domaine de la littérature — notamment en m'initiant à l'œuvre de Raymond Roussel et en proposant une approche non académique et tonique de Kafka — il m'a ouvert un chemin pour enfin écrire de la fiction. (Sa lecture attentive de la première version de *Conversions* m'a fourni l'encouragement dont j'avais besoin à l'époque et les années suivantes, où mon travail a souvent rencontré l'incompréhension.)

Ses coups de cœur, déconcertants à l'époque, pour le cinéma (les films muets de Feuillade et Lang, les comédies musicales, les films d'horreur de série Z), pour la peinture (Ad Reinhardt) et pour la musique (des compositeurs postromantiques comme Busoni, toujours sous-estimé, aussi bien que les dernières innovations de la musique contemporaine) m'ont sauvé bien souvent de la plus grande malédiction esthétique qui soit : se laisser aller aux jugements irrévocables. Et tout en exerçant cette influence libératrice, John n'a cessé un seul jour d'être lui-même : généreux et drôle, difficile et anxieux aussi. Sa présence infaillible à mes côtés au début des années soixante, alors que la rupture de mon mariage m'avait laissé seul et déprimé, me fait encore chaud au cœur,

comme le souvenir de nos soirées et de nos voyages ensemble. Un de nos voyages nous a emmenés en novembre 1961 (je crois) à Majorque, où Walter Auerbach s'était arrangé avec un imprimeur local pour publier le premier numéro de *Locus Solus*, une revue que nous lancions. Cela faisait longtemps que John et Kenneth Koch voulaient créer un relais pour leur travail et pour les amis qu'ils admiraient; pour ma part, j'étais découragé de ne trouver aucun éditeur pour *Conversions*. (Kenneth Koch proposerait le manuscrit peu de temps après avec succès à Random House). Aussi, quand j'ai hérité d'un peu d'argent de mon grand-père, John a suggéré que j'en utilise une partie pour lancer *Locus Solus*, où nous pourrions tous publier sans problème. John et Kenneth ont demandé à James Schuyler d'être le quatrième directeur. Les deux années qui ont suivi, nous avons ainsi sorti quatre numéros de la revue (dont un numéro double), le premier numéro ayant été publié à Palma, les autres à Genève.

John m'a aussi ouvert de nouveaux horizons sociaux.

Par son entremise, j'ai rencontré vers 1960 une scintillante constellation de New Yorkais, grâce auxquels je me suis senti chez moi dans ma ville natale: des peintres comme Jane Freilicher, Larry Rivers, Alex Katz, Joe Brainard, et Ellen Adler (alors mariée à David Oppenheim), des écrivains, outre Kenneth Koch et James Schuyler, tels Kenward Elmslie, Arnold Weinstein et Bill Berkson, des collègues de John à *Art News*, Tom Hess et Betsy Baker.

La plupart sont aujourd'hui encore mes amis. Plus tard, c'est grâce à John que j'ai fait la connaissance de David Kalstone, Tomasz et Julita Mirkowicz, Joseph McElroy et John Ash, qui avaient tous un rôle à jouer dans ma vie.

Frank O'Hara  
est né à Baltimore, Maryland  
en 1926 et est décédé  
en juillet 1966.

Avec ses amis les poètes  
John Ashbery, Kenneth Koch  
et James Schuyler,  
Frank O'Hara a fait partie  
de ce que l'on a appelé  
« l'École de New York  
en poésie ». Il a publié  
de son vivant plusieurs  
livres de poésie dont  
*Meditations in an Emergency*  
et *Lunch Poems* ainsi que  
des écrits critiques sur l'art.  
La somme de ses œuvres poétiques  
a été rassemblée  
de façon posthume  
dans l'imposant volume  
*The Collected Poems of  
Frank O'Hara* (University  
of California Press)  
et dans *Poems Retrieved*

(Grey Fox Press), livres dont  
la publication a été dirigée  
par Donald Allen.

Les poèmes de Frank O'Hara  
repris ici sont extraits de l'ouvrage  
*The Collected Poems*,  
Donald Allen ed., Berkeley  
and Los Angeles, University  
of California Press, 1995.

Tous nos remerciements  
à Maureen O'Hara pour son aide  
et son autorisation à publier  
« Choses Passagères »,  
et en traduction,  
les autres poèmes.

Frank O'Hara

## De Frank O'Hara à John Ashbery

.

### À John Ashbery

Je ne peux pas croire qu'il n'y ait pas  
un autre monde où, assis, nous  
nous lirons de nouveaux poèmes, l'un à l'autre  
en haut d'une montagne et sous le vent.  
Toi tu seras Tu Fu et moi Po Chü-I  
Et sur la lune, y'aura la Femme Singe,  
Riant à la vue de nos têtes mal assorties  
Alors que nous observerons la neige  
se déposer sur une brindille.  
Ou bien aurons-nous vraiment disparu? l'herbe  
d'aujourd'hui n'est plus ce qu'elle était!  
Et si la lune, quand elle se lèvera  
Ce soir, est vide — mauvais augure  
Qui veut dire: «tu pars, comme les fleurs».

[1954]

47



**Petit Mot  
pour John Ashbery**

Plus beaux encore que  
des canards sauvages  
barbotant dans une noyade  
de chats de gouttière  
tes mots cerclés de vert enroulent  
des collets d'effluves  
d'éléphants et  
cerceaux frères de délicats  
grognements  
de girafes autour de notre cou.

Où est le soleil et ô combien  
tranchant  
devient l'arbre là nous  
nous trouvons  
quand tu nous pousses dans  
les mangues  
de sous ta cape de Papageno.  
Si nous pouvions garder tes mots  
pour toujours  
dans notre cœur comme  
une baquet de grenouilles

tous les tourments et les Fords  
déglinguées  
fondraient à vue d'œil comme  
des loukoums!  
et nous nous dandinierions tous  
joyeux rosaires au  
nombril ras la mouche à riche vair.  
Enfin! nous tendons le cou  
par-dessus la vague bouche bée  
et gentille et nos écailles tirent  
leur révérence.

[1950]

## Une carte postale de John Ashbery

Quel message! quelle image!  
toute rose et dorée et classique,  
un coucher de soleil romantique  
à la française pour  
changer. Et le texte ne pouvait  
qu'être  
source d'inspiration — avec  
son petit air  
de traductio, de renaissance et  
d'espéranto: en vérité, Le Verbe!  
Par  
quelle intelligence faisons-nous  
le lien en un  
clin d'œil entre «*Enée*  
*racontant à Didon les*  
*malheurs de la Ville de Troie*»  
(sexualité train-train et les  
milles fleurs que fut Rome!)  
et «*Äneas erzählt Dido das*  
*Missgeschick der Stadt Troya*»  
(truismes et immer das ewig  
Weibliche!) et (ail oscura,  
balliamo! balliamo, mon amant  
étranger!) «*Enea che racconta a*

*Didone le disgrazie della Città*  
*de Troia*» suivie encore d'une  
autre, mais attends! peut-être  
de trop  
pourtant aussi étincelante  
que le fandango  
qui retentit dans tout Ravel  
«*Eneas contando a Dido*  
*las desgracias*  
*de la Ciudad de Troya*»  
(laisse moi  
danser! bas les pattes!)  
car Guérin pensait aux Maures  
et Caramba! la chair est excitante,  
même sur les images empiriques!  
Non?

[1951]

## Choses Passagères

à *John Ashbery*

J'écorche l'anguille par la queue, peut-être un nœud  
d'anguille, ou il y a anguille sous roche,  
je ne fais que toucher barres.  
Chapeaux bas! mais, il n'y avait pas un seul chapeau,  
et moi; j'avais beaucoup travaillé dans le temps.  
J'avais souffert un grand échec, mystérieusement.  
Qui se sent galeux se gratte!

Hébergement? je suis à la hauteur d'une île, c'est  
du hasard, et je ne suis pas une haridelle,  
plein d'impudicité, non, non, j'imprime un mouvement  
à une machine,  
la semaine des quatre jeudis, du temps que la reine  
Berthe filait.  
J'aime partout les kinkajous.  
Hier soir, j'étais un labadens; maintenant? je suis  
un lavabo.  
Je mange les morilles moresques, quelle suffisance!  
Je suis un homme qui se noie, montant à cheval à nu,  
et mon ciel est couvert de nuances.  
Est-ce que j'ai un bel organe, hein? je fais ses orges  
très bien pourquoi pas?

Ce fruit est du poisson tout pur, c'est la pure vérité,  
et pourquoi pas?  
ça ne nous rajeunit pas! la rouille ronge le fer,  
c'est un souvenir soviétique.  
La trébuchage, le tric-trac, vous vous trompez! dites  
voir turlututu chapeau pointu!  
Ce drap est d'un bon user,  
pour trouver l'usurpateur utérin. Oui, mais, je suis seul.  
Par monts et par vaux, le valet de bourreau vient,  
C'est un wattman vulcanien, et j'ai peur.  
Il pleut. Je mange un xiphias.  
Il n'y gagnera rein, je suis une yole, un you you moi.  
Tu es un homme zélateur, donc? Mon ange, tu as un œil  
qui dit zut à l'autre.

[1955]

*Traduction de l'anglais (américain), sauf « Choses Passagères »,  
Olivier Brossard*

Trevor Winkfield  
est un peintre britannique  
établi à New York depuis 1969.

Il expose régulièrement  
ses travaux à la galerie  
Tibor de Nagy à New York.

Il a collaboré avec  
John Ashbery sur le livre *Novel*  
qui a été publié en 1999  
par Grenfell Press.

Un ouvrage avec des textes  
de John Ashbery et de Jed Perl,  
*Trevor Winkfield's Pageant*,  
a récemment été consacré  
à son œuvre et publié en 1997  
par Hard Press, West Stockbridge  
(Massachusetts).



## Pleins feux sur les pommes

.

John Ashbery : la première fois que je suis tombé sur ce nom, c'était en 1964. Il ne s'agissait pas encore pour moi du poète mais du traducteur de l'essai de Michel Leiris, « Conception et réalité chez Raymond Roussel », article paru dans un numéro d' *Art and Literature*. John Ashbery est resté pour moi, quelque temps encore, un traducteur seulement, jusqu'au jour où j'ai pu me payer *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Raymond Roussel, et le numéro spécial de *Bizarre* qui lui était consacré (dépense assez considérable à l'époque car j'étais un artiste sans le sou). En parcourant *Bizarre*, j'ai vite pris conscience du travail de pionnier qu'Ashbery accomplissait pour faire sortir de l'ombre cet écrivain encore peu connu. Je m'imaginai John Ashbery en dandy vêtu de tweed, une pipe à la bouche, arborant un sourire froid derrière l'éclat de son monocle, style qui me faisait rêver à l'époque. Mes illusions volèrent en éclat, quand, au printemps de 1965, alors que j'étais totalement plongé dans l'univers roussélien, j'assistai à ma première lecture de poésie : John lisait ses poèmes à l'ambassade des États-Unis à Grovenor Square, à Londres. Je me souviens avoir été surpris par sa jeunesse d'esprit, dont il ne s'est jamais débarrassé, même en « grandissant ». Je fus plus étonné encore par sa façon de lire ses poèmes, à la fois grave et humoristique, un doux ronronnement qui s'est achevé ce soir là en toute beauté sur la dernière partie de « *The Skaters* » et ces vers divins :

Toutes, les pommes se teintent  
À la lumière fraîche de l'automne.  
Les constellations se lèvent  
Dans un ordre impeccable : Taureau, Lion, Gémeaux.

C'était la première fois que j'entendais quelqu'un réunir  
Paul Cézanne et Joseph Cornell, tout naturellement, dans ce même  
mouvement du poème qui joignait la France et l'Amérique.

Traducteur talentueux, grand érudit...  
et maintenant merveilleux poète! C'en était trop!

Des façons détournées qu'a la vie de mener ses affaires...  
Cinq ans après cette lecture, alors que je vivais désormais à New York,  
John Ashbery m'emmena voir Cornell chez lui, dans une maison  
de banlieue insignifiante sur Utopia Parkway à Flushing. Par la suite  
en 1996, John et moi sommes allés en voiture à Philadelphie pour voir  
l'exposition rétrospective des œuvres de Cézanne. Sans John,  
ces moments essentiels de ma vie n'auraient jamais eu lieu.  
John est un guide fabuleux. Enfin, en 1998, quand j'ai illustré son livre  
*Novel*, un texte de jeunesse en prose que le poète David Lehman  
a déniché dans les archives d'une université, j'ai donné  
à un de mes dessins la silhouette du bus qui m'avait mené  
à la lecture de John à l'Ambassade américaine.

**Pourquoi tant de peintres aiment-ils l'œuvre de John? Sans doute parce que c'est l'œuvre poétique la plus visuelle de l'après-guerre, mais aussi parce que son savant mélange d'abstrait et de concret a toujours eu mille attrait. En un seul vers, sa poésie pleine d'images embarque l'esprit sur un frêle radeau, pour au vers suivant l'entraîner vers le grand large, le temps d'une méditation métaphysique... et c'est précisément la démarche intellectuelle et créatrice d'un peintre. Enfin, de tous les poètes que je connaisse, John Ashbery est le seul à être passé par autant de périodes que Picasso.**

**(New York, avril 2001)**

*Traduction (de l'anglais) d'Olivier Brassard pour le texte de Trevor Winkfield  
et d'Anne Talvaz pour le poème de John Ashbery*



## Mon opinion à l'heure actuelle

.

En janvier de cette année, un reporter du *Times Union* d'Albany, me contactait par mail: John Ashbery était sur le point d'être investi de la mission de poète d'État (État de New York). Ce journaliste avait entendu dire que je pourrais être en mesure de l'aider pour un article que le *Times Union* souhaitait consacrer à l'événement; il incluait une liste de questions relatives à l'évolution d'Ashbery, à son influence sur des écrivains plus récents, aux controverses et critiques suscitées par son œuvre, il me demandait enfin d'exprimer mon opinion sur la poésie d'Ashbery.

Curieusement, je ne suis pas certain que ma position aujourd'hui, après près de vingt ans d'immersion dans l'œuvre d'Ashbery soit en aucune manière plus claire qu'en ce jour de mai 1982 où, alors étudiant, je tombai par hasard sur un exemplaire de *Houseboat Days* dans une librairie, admirai sa couverture réalisée par un certain R.B. Kitaj, dont je n'avais jamais entendu parler, et lisais les premières lignes du deuxième poème du volume, «*Other Tradition*»:

*«They all came, some wore sentiments  
Emblazoned on T-shirts, proclaiming the lateness  
Of the hour, and indeed the sun slanted its rays  
Through branches of Norfolk Island pine as though  
Politely clearing its throat, and all ideas settled*

*In a fuzz of dust under trees when it's drizzling:  
The endless games of Scrabble, the boosters,  
The celebrated omelette au Cantal, and through it  
The roar of time plunging unchecked through the sluices  
Of the days, dragging every sexual moment of it  
Past the lenses: the end of something.  
Only then did you glance up from your book<sup>1</sup>  
Unable comprehend what had been taking place, or  
Say what you had been reading. »*

57

Qu'avais-je lu? Je décidais qu'il me fallait y réfléchir, parce que je n'avais jamais été confronté à une telle poésie tout à la fois passionnante et hypnotique. Adolescent, j'étais obsédé par l'œuvre de Philip Larkin et j'avais commis quelques pâles imitations du « *standard movement poem* », dans lesquelles tout allait mal, rimait (tout aussi mal), et démontrait, s'il fallait le démontrer, que quand c'est raté, c'est raté, mais qu'il n'y avait rien à dire de plus. Au contraire, je me souviens d'un sentiment de flottement à la lecture de « *Other Tradition* », comme si quelque mystérieux Zéphyr m'avait gentiment entraîné vers le ciel, puis m'avait laissé dériver dans un délicieux état d'apesanteur.

<sup>1</sup> duquel j'avais peut-être levé  
les yeux moi-même [at which  
perhaps I glanced up  
myself]

Cette année-là, j'écrivais une dissertation plus ou moins incompréhensible sur l'œuvre d'Ashbery pour mon cours de licence, dans laquelle ce sentiment de flottement se trouva transformé en ce que j'appelais, dans un jargon académique, une « poésie de la suspension »; et, après un an aux États-Unis, je me lançais dans une thèse de grande envergure sur l'intégralité de l'œuvre d'Ashbery — laquelle, à l'époque, s'achevait à *Shadow Train* (1981). Je découvris rapidement, il est inutile de le préciser, que je préférais lire la poésie plutôt que d'écrire à son sujet ou de me frayer un chemin dans la prose insondable des premiers critiques d'Ashbery tels que David Shapiro et Harold Bloom. J'avais alternativement le sentiment — quelquefois presque simultanément si j'avais bu beaucoup de café — que je n'avais rien à dire, ou tant à dire que cela ne pourrait jamais être dit. Je décidais que, avant d'écrire quoi que ce soit, je devais lire chaque auteur cité par lui dans les interviews qu'il accordait : Proust, Raymond Roussel, Reverdy, Henry Green, Gertrude Stein, Marianne Moore, Jane Bowles, Nicholas Moore, Pasternak, Lautréamont, John Wheelwright, Max Jacob, Delmore Schwartz, David Schubert... et me renseigner sur l'œuvre de tous les peintres et sculpteurs sur lesquels il avait écrit en tant que critique d'art (je découvrais alors qui était R.B. Kitaj), et bien sûr sur les réflexions des théoriciens et philosophes dont je trouvais les noms dans les critiques relatives à Ashbery (celle-ci par exemple, de David Shapiro : « Ashbery nous rappelle la remarque de Kierkegaard selon laquelle Hegel aurait été un grand philosophe s'il avait considéré sa Logique comme un simple élément dans le monde de la logique, alors que, en l'état actuel des choses, Hegel est un simple comédien de la systématique. »).

Je me suis tâté pendant des années, j'ai abandonné le projet à de nombreuses reprises et pendant des mois d'affilée, et je ne me suis jamais senti particulièrement fier de l'hommage en forme de coup de poignard que je lui rendais ; j'ai toutefois trouvé un certain bien-être à la pensée qu'aucun de mes examinateurs n'aurait à le lire. (Avant de rendre mon travail, j'avais présenté une ébauche à mon patron de thèse merveilleusement non-directif, John Bayley. Il me la rendit, après un coup d'œil rapide, avec cette remarque désarmante : « Ça m'a l'air b-b-bien savant ! »)

Tandis que je travaillais, Ashbery lui-même continuait à produire de nouveaux livres — *A Wave* (1984) alors que je commençais, puis *April Galleons* (1987) et son recueil de critiques d'art *Reported Sightings* (1989), suivi du glorieux poème de la longueur d'un livre *Flow Chart* (1991), paru quand j'étais en passe d'achever mon travail. Et dans la décennie suivante il y a eu six ouvrages nouveaux, auxquels une thèse entière pourrait être consacrée. Une explosion analogue d'ouvrages critiques et d'essais sur son œuvre ont été produits durant cette période et, de nos jours, Ashbery est habituellement salué comme le plus grand poète américain vivant, le véritable héritier de Whitman, Dickinson, Stevens, etc., etc., LE contemporain susceptible de survivre « [aux] sévères jugements du temps » (selon l'expression de Bloom).

Mon opinion à l'heure actuelle, pour revenir à la question posée par le reporter, est complexe parce que durant les cinq ou six dernières années, j'en suis venu à bien connaître John, et à me représenter son œuvre dans le noble langage de la critique littéraire (Les personnes intéressées par les dernières nouvelles de ce front peuvent se procurer l'excellent ouvrage de David Herd *John Ashbery And American Poetry*<sup>2</sup>).

Mon opinion à l'heure actuelle

**Empilées autour de moi, alors que j'écris, se trouvent des copies bosselées et décortiquées de tous ses ouvrages, de *Some Trees* (1956) à son dernier, publié l'année dernière. Son titre résume peut-être de manière satisfaisante mon opinion: *Your Name Here*.**

*Traduction de l'anglais par Anne Baudeneau*

John Ashbery écrit au lit  
comme on parle en rêve

Si le sens volatile se pose il passe

Sa moustache fantôme forme

à l'envers un verre à

artini .



Pierre Alféri

**Un calligrame**

.



John Ashbery

## **Le Nouvel Esprit**

.

**Je me suis dit que je pouvais tout noter, que ce pouvait être une façon de faire. Ensuite, la pensée m'est venue, de tout oublier: ce serait une autre manière d'opérer, plus vraie encore.**

**mer bien lavée**

**Les fleurs étaient.**

**Voilà des exemples d'oubli. Simplement, distraits comme nous sommes, autre chose vient bientôt les remplacer. Et non pas la vérité, peut-être, juste plutôt: vous-même. Car, en fait, c'est bien vous qui avez fabriqué tout cela; de quelque façon, vous êtes donc dans le vrai. Mais la vérité a passé**

**pour tout diviser.**

**Est-ce que je me suis réveillé? Ou bien est-ce de nouveau le sommeil? Une autre forme de sommeil? Le tas de jours devant nous n'a pas de contours précis. Ce sont des jours impersonnels, comme ces montagnes aux sommets cachés dans les nuages. Nous sommes au milieu du voyage, à peine avant que les sables s'inversent dans le sablier, un endroit idéalement calme.**

**Vous êtes mon monde tranquille. Voilà mon bonheur. Se tenir là, avancer en lui. Cela coûte très cher. Trop cher pour une seule vie.**



Il y a quelques vieilles photos qui montrent l'événement. C'est une idée, en passant, de s'y arrêter, de les regarder. Les gens qui sont là — peu de gens, en fait, de ce côté de l'air : ils ont fait un signe, ils étaient en train de faire un signe. Vous, vous vous retournez sur vous-même comme une feuille, et vous manquez la troisième et dernière chance. Et ces êtres ne souffrent pas comme souffrent les gens. Sûr. Mais c'est votre dernière chance, cette fois-ci, votre dernière chance d'échapper à la boule

des contradictions, cette boule plus lourde que le principe de gravité, lui qui met tout au même niveau — et rien n'est vraiment défait.

Maintenant, la loi est de penser. Penser devient la loi, le rêve des jeunes et des vieux avançant ensemble vers ce lieu où les masses sombres se confondent. Et il nous faut boire cette fusion, goûter cet autre effort obscur et concerté, qui ne nous pousse pas vers la lumière mais plutôt vers un courant d'air froid et humide. Nous avons fait une percée dans ce que veut dire la tombe. Seulement l'action nous est encore proposée, là, devant nous,

elle a besoin d'être énoncée. Se formuler soi-même autour de cette sphère creuse, vide... Être votre souffle, quand vous l'aspirez, quand vous l'expulsez. Puis, calmement, ce serait comme des objets les uns à côté des autres en haut d'un mur : un bac de batterie, une poulie rouillée, des boîtes en bois informes, un bidon de graisse d'essieu, ouvert, deux longueurs de tuyau... Et nous percevons ce moment autant de l'extérieur que de l'intérieur. Pas besoin de fournir de preuves. C'est drôle... Les éléments froids, externes, sont enfin en nous, ils poussent en nous pour notre bien, ils ne demandent rien, pas même une pensée de commémoration. Alors, que dire de ce qui était là avant ?

Ça prend forme dans la nouvelle fusion, comme des sourires ancestraux, des souvenirs partagés, ça se rappelle seulement comment, en ce temps-là, la lumière se posait sur l'eau. Mais c'est aussi vraiment quelque chose de neuf. Vous n'entendez pas, dehors? la circulation, les arbres, tout ce qui se rapproche. Pour finir par se confondre et progresser telle une pénitence. Car le pèlerinage perpétuel ne s'est pas arrêté. C'est seulement que vous avancez, vous et lui, à la même vitesse, et que vous ne pouvez ainsi vous rendre compte du mouvement. Qui vous propulse vite, et même dangereusement vite, vers ce lieu trouble où la rivière se déverse dans la mer. Ce lieu qui semble même plus loin encore du rivage.

Il n'y a rien à faire, vous devez grandir, le rythme au dehors devient de plus en plus rapide, il dépasse la vitesse idéale des sphères qui semblaient comme vous dicter, qui semblaient fonder votre graine et les conditions de sa transformation, un jour, en feuilles et en fruits et en sève finale. Car il faut que tout soit transcendé... L'allure devient un peu plus douce, maintenant, on peut voir pourquoi il était vraiment nécessaire que tout fût transcendé. Dans notre famille, de plus âgés nous ont parlé. C'est arrivé il y a longtemps mais cela devait arriver, c'est même la raison pour laquelle nous sommes ici aujourd'hui nous-mêmes en train de parler. D'ailleurs, si vous avez pensé que vous aviez reçu plus que votre dû, vous avez pu vous aussi en parler. C'était une tribune, libre, où chacun venait se délivrer de ses souvenirs ennuyeux, se mettre à nu pour la nuit, qui était déjà là. C'était sûrement aussi plus un temps pour agir que pour récolter, car rien n'était mûr, rien n'avait encore été planté... Moment intense, tension dans le front et les narines avant le sommeil, bousculade vers les tas de bois et de feuilles proches, qui nous poussaient du coude en retour. Segment de réalité, plutôt.

Il faut se rappeler cela aussi, c'est même très important, mais le souvenir se convoquera-t-il assez lui-même au point d'exister vraiment? Car il est plus fatigué qu'autre chose. Et c'est ainsi qu'il s'évanouit, tel le visage d'un ballon dégonflé, changé en un tas de rides définitif, mine de rien, même s'il ne s'agit que d'un travestissement.

Parce que la vie est courte  
Il faut nous rappeler de lui poser sans cesse la même question  
Jusqu'à ce que cette question répétée et toujours le même silence  
deviennent réponse  
De mots cassés ouverts pressés contre la bouche  
Et le dernier silence en révèle la doublure  
Jusqu'à ce qu'enfin cette chose existe séparément  
À tous les étages du paysage et dans le ciel  
Et chez les gens qui timidement l'habitent  
Cette chose dont le nom verrouillé est ouvert, à la poussière  
et à l'absence de pensées  
Même de la mort, à la première idée floue qui s'ébranle en nous  
et pas moyen alors de l'arrêter.  
C'est autant de débris de vie, qui comme tels ne peuvent être  
transmis  
À quelque autre substance exploitable, mais qui sont irréductibles  
Pour ces regards furieux, ces silences glacés, ces protestations  
virulentes.  
Seulement, c'est aussi votre paysage, la preuve que vous êtes bien là  
Pour vous arranger ou vous perdre  
Le lieu où peuvent se produire les changements silencieux.

Ça commence juste. Maintenant, ça s'est remis en marche. Était-elle plus ou moins terminée, l'étrange visite? Non, elle n'avait pas même encore débuté, si ce n'est tel un rêve préparatoire qui semblait avoir la texture rugueuse de la vie, mais qui se réduisait en fait en une lumière d'étoile, comme tous les souvenirs non désirés. On ne pouvait pas avoir de prise sur elle. Pourtant, nous devions malgré tout être contents, car même si personne n'avait vraiment besoin d'elle, elle n'était pas complètement dénuée de valeur, elle nous apprenait les formes de cette notre vie éveillée et présente, les façons de l'inatteignable. Et ses jugements, bien qu'inoffensifs et joueurs, étaient quand même le mode d'expression grâce auquel nous approcherions le jugement. Car nous ne jugeons pas, de peur d'être jugés nous-mêmes, tout en étant pourtant jugés, sans que nous le remarquions, jusqu'à ce qu'un jour nous nous réveillions d'une couleur différente, de cette couleur du filtre des opinions et des idées que tout le monde a émises à notre sujet. Et c'est avec ce visage qu'il nous faut maintenant nous préparer à essayer de vivre.

67

Au début, ce n'est pas vraiment facile. Il y a des vides, sombres, que le clair de lune du chasseur ne peut pas vraiment atténuer. Vous avez déjà pensé à la lune? À cette façon dont elle s'ajuste si bien aux choses qu'elle doit éclairer? Et ces grosses gouttes de laque, et ces rivières de lumière, soudain sorties d'un étui que l'on aurait comme agité — si rebelles, si indigestes... Bon, le cœur de la question est-il là? Non, mais vient un temps où ce qui devrait être révélé se cache en fait en se débarrassant du masque de son identité et où cette identité elle-même se révèle tel un autre masque, un moindre masque, plus ancien que celui que nous avons fini par connaître et par accepter. Vous pensez à des légendes impeccables, à cet éveil pénétrant un bloc de jour compact. Seulement ce jour est là pour

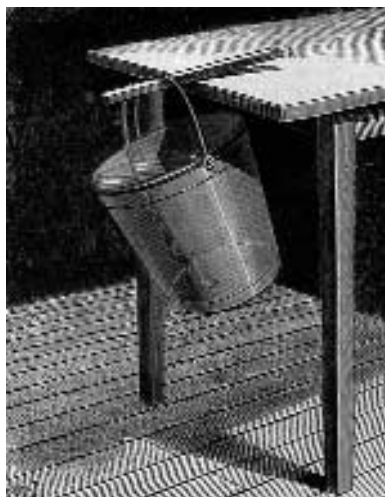
**vous assurer que vous ne pouvez pas obtenir tout cela d'une autre manière, comme vous pouviez le faire avec les voiles et les ombres de la nuit ; pour vous dire aussi que votre semi-approbation mutuellement amusée n'est pas la plus mauvaise façon de démarrer, de toute façon, que n'importe quelle respiration est celle de chacun en l'autre, et qu'elle est bien sûr imparfaite, comme toute chose perçue.**

**Cependant l'hiver avance, et la mort suit la mort. J'en ai fait moi-même l'expérience, je sais combien cette impression de rétrécissement s'oppose au sentiment de vie que l'on éprouve lorsque l'on atteint une étape ; et non pas un point culminant : une étape. Alors, oui, il vous faut être sélectif, mais pas sélectif dans votre propre choix, si vous voyez ce que je veux dire. Ne pas choisir ceci ou cela juste pour votre plaisir, assumer plutôt la pensée même du choix et laisser tomber enfin certaines choses. Lesquelles ? C'est sans importance. Je pourrais du reste vous parler de ces choses que j'ai écartées : ce ne vous serait d'aucun secours, car il doit s'agir de votre choix, ou plutôt il ne doit pas s'agir de votre choix : ces choses, il faut simplement que vous les laissiez moduler en vous et hors de vous. Là est le centre du processus de rétrécissement. Et c'est ainsi que, peu à peu, tout comme l'air se raréfie lorsque vous escaladez une montagne, ces choses vont prendre vraiment du relief — une allure d'appartenance. Merveilleuse tâche, s'en approcher est même bien suffisant. Les choses feront le reste. Car c'est à ce moment-là que le fait de ne pas tout posséder deviendra évident et vous sautera soudain aux yeux avec tant d'adresse et d'horreur que vous vous demanderez comment vous avez vécu jusqu'à ce jour — comme si une vallée s'étendant sur des centaines de miles, pleine de vergers et de toutes sortes d'accidents de terrain bénéfiques, s'ouvrait maintenant à vos pieds, à l'instant même où vous vous disiez que**

**vous ne pourriez grimper une marche de plus.  
Ce nouvel environnement, au fond si banal, que vous percevez  
encore assez mal (mais quelle joie pour vous, enfin, d'être conscient  
d'une vision imparfaite!) va être votre nouvelle forme d'arbitraire,  
un arbitraire qui protège et défend sans jamais délaisser les blessures  
infligées par le temps des jours passés, ces blessures contre lesquelles  
vous vous êtes battu si fort sans le savoir. Or elles se sont évanouies  
avec les anomalies en dents de scie du temps lui-même, et un ordre  
du jour clair, humide, invincible — aimable, généreux, protecteur —  
vous encercle comme les gestes sans fard d'une belle jeune fille  
l'entourent d'une noblesse que l'on ne remarquera peut-être jamais,  
mais qui sera pourtant la fontaine de la vie de cet un, de cet autre.  
Et l'on n'a jamais besoin de la voir, cette noblesse,  
on ne le souhaite pas non plus, car sa vérité est sans importance,  
et même inimaginable.**

[...]

*Traduction de l'anglais (américain) par Marie-France Azar et Franck André Jamme.  
Cette version française du début de The New Spirit,  
premier « chapitre » de Three Poems, fait partie d'une traduction française intégrale en cours  
de ce livre — dont la troisième partie, Le Récital, vient d'être publiée  
dans le numéro 59 du Nouveau Recueil, juin-août 2001.*



## **Traduction de la poésie/poésie de la traduction**

•

### **Pensées sur la *transpoiesis***

*La traduction est une opération indiscernable  
de la création poétique.*

(Octavio Paz)

Une définition de la poésie : ce qui se perd dans la traduction.

Une définition de la traduction : l'acte de transférer  
un objet d'un endroit à un autre ; de déplacer une chose d'ici à là.

Quand on déplace un bol d'eau de l'évier à la table, il se peut  
qu'un peu d'eau se renverse et se perde. Quand on traduit un poème,  
il se peut qu'un peu de poésie se renverse et se perde.

La tâche du traducteur : perdre le moins d'eau possible.

Tout communique dans le poème. On doit tenir compte  
du poème tout entier en le traduisant.

Sens, son et forme des mots ; les assemblages qu'ils forment  
quand on les combine en vers, les vers en strophes, les strophes  
en poèmes ; la forme du poème, les forces esthétiques qui le façonnent  
et le définissent, la tradition littéraire qui le soutient.

Traduire un poème c'est transférer toutes ces choses  
d'un endroit (langage, culture, tradition) à un autre.  
Ou pas. (Tant qu'on le fait exprès.)



## ***Periphrasis***

***Paul Valéry***: On ne finit pas une traduction,  
on l'abandonne.

### **Des traductions « fidèles »**

On pourrait se demander: fidèles à quoi?

Question facétieuse, peut-être, mais en y répondant le traducteur détermine pour lui-même ainsi que pour tous ses lecteurs de quoi le poème « parle ». C'est une décision sérieuse, car l'expérience que ses lecteurs auront du poème, le contact qu'ils établiront avec le poète en question et leur aperçu — pour bref qu'il soit — de la culture et de la tradition littéraire « étrangères » reflétées par le poème, tout cela sera imposé par la manière dont le traducteur perçoit puis traduit l'œuvre en question.

Donc...

Vaut-il mieux traduire au plus près — le plus « littéralement » — possible et courir le risque de perdre la beauté, la « poésie » de l'original, ou doit-on s'efforcer de recréer aussi pleinement que possible l'expérience du poème source, tout en sacrifiant autant que nécessaire ce que le poète « a dit »<sup>1</sup> pour atteindre ce but?

***Dicton***: Les traductions sont comme les femmes:  
les belles ne sont pas fidèles et les fidèles ne sont pas belles.

[Ou en version américaine :

***Lou Costello***: J'aimerais mieux  
que ma femme soit moche plutôt que belle.

***Bud Abbott***: Pourquoi ça?

*Lou Costello*: Si ma femme était belle, elle pourrait me tromper.  
*Bud Abbott*: Et si elle était moche elle ne te tromperait pas?  
*Lou Costello*: Peut-être, mais ça me gênerait moins.]

## **De la traduction de la contrainte**

On traduit la contrainte, en plus (parfois, au lieu) du poème. Dans une traduction honnête, on doit donner la priorité aux limitations qui caractérisent l'original — qu'il s'agisse d'une nième-tine traditionnelle ou d'un zippogramme oulipien — même si le « contenu » du poème doit en souffrir.

La traduction d'un poème anagrammatique qui n'est pas anagrammatique elle-même est mensonge<sup>2</sup>.

73

## **De l'impossibilité de traduire la contrainte**

On ne peut pas traduire les anagrammes. Du moins, pas tout à fait. Certes, les mots formés par la permutation des lettres composant les mots du poème original peuvent se traduire. Mais une telle traduction ne réussit pas à communiquer la contrainte. Une telle traduction ne réussit pas.

Difficulté: plus le poème est près de la mécanique de la langue source (comme le sont les poèmes à contrainte orthographique, syntaxique, etceteratique), plus la traduction est difficile.

**1** Une notion trompeuse, puisque dans un poème le poète ne « dit » rien, il écrit, ce qui n'est pas du tout la même chose. On traduit l'écriture; on interprète la parole. Ce n'est point une coïncidence si on emploie deux termes distincts pour désigner ces deux activités différentes, car l'écriture parle différemment que la parole.

**2** Et le lecteur rétorquera que la traduction d'un poème anagrammatique qui est anagrammatique n'est pas une traduction. Le lecteur aura raison (voir ci-dessous).

Si la contrainte est profondément enracinée dans la langue source (tel l'anagramme), la traduction stricte est impossible et la *transpoiesis* s'impose : le traducteur doit recréer une œuvre dans la langue cible qui utilise la même contrainte. On ne traduit pas les mots qui composent le poème original, on traduit l'acte créateur dont le poème original est issu.

*Exemple*: Le poème anagrammatique qui suit a été composé par Hans Bellmer et Nora Mitrani (avec la collaboration de Joë Bousquet) sur un fragment de Nerval: «Rose au cœur violet». Deux autres poèmes suivent, le premier étant une version allemande sur le même fragment de Nerval par Unica Zürn et Hans Bellmer, le second une version anglaise de mon cru. Ces derniers ne sont point des traductions du premier ; ce sont des créations écrites sous la même contrainte tout en prenant comme point de départ le même fragment-source. Ce sont trois facettes différentes du même poème.

*Rose au cœur violet*

Se vouer à toi ô cruel  
À toi, couleuvre rose  
Ô, vouloir être cause  
Couvre-toi, la rue ose  
Ouvre-toi, ô la sucrée

Va où surréel côtoie  
Ô, l'oiseau crève-tour  
Vil os écœurera route  
Cœur violé osa tuer

Sœur à voile courte — écolier vous a outré  
Curé, où Eros t'a violé — où l'écu osera te voir  
Où verte coloriée sua — cou ouvert sera loi

Ô rire sous le couteau  
Roses au cœur violet

*Rosen mit violetter Herz*

Hortensie reitet zum Olm  
Sie loht im Zorne, meutert  
Hoer, Untier, Mimose lenzt  
Entröte sie im Holzturm  
Lunte her, zittere im Moos  
Turmotter, ziehe mein Los  
Immer zeitlose Totenuhr

Romhure zotet mit Eselin — Listviehmormone zetert  
Nimm Lottes Eiterzeh vor — Lusttote, nimm rohe Reize  
Heize Monstrumteile rot — los, hetze mir vir Motten

Vorzeiten-Himmel rostet  
Ins leere Ruhm-Motto Zeit  
Zieht Reim vom ersten Lot

Im letzten Ei Rest vom Ohr  
Violetter Zenith-Sommer

*Rose With The Violet Heart*

Soothe leather with rivet,  
thee lit. O thwart Eros' hive,  
overbrow it. The she-eel at  
the raw, lithe torso: Eve hit  
it here (that sore) with love.

There — violate others with  
a slit. He hit two over three  
tho' their earthiest vowel  
over-oil thee with threats.

Throatier thieves who let totalities hover, whet her  
thievish tool where treat wove stealthier, o thither,  
here shoot what trite veil heaviest root let whither.

Ætherish whorlet veto it —  
rose with the violet heart.

La tâche du traducteur est plus difficile que celle du poète ;  
le poète crée, le traducteur recrée. Ses choix sont et limités  
et dictés par quelqu'un qui avait ses propres priorités. Le traducteur  
n'est pas un écrivain. Il est condamné (ou autorisé, selon notre  
point de vue) à re-écrire seulement.

## De la traduction du son

Traduire d'une langue qui n'en est pas une; est-ce possible?

Le mot «traduction» a-t-il un sens dans ce contexte?

Peut-on traduire un poème sonore — le fameux «дир бул щыл»

de Kroutchonykh, par exemple — et si oui, comment s'y prendrait-on?

Qu'est-ce qu'on traduirait au juste? Voici l'original,

écrit en *zaoum* suivi de deux variantes, la première anglaise,

la seconde française :

дир бул щыл  
убешщур  
скум  
вы со бу  
р л эз

dir bul shchyl  
ubeshshchur  
skum  
vy so bu  
r l ez

dir boul chtchyl  
oubechchtchour  
skoum  
vy so bou  
r l èze

Bien qu'écrit en *zaoum* (non en russe) et donc sémantiquement transparent, ce poème est en fait doté d'associations phonétiques potentielles pour ceux qui parlent russe. Ces associations seront sans doute différentes — si associations il y a — pour ceux qui ne le parlent pas. Il n'y a à proprement parler rien à traduire ici<sup>3</sup>, et la plupart des «traductions» de ce poème (y compris celles ci-dessus) ne sont que de simples translittérations; elles cherchent à reproduire les sons de l'original mais ne véhiculent point leurs associations.

Peut-être que la *transpoiesis* — plutôt que la translittération — serait à invoquer ici: au lieu de translittérer ce texte, le traducteur pourrait en recréer un autre ayant des associations semblables dans la langue cible (ce qui mène, il va sans dire, à d'autres problèmes...)<sup>4</sup>.

La translittération ressemble plus à la transposition musicale qu'à la traduction *stricto sensu*. Ceci parce qu'on a affaire uniquement au son, le sens étant absent.

La tâche du translittérateur ressemble à celle du compositeur qui transpose une mélodie pour clarinette pour une flûte: noter les sons d'une voix pour que les mêmes notes résonnent quand la mélodie est exécutée par une autre voix.

Pour poursuivre l'analogie musicale, on pourrait dire que traduire égale orchestrer: en orchestrant, le compositeur transfère l'œuvre d'un idiome musical (normalement le piano) à un autre (tout un orchestre, par exemple), la situant dans un nouveau contexte musical. L'œuvre originale est à la fois le point de départ et le point d'arrivée de l'orchestration. Elle y sera transformée tout en demeurant la même.

## Des traductions «réussies»

Ceci aussi fait surgir la question: réussies par rapport à quoi et selon qui? (Voir la section sur les traductions «fidèles» plus haut.)

La seule définition honnête d'une traduction réussie: le traducteur a réussi à faire passer ce que lui jugeait essentiel dans le poème qu'il a traduit.

Comme la plupart des lecteurs ne sauront jamais ce qui a été en jeu, ils ne peuvent juger de la réussite de sa traduction. Au mieux pourront-ils conclure qu'elle «se lit bien» — ou pas — dans la langue cible.

## *Periphrasis*

*Duke Ellington*: Si ça se lit bien, c'est que c'est bien.

79

3 Enfin, presque rien: «ВЫ» est un mot russe (qui veut dire «vous»).

4 À savoir, est-on censé traduire les associations? Par exemple, si le poème de Kroutchonykh a une «teinte tartare», comme le veut le poète, devrait-on chercher des associations pour le tartare en anglais (si jamais il y en avait), ou ferait-on mieux de choisir une autre langue ayant

des résonances en anglais qui correspondraient tant soit peu à celles que le tartare pourrait avoir en russe (une langue amérindienne, par exemple), et écrire un nouveau poème ainsi «teinté»?



## Un dilemme

Comment traduire un poème d'une langue dont la tradition poétique diffère de celle en laquelle on traduit?

Par exemple, comment traduire un poème moderne écrit en vers rimés et métrés dans une langue dont la poésie moderne a perdu sa versification traditionnelle (comment traduire du Maïakovski en anglais?), ou — plus problématique encore — dans une langue qui n'a jamais eu une tradition poétique qui ressemble à celle de la versification occidentale traditionnelle (Ronsard en coréen)?

Ou encore, comment traduire un texte poétique ayant une forme commune dans une langue en une langue n'ayant jamais connu cette forme ou dans laquelle elle fait particulièrement «étrangère» (un *Limerick* en espagnol, par exemple)? Est-ce qu'on retient la forme de l'original, avec ses propres traits distinctifs (mais sans sens dans la langue cible), ou est-ce qu'on tente d'infuser au poème source les traits distinctifs de la langue cible (comme les traductions de *haïku* qui riment en anglais)? On pourrait également remplacer la forme de l'original par une forme plus ou moins équivalente qui existe déjà dans la langue cible (comme un poème anglais en pentamètre iambique qui devient un poème en alexandrins en traduction française ou *vice versa*). Est-ce cela qu'il faudrait faire?

En s'attaquant à un problème analogue (comment composer un *renga* occidental), Octavio Paz, Jacques Roubaud, Eduardo Sanguinetti et William Tomlinson n'ont pas retenu le genre japonais; ils ont plutôt choisi de composer une suite de sonnets collectifs. En guise d'explication, Paz note dans sa préface: «Il est à peine nécessaire de préciser que nous ne nous sommes pas proposé de nous approprier un genre mais plutôt de faire fonctionner un système de production de texte poétique. [...] Et le *renga* est avant tout une pratique.»<sup>5</sup>

Ainsi n'était-ce pas un genre poétique qu'ils cherchaient à transférer d'une tradition littéraire à une autre, mais plutôt l'acte même d'écrire la poésie. Le but de la manœuvre n'était donc pas une œuvre d'art mais un art lui-même, pas *une* création mais *la* création. Et la solution n'était donc pas la traduction mais la *transpoiesis*.

### *Periphrasis*

*Dylan Thomas*: Je ne m'intéresse pas à la traduction.  
Je m'intéresse aux traductions.

Peut-être vaut-il mieux ne pas passer trop de temps à discuter de la traduction — après tout, cela empêche de traduire. Les problèmes associés à cette activité se soulèvent et se résolvent... ou pas, mais on continue à écrire.

On pourrait protester: «Mais, traduire la poésie est une tâche très particulière qui vaut la peine d'être discutée» — c'est juste. C'est une tâche très particulière, on est même tenté de dire: tautologique. Car si on convient avec Paz que «La traduction est une opération indiscernable de la création poétique», il faut alors conclure que — paradoxalement — traduire la poésie, c'est l'écrire, c'est revivre l'acte créateur qui finit par mettre au monde un poème à la fois conforme à et différent de sa source. Ce qui nous pousse à proposer un pendant au vieux précepte qui veut que le traducteur soit un traître; au lieu de *Traduttore traditore* ne vaudrait-il pas mieux dire: *Traduttore creatore*?

***Quel endroit idiot pour toucher terre,  
Je trouve, mais nous y sommes.***

«Et les étoiles brillaient», John Ashbery

- 1 Hérité de Grande-Bretagne où il est nommé par le souverain et chargé d'écrire des poèmes pour les occasions officielles, le Poète Lauréat est une curieuse survivance



de la monarchie dans la république des lettres américaines. Parmi les moments symboliques forts qui ont marqué l'histoire des Poètes Lauréats aux États-Unis, on mentionnera ici Robert Frost, alors titulaire de la charge, lisant son poème patriotique « *The Gift Outright* » (1942) lors du discours d'investiture du Président Kennedy en 1961, poème qui dans son mouvement historique traçait si bien la ligne de la « Nouvelle Frontière » qu'allait chanter le jeune président...

## **D'un regard critique sur l'Amérique en général à travers la poésie en particulier**

.

En ce début du XXI<sup>e</sup> siècle et après cinquante ans d'une carrière jalonnée de quelque vingt recueils, John Ashbery pourrait apparaître un peu comme le poète officiel des États-Unis. Bien que la charge de «Poète Lauréat» ne lui ait pas été octroyée<sup>1</sup> — elle revient en ce moment à Robert Pinsky, bien moins connu que lui sur nos rives — il n'en semble pas moins avoir atteint le sommet de la notoriété nationale, et même internationale au point d'avoir tout récemment été nobélisable... Toutefois, en dépit de ce rôle de référence incontournable qui est aujourd'hui le sien, John Ashbery demeure irréductiblement marginal dans le paysage poétique américain. Contradiction qui n'est pas sans rappeler, nonobstant des esthétiques et des prises de position politique fort différentes, la situation controversée d'un autre enfant terrible des lettres américaines, le bouillant Ezra Pound dont l'isolement après-guerre n'entama jamais le rayonnement, lui conférant presque au contraire un supplément d'aura poétique depuis sa retraite de l'asile St Elizabeth, puis de l'exil final à Rapallo en Italie... Sans doute faut-il voir dans ce décalage, chez Pound comme chez Ashbery, le signe d'une position féroce critique à l'égard de l'esthétique et de la société américaines, minées dans leurs fondements par la profération virulente (Pound) ou plus discrète (Ashbery) d'une parole irréductible aux valeurs qui ont cours outre-Atlantique. Sans doute aussi s'agit-il plus généralement d'un rapport conflictuel avec l'histoire qu'entretient une poésie qui se propose

« d'inclure l'histoire dans le poème », selon le mot de Pound, de façon frontale chez celui-ci, plus oblique chez Ashbery. Sans doute enfin y va-t-il d'une contradiction fondamentale entre d'une part la texture extrêmement dense et récalcitrante, voire rébarbative, des poèmes d'Ashbery et de l'autre leur prestige culturel qui a élevé leur auteur au rang d'icône nationale. Je voudrais ici tenter de dire brièvement en quoi cette dissonance profondément culturelle — c'est-à-dire historique autant qu'esthétique — est centrale pour lire et comprendre la poésie de John Ashbery aujourd'hui et y reconnaître la grande œuvre qu'elle est, en tant que travail de sape des fondements de la société où elle prend racine. L'analyse de cette dimension relativement négligée de la poésie d'Ashbery permettra, je l'espère, de donner un tour supplémentaire à la complexité qui la travaille, montrant par là que ce poète n'est pas aussi éloigné qu'il en affecte l'air de certains débats américains sur la nature de la poésie et son inscription dans les discours et les voix de la Cité<sup>2</sup>.

C'est en 1976, alors même qu'Ashbery venait de voir *Self-Portrait in a Convex Mirror* triplement couronné des prix Pulitzer, *National Book* et *National Book Critics Circle*, que le ministère de l'Intérieur commande au poète une œuvre pour célébrer le bicentenaire de l'Indépendance américaine. Pour répondre à cette commande, Ashbery écrit donc « Pyrogravure »<sup>3</sup> (*Houseboat Days* (p. 8-10)). Le titre de ce poème renverra immédiatement à ces « dessins de feu », dont le poète s'était déjà servi en écrivant « Les Patineurs » comme métaphore de sa propre écriture dans son mouvement introspectif — l'anglais *Pyrography* permettant d'ailleurs mieux que le français le rapprochement avec l'activité d'écriture :

«À mon époque on faisait “ des dessins de feu ”,  
en se servant d’une solution saturée de nitrate de potassium.  
Alors on prenait un bâton bien lisse, et en se servant  
de cette solution comme encre, on dessinait sur des feuilles  
de papier crépon blanc.

Une fois complètement sèche, l’écriture était invisible.

À l’aide d’une étincelle recueillie au bout d’une allumette, enflammez  
le nitrate de potassium à n’importe quel endroit du tracé,

Après avoir posé le papier sur une assiette ou un plateau  
dans une pièce obscurcie.

La combustion se propagera d’un trait le long du tracé invisible  
jusqu’à obtention du dessin tout entier. »

(*Rivers and Mountains* (p. 210))

Qu’est-ce qu’écrire l’Amérique, se demande donc Ashbery?

Et, élargissant le souvenir d’enfance privé à l’activité publique

du poète qui écrit sur commande, passant du «tracé invisible»

au «dessin tout entier», qu’est-ce qu’être un écrivain américain?

On notera au passage que cette métaphore renvoie en outre

indirectement au nom propre, *Ashbery*: la pyrogravure

permet de laisser affleurer l’écrivain sous l’Amérique-écriture,

la signature sous l’apparente description officielle de l’histoire  
américaine, comme la cendre (*ash*) demeure ce reste irréductible

après le feu. Déjà s’esquisse dans cette problématique de l’écriture

la nature subversive du projet de John Ashbery. Loin en effet

de proposer de graver son poème dans le marbre commémoratif

2 S. P. Mohanty et Jonathan Monroe soulignent cette contradiction dès le début de leur essai, *John Ashbery and the Articulation of the Social*: « Il est universellement reconnu, tant par ses détracteurs que par ses admirateurs, que l’œuvre de John Ashbery est “difficile”, mais que le poète lui-même ait été promu au rang de représentant national de la poésie après le succès sans précédent

de *Self-Portrait in a Convex Mirror*, fait de cette difficulté même un problème intéressant en soi. » (p. 37)

3 Je reprends ici pour partie l’analyse que je donne de ce texte dans *John Ashbery*, Paris, Belin, coll. «Voix Américaines», 2000 (p. 109-111).

des cérémonies officielles, le poète se voit plus modestement tel un enfant qui tracerait maladroitement un tableau touchant, de ceux qu'on aimait offrir pour la fête des mères (ou des pères, qu'ils soient fondateurs ou non...) et dont les traits forcément grossiers, étant donné l'épaisseur de ce qui sert ici de « plume », se creusent dans un bois tendre et fragile. Légère comme le balsa et vouée au demi-oubli des souvenirs d'enfance, la pyrogravure permet peut-être de laisser brûler là un texte en creux, trace domestiquée d'un secret désir de marquer la page de l'histoire au fer rouge — comme le faisaient autrefois ces *ranchers* du Midwest où pour partie se déroule le poème...

Car que lit-on dans « Pyrogravure » ? Au lieu de commémorer sans ambiguïté, le poème révèle les lignes de fuite et de faille qui fracturent l'idéal de progrès fondateur d'une certaine idée historique des États-Unis. Ne refaisant pas entièrement le trajet inéluctable des colons vers l'Ouest, Ashbery s'attache surtout au Midwest : le poème commence à Chicago (« *Cottage Grove* » (v. 1) est une avenue de cette ville), « au milieu [*midway*], on y rencontre les déçus, ceux qui reviennent » de leur expérience de pionniers (v. 16), et à la fin « la terre / S'éloigne des magiques et étincelantes cités côtières » (v. 73-4). Commandé par le ministère de l'*Intérieur*, le poème fait donc retraite vers un double intérieur, celui de la terre américaine et celui, plus privé, du poète — tâchant d'articuler ainsi la relation qui en unirait les deux faces, comme en témoigne le mouvement des pronoms nous entraînant ici de l'anonymat d'une troisième personne du pluriel à la première personne du singulier. Mais ces intérieurs sont trompeurs, prétextes à une méditation sur la façon dont les États-Unis ont construit leur histoire sur une série de dissimulations que le poète cherche à démasquer. L'Amérique est en effet d'abord décrite en termes de décors de théâtre inachevés, puis de décoration d'intérieur : « Le climat était encore floral

et toutes les tapisseries/ Dans des millions de foyers à travers le pays  
conspiraient pour le cacher. » (v. 48-9) De là, on passe à la poésie  
elle-même comme décoration, comme ornement rhétorique,  
puis enfin à la décoration militaire, celle qui orne d'étoiles  
le poète lui-même, qu'une telle commande officielle honore:

«La parade tourne dans notre rue./ Mes étoiles,  
les uniformes rutilants et, prismatiques/ Les traits  
de cet instant sont ici chez eux. » (v. 71-3)

En s'appropriant de la sorte les étoiles du drapeau américain,  
Ashbery ne s'enivre pourtant pas de sa gloire toute récente.  
Proposant au contraire de changer de décor («Un jour  
nous avons pensé aux meubles peints, à la façon/ Dont ils transforment  
légèrement tout ce qui se trouve dans la pièce» (v. 50-1)) son poème  
est avant tout un hommage secret à tous ceux que l'Amérique moyenne,  
celle de l'intérieur, du *Midwest/midway*, n'a pas inclus  
dans son histoire, mais qu'elle a préféré ignorer de «ce regard  
qui veut reculer avant que le conflit/ Ne soit résolu, et en même temps  
veut sauver les apparences/ Pour que demain soit plus *pur*. »<sup>4</sup> (v. 58-60)  
Dans ce dernier mot, qui a même étymologie que pyrogravure,  
se lit toute l'ambiguïté de l'hommage rendu par Ashbery à sa «patrie».  
Face à cette purification inquiétante que suppose la «voie moyenne»  
de l'Amérique (*the American way of life*, désigné deux fois  
dans le poème par *this way*) le poète tente de graver  
la voix de sa différence, d'aller à contre-voie, *that way*<sup>5</sup> :  
«Ainsi [*That way*], peut-être les lacs et les marécages affaiblis/  
De l'arrière-pays seront raccordés au circuit/ Et pas seulement  
les événements majeurs [...]» (v. 62-4).

Ce discret marquage autobiographique par lequel se rouvre  
ce qui du destin collectif d'une nation pouvait sembler clos,  
ou à tout le moins tracé sans ambiguïté par le mouvement historique  
du progrès, est symptomatique d'une poésie qui cherche à articuler

4 Je souligne.

ce qui n'est pas  
sans importance biographique ici.

5 Notons qu'en argot américain,  
*to be that way* signifie  
«être homosexuel», «en être»,



**ce que Mohanty et Monroe appellent «la relation moi-monde, particulièrement dans l'analyse des caractéristiques d'une voix et d'une identité sociales telles qu'on peut authentiquement les atteindre aujourd'hui.» (p. 37) Car, souligne Ashbery dans «Pyrogravure», pour «écrire l'histoire de notre époque, en commençant par aujourd'hui,/ Il serait nécessaire de modeler tous ces détails sans importance/ Afin de pouvoir les inclure [...]»; et ces «détails» doivent avant tout prendre en compte l'intériorité de l'individu qui marque sa différence au cœur de son poème dont les mots, comme autant de meubles peints, sont capables de «transformer légèrement» tout autant le dedans («*the room*»<sup>5</sup>) que le dehors («*the yard outside*»), mon texte comme celui de l'histoire, le moi et le monde tels que le langage poétique en représente l'interface.**

5 Chez Ashbery, le mot «chambre» ou «pièce» possède souvent un sens poétique, puisqu'il renvoie à l'italien *stanza*, lequel signifie strophe en anglais. Un peu plus loin dans «*Pyrography*», on verra la texture du quotidien («toute l'incroyable/ Masse de tout ce qui se produit simultanément») devenir la substance même de l'Histoire qui «se déroulera / Aussi délicatement et banalement

qu'une conversation dans la pièce à côté» (v. 65-7). Cette pièce voisine, fréquemment associée à l'espace même du langage, fait prendre conscience que chez Ashbery, le poème et le monde qui l'entoure communiquent de façon intime, comme si l'on pouvait entendre les murmures de l'un dans la présence de l'autre. «*Fragment*», long poème qui conclut *The Double Dream of Spring*, offre une image similaire : «Les mots chantés dans la pièce voisine sont inévitables/ Mais leur intelligence passionnée aura l'air étudiée chez toi.» (p. 305).

6 Charles Bernstein, *A Poetics*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1992.

S'il est vrai, pour reprendre les termes du poète Charles Bernstein<sup>6</sup>, que «*la poésie, c'est l'aversion de la conformité*» et du con-formisme — ou forme réifiée, dans laquelle le poème ne serait plus qu'un ensemble de procédures routinières — alors on comprendra aisément que la différence personnelle qu'affirme ainsi Ashbery est autant d'ordre formel et compositionnel que strictement social. Ou plutôt, que la revendication socio-politique et historique ne peut s'effectuer que dans l'espace d'une redéfinition de l'écriture et des formes poétiques. «Si la forme se détourne du conformisme, poursuit Bernstein, alors elle prend ses distances d'avec le désir insatiable d'assimilation qui caractérise cette culture qui est la nôtre, désir qui est en même temps haine, ce qui produit un véritable cycle maniaco-dépressif où alternent rapprochement et éloignement et qui constitue un catalyseur essentiel dans le processus, efficace jusqu'à l'étouffement, d'auto-régulation et d'auto-censure culturelles.»<sup>7</sup>

Partant, on ne sera pas surpris de trouver, au détour de «Pyrogravure», quelques vers qui parodient discrètement «*The Gift Outright*» («Le Don absolu»), le poème nationaliste de Robert Frost que je mentionnai tout à l'heure. «*The land was ours before we were the land's*», écrit Frost, «*She was our land more than a hundred years/ Before we were her people. She was ours/ In Massachusetts, in Virginia, / But we were still England's, still colonials, / Possessing what we still were unpossessed by*»<sup>8</sup>. À l'inverse du propos trompeusement transparent de Frost — dans lequel la forme supposée «naturelle» du pentamètre iambique,

7 *ibid.*

8 «La terre était nôtre avant que nous fussions à elle, / Elle fut notre terre plus de cent ans / Avant que nous devenions son peuple. Elle était nôtre / Dans le Massachusetts, en Virginie, / Mais nous étions encore à l'Angleterre, encore des colons / Possédant ce dont nous étions encore dépossédés.»

véritable sanctuaire de la poésie anglo-américaine, escamote la violence que l'histoire fait à la terre en juxtaposant sur la carte du poème le Massachusetts à la Virginie<sup>9</sup> — Ashbery dénonce en sous-main l'histoire comme pur artifice, et sa «géo-poétique»<sup>10</sup> use pour ce faire d'une prosodie volontairement discordante et bancal qui met en exergue ce «dissensus formel» que Charles Bernstein appelle de ses vœux comme l'expression d'un anti-conformisme radical :

*«The land wasn't immediately appealing; we built it  
Partly over with fake ruins, in the image of ourselves:  
An arch that terminates in mid-keystone, a crumbling stone pier  
For laundresses, an open-air theater, never completed  
And only partially designed. How are we to inhabit  
This space from which the fourth wall is invariably missing,  
As in a stage-set or dollhouse, except by staying as we are,  
In lost profile, facing the stars, with dozens of as yet  
Unrealized projects, and a strict sense  
Of time running out, of evening presenting  
The tactfully folded-over bill? And we fit  
Rather too easily into it, become transparent,  
Almost ghosts.» (Houseboat Days (p. 9))*

<sup>9</sup> Pour une analyse du poème de Frost approfondissant cette piste de lecture, je renvoie à l'ouvrage de Bob Perelman (p. 110-114) *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*, Princeton, Princeton UP, 1996.

<sup>10</sup> Ce terme ne s'entendra pas dans l'acception que lui donne Kenneth White, mais me sert plutôt à décrire l'espace du poème comme le lieu où se constituent inguistiquement des «cartes mentales» permettant de s'appropriier (ou non) l'espace symbolique et réel du monde. (Ainsi, Bob Perelman peut parler des «anomalies typographiques et de leur liens avec l'empire normatif du sens.» (op. cit. p. 132)).

Faire surgir une Amérique cachée au dos du tableau officiel qu'elle aime à offrir en se proposant de mettre le feu à l'écriture, tel serait donc l'un des projets chers à Ashbery. Ce qui suppose une dénonciation subtile des violences de l'histoire américaine et des excès de son expansion capitaliste d'aujourd'hui, exercice dans lequel notre poète excelle à la manière discrète et distanciée qui est la sienne. On l'aura compris, la stratégie d'Ashbery n'est pas — du moins en apparence — d'écrire une poésie « engagée », où un « message » tiendrait lieu de dénonciation ; son propos consiste plutôt à opacifier la texture linguistique de ses poèmes de façon à laisser entendre que c'est bien le langage même qui dans sa force de résistance permet la dénonciation. Par conséquent, les poèmes d'Ashbery offrent l'occasion d'une métaphorisation par le langage de la critique sociale, d'un déplacement (ou plutôt d'un remplacement) du social au cœur du poétique.

Ainsi le paysage ashberien<sup>11</sup>, si souvent vu comme un simple avatar tardif de la poésie romantique, rejoue et déplace sur un mode délibérément parodique ce qui précisément avait attiré les Romantiques vers une spatialisation de l'écriture, comme le rappelle à point nommé Bob Perelman : avec les grandes « perspectives romantiques », telles qu'elles s'élaborèrent dans la poésie anglaise en réaction au phénomène des enclosures, « les revendications du poète pour l'accès à un savoir important sur le plan social pouvaient être menées à bien sans rencontrer d'obstacle »<sup>12</sup>. Or, c'est précisément l'obstacle comme essence du paysage qui est mis en exergue chez Ashbery. Caractérisés principalement par l'absurdité de leur construction,

91

11 Pour une analyse des poèmes-paysages fort nombreux qui parsèment la poésie d'Ashbery, des « Patineurs » à « Une Vague », cf. Bonnie Costello « *John Ashbery's Landscapes* », in Susan M. Schultz, ed., *The Tribe of John: Ashbery and Contemporary Poetry*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1995 (p. 60-80).

12 Bob Perelman op. cit. (p. 110).

par la confusion de leurs perspectives, les pseudo-paysages qui hantent ses poèmes ne se dévoilent que pour ce qu'ils sont : des espaces de langage provisoires dont les méandres et les contours fuyants brouillent toute possibilité pour la subjectivité du poète d'y trouver un habitat propice à une méditation qui déboucherait sur l'acquisition d'un quelconque savoir. Si « Tout est paysage » chez Ashbery (« Poèmes français », *The Double Dream of Spring* (p. 252)), cette condition descriptive ne permet pas pour autant d'y voir clair, et n'autorise donc nullement qu'on puisse y trouver l'espace nécessaire à une vision. Bien au contraire, Ashbery s'ingénie à plonger ces paysages dans ce qu'il nomme « la condition de difficile visibilité ».

Ce n'est sans doute pas par hasard que cette expression apparaît dans un poème dédié aux banlieues anonymes que la langue américaine désigne par le terme collectif de *suburbia*. « Lever de soleil sur les banlieues » (« *Sunrise in Suburbia* », *The Double Dream of Spring* (p. 262-5)) ne contient en effet aucun trait *visible* qui puisse correspondre à l'image qu'on se fait *a priori* de la périphérie des mégalofoles américaines. Mais c'est précisément ce déficit d'image qui paradoxalement permet d'approcher le mieux ce qui distingue, si l'on peut dire, les banlieues : effacées des représentations dans le discours public, elles n'ont pas voix au chapitre, elles sont de ce gris neutre qui les font si aisément oublier et sombrer hors vue, hors langage. Le travail du poème consiste alors à faire glisser le lecteur et la lecture hors de toute image — trop visible, l'image masquerait cette invisibilité qui de fait constitue la banlieue dans son absence — en créant un espace de langage lui-même périphérique à son sujet. « Lever de soleil sur les banlieues » nous parle donc du langage et des signes eux-mêmes, dont la condition précaire devient ainsi la métaphore d'une critique sociale (v. 39-53) :

*« And as day followed day the plainer meaning of it  
 Became a constant projected on the emigration.  
 The tundra seemed elaborated.  
 Then a permanent falling back shapes, signs the residue  
 As a tiny wood fence's the signature of disgust and decay  
 On an otherwise concerned but unmoved, specially obtruded hill:  
 Flatness of what remains  
 And modelling of what fled,  
 Decisions for a proper ramble into known but unimaginable, dense  
 Fringe expecting night,  
 A light wilderness of spoken words not  
 Unkind for all their aimlessness,  
 A blank chart of each day moving into the premise of difficult  
 visibility  
 And which is nowhere, the urge to nowhere,  
 To retract that statement, sharply, within the next few minutes. »<sup>13</sup>*

93

La dispersion de l'image dans l'abstraction que produit un tel discours permet donc, en faisant obstacle à l'évidence d'un sens qu'auraient construit l'histoire et les représentations sociales qui en découlent, d'inscrire dans le poème la dissonance comme signe d'une parole engagée. Prolongeant cette attitude poétique sur un mode différent, Ashbery aime également saturer ses poèmes de détails qui à première vue paraissent n'être qu'ornements rhétoriques inutiles mais qui n'en sont pas moins chargés d'un potentiel critique pour autant. À l'image du studio du Parmesan tel qu'il se reflète dans le miroir convexe du peintre, puis une seconde fois dans celui du poète de *Self-Portrait in a Convex Mirror*, les textes d'Ashbery accumulent objets, notations et détails qui se déposent au long de leurs vers comme autant d'alluvions, de débris culturels. Une telle accumulation peut s'interpréter comme l'une des manifestations majeures

du projet ashberyen, qui consiste à faire du langage poétique un dépôt de traces des processus cognitifs et perceptuels, en même temps qu'elle apparaît comme un symptôme de l'espace culturel américain dans lequel ce projet s'inscrit. En ce sens, alors même qu'il tente de nous faire percevoir, par ses interminables digressions et constructions en trompe-l'œil, à quel point l'espace intérieur de notre pensée est un terrain impossible à cartographier tant il ne se peut réduire à une bidimensionnalité trop transparente<sup>14</sup>, Ashbery écrit bel et bien l'Amérique contemporaine, cartographiant du même trait le fatras culturel que l'espace entièrement médiatisé de la postmodernité a définitivement dé-structuré. Car ici, le fatras est avant tout celui des artefacts culturels. Ici, les « Glaneurs » de Millet font bon ménage avec Daffy Duck, tel tableau de Jacob van Ruysdael donne lieu à une parodie sous la forme d'une sextine mettant en scène Popeye et Olive (« *Farm Implements and Rutabagas in a Landscape* », *The Double Dream of Spring* (p. 260-1)). Comme dans « *Duck Amuck* » — dessin animé mettant aux prises l'affreux et irascible petit canard noir avec son ennemi intime Bugs Bunny, et qui est la source avouée du poème « Daffy Duck à Hollywood » (*Houseboat Days* (p. 31-34)) — les icônes de la culture défilent à travers la poésie d'Ashbery tel un décor sans cesse changeant dont le déroulement met en péril la cohérence des sujets qui tentent de l'habiter. Dans « *Duck Amuck* » (littéralement, « Canard en Folie ») en effet, Bugs Bunny, en metteur en scène pervers et Dieu manipulateur dissimulé derrière la toile de fond, fait défiler les décors dans lesquels évolue Daffy, forçant ce dernier à changer de rôle pour s'adapter à son nouvel environnement. Le rythme s'accélère jusqu'à dérapier dans l'absurde, comme de bien entendu, pour s'achever sur un lever de rideau/voile rien moins qu'apocalyptique où Bugs, crayon du *cartoonist* en main,

<sup>14</sup> Voir à ce sujet Costello, *passim*.





conclut crânement, «*Ain't I a stinker!*». Fable politique sur la manipulation écrite en pleine guerre du Viêt-nam<sup>15</sup>, «Daffy Duck à Hollywood» illustre à l'extrême la *poétique disjonctive* (pour reprendre le titre d'un ouvrage de Peter Quartermain<sup>16</sup>) d'Ashbery fondée sur l'accumulation paratactique de fragments, tant référentiels que stylistiques, en apparence incompatibles, mondes impossibles rendus temporairement commensurables par leur mise en vers, leur coexistence artificielle dans l'espace mesuré du poème :

*«Something strange is creeping across me.  
La Celestina has only to warble the first few bars  
Of "I Thought About You" or something mellow from  
Amadigi di Gaula for everything — a mint-condition can  
Of Rumford's Baking Powder, a celluloid earring, Speedy  
Gonzales, the latest from Helen Topping Miller's fertile  
Escritoire, a sheaf of suggestive pix on greige, deckle-edged  
Stock — to come clattering through the rainbow trellis  
Where Pistachio Avenue rams the 2300 block of Highland  
Fling Terrace. He promised he'd get me out of this one,  
That mean old cartoonist, but just look what he's  
Done to me now! I scarce dare approach me mug's attenuated  
Reflection in yon hubcap, so jaundiced, so déconfit  
Are its lineaments — fun, no doubt, for some quack phrenologist's  
Fern-clogged waiting room, but hardly what you'd call  
Companionable. But everything is getting choked to the point of  
Silence.» (v.1-17)*

Bientôt, la surface de textes comme celui-ci apparaît tellement encombrée d'objets et d'artefacts culturels («Ce ne sont que bouts de ficelle, paillettes et pièces rapportées, en fait», déclare une voix dans le même poème) que finit par s'y lire la métaphore elle-même envahissante de l'Amérique contemporaine, immense décharge où s'accumule le rebut d'une consommation de masse qui a définitivement dérapé dans l'obscène :

*« No one really knows  
Or cares whether this is the whole of which parts  
Were vouchsafed — once — but to be ambling on's  
The tradition more than the safekeeping of it. This mulch for  
Play keeps them interested and busy while the big,  
Vaguer stuff can decide what it wants — what maps, what  
Model cities, how much waste space.»*  
(v. 109-115, p. 34)

97

Un tel fatras, que dès 1962 Ashbery plaçait stratégiquement au premier vers de son poème intitulé en toute connaissance de cause «Amérique» («Entassés jusqu'au plafond/ le fait que les étoiles/  
En Amérique le bureau cachait/ des archives dans son box») (*The Tennis Court Oath* (p. 65)), donne donc indirectement à ses poèmes des allures de critique du capitalisme sauvage régnant aux États-Unis. «[...] *gosh! Everything is trash!*»,

15 Au début du dessin animé, Daffy nettoie le pont d'un navire de guerre quand le décor se change soudain en île du Pacifique, le canard continuant à astiquer consciencieusement la plage affublé d'un pagne...

16 Peter Quartermain, *Disjunctive Poetics: From Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*, Cambridge, CUP, 1992.

lit-on dans « Les Patineurs », une exclamation où une fois encore la demi-signature laisse affleurer sous sa cendre (*ash*) le refus quasi-politique du poète à enterrer (*bury*), sous la puissance censément incantatoire et inspirée de son verbe lyrique, le déchet qui prolifère partout et envahit la surface langagière des poèmes succombant alors avec délectation aux clichés, métaphores mortes et autres catachrèses :

*« No wind that does not penetrate a man's house, into the very  
bowels of the furnace  
Scratching in dust a name on the mirror— say, and  
what about letters,  
The dried grasses, fruits of the winter — gosh! Everything is  
trash!  
The wind points to the advantages of decay  
At the same time as removing them far from the sight of men.  
The regent of the winds, Aeolus, is a symbol for all earthly  
potatoes  
Since holding this sickening, festering process  
by which we are cleansed  
Of afterthought.  
A girl slowly descended the line of steps.*

*The wind and treason are partners, turning secrets over  
to the military police.»  
(Rivers and Mountains (p. 197))*

Dans cette mise en cause implicite d'un lyrisme béat (le souffle de l'inspiration transparaît plus que clairement sous le mot *wind*), doit se lire la volonté d'Ashbery de rompre avec les formes traditionnelles du poétique: en d'autres termes,

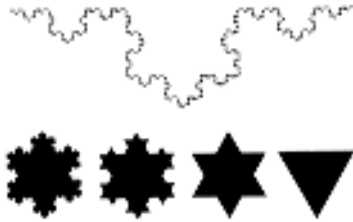
l'accumulation baroque du fatras, pour garder toute sa portée critique, ne doit pas se retrouver maîtrisée, muselée, dans une forme qui serait expressément reconnaissable comme le lieu esthétique du poétique. Ici se joue l'importance de la dissolution des formes poétiques chez Ashbery, particulièrement sensible dans un poème hybride comme l'est «Les Patineurs».

Ainsi se définit ce qu'on pourrait légitimement appeler *l'esthétique critique* de John Ashbery, où dans l'accumulation des fragments tout comme dans l'opacité des paysages qui en constituent le cadre, la disjonction référentielle se voit figurée par de multiples disjonctions formelles. C'est par cette esthétique en effet qu'Ashbery parvient à laisser entendre sa voix critique, car elle use avant tout d'outils proprement rhétoriques dont l'artifice dénonce en retour l'illusion que produisent les discours dominants de célébration ou d'assentiment. «L'image que nous avons les uns des autres, et des autres cultures, semble être soit le fruit de l'ignorance, soit le produit d'une sinistre et illusoire falsification, presque sans solution de continuité entre ces deux extrêmes», écrit Charles Bernstein, qui poursuit : «La poésie peut, même si souvent elle ne le fait pas, enfoncer un coin dans ce processus mécanique de déréalisation sociale»<sup>17</sup>.

Dans cette proposition se trame l'idée qu'il ne s'agit pas seulement — pour reprendre le titre de Mohanty et Monroe, «*John Ashbery and the Articulation of the Social*» — «d'articuler le social», mais bien que *le social, c'est l'articulation même, en tant que constitution linguistique du sujet politique*.

C'est de cette constitution-là dans la résistance aux formes sues de la poésie que nous parle, profondément, l'œuvre de John Ashbery.

17 «*State of the Art*», *A Poetics*,  
op. cit. (p. 3).



David Kermani est  
diplômé des universités de Brown  
et Colombia. Il dirigea la galerie  
Tibor de Nagy de 1977  
à 1982.

1 David Kermani,  
*John Ashbery: une bibliographie  
détaillée (englobant  
ses critiques d'art, et avec  
des morceaux choisis*

*de documentations non publiées),*  
NY, Garland, 1976.

## **Pourquoi je n'ai pas réactualisé la bibliographie d'Ashbery au cours des vingt-cinq dernières années**

.

*« À l'automne 1973, je me suis disposé à préparer un court exposé bibliographique sur John Ashbery, avec l'intention d'y inclure plusieurs articles qui n'étaient habituellement pas dans d'autres exposés de ce type sur lui et son œuvre. Ma curiosité initiale devint bientôt beaucoup plus que cela, et je me trouvais engagé dans une recherche des écrits connus, inconnus et à moitié oubliés qui s'étendait de l'Europe de l'Est et du Moyen-Orient aux États-Unis et à l'Amérique du Sud. Voici, deux ans plus tard, un recensement de mes découvertes. »<sup>1</sup>*

101

Comme beaucoup d'aventures majeures de l'existence, celle-ci débuta par inadvertance. Au fur et à mesure que je m'impliquais je réalisais que la poésie de John pourrait avoir beaucoup plus de sens si elle était mise en relation avec l'intégralité de son œuvre. Maintenant j'avais une mission: essayer de documenter le registre inhabituel et les différents types de son écriture en incluant des faits touchant à la publication et d'autres informations de ce genre, dans le but d'établir un cadre qui faciliterait une vision d'ensemble. Ce contexte, à son tour, pourrait servir à mettre en lumière certaines relations parmi les différentes sortes d'écrits et de ce fait, aider les gens à mieux comprendre l'œuvre de John — en particulier sa poésie; ils réaliseraient qu'elle n'est pas aussi obstinément absconse

comme beaucoup le pensaient à l'époque. Ce qui pourrait apparaître fragmentaire, et lié au hasard lorsqu'ils sont considérés de manière isolée ou dans une perspective étroite, peut être lu précisément dans un contexte plus large, comme cela est démontré de belle manière par la géométrie fractale de Mandelbrot et certains aspects de la théorie de la Complexité.

Lorsque l'ouvrage de deux cent quarante-quatre pages a été finalement édité au début de 1976, il fut une révélation pour beaucoup, et, John même, admit dans son avant-propos que cela était « plutôt un choc d'être confronté à la chronique de tous [ses] écrits publiés... [Qu'il était] surpris et un peu consterné par le caractère volumineux de cette bibliographie ». Elle fut bien accueillie et suscita ce que je pensais être un intérêt inhabituel de la part de la critique (même le *Bulletin des bibliothèques de France* la désigna comme un « livre fort important »). Quelques avantages pragmatiques résultèrent de cette publication, le moindre n'étant pas qu'un certain nombre d'œuvres, parues en d'obscurs endroits, échappent à un possible oubli. L'un des aspects les plus gratifiants pour moi fut que, au travers de sa portée plutôt peu orthodoxe et de l'inclusion de documentation non publiées, elle réussit à fournir des informations et des éclaircissements qui auraient été difficiles ou impossibles à rassembler dans les années postérieures, quand les éditeurs fusionnaient ou cessèrent leurs activités, quand des documents furent perdus ou détruits, quand des souvenirs s'effacèrent, et quand ceux qui avaient une connaissance intime de ces sujets venaient à disparaître. Cette bibliographie semble avoir été utile à ceux qui étudiaient l'œuvre de John. J'aime à penser qu'elle aidait à éveiller de l'intérêt pour des écrits non poétiques de John, et qu'elle démontrait clairement que les différentes contributions font partie d'une mosaïque fascinante et vaste,

issue d'une seule force créatrice étonnante. Mon espoir était que le livre offrirait une carte approximative d'un territoire, et présenterait les matériaux bruts d'une manière, qui encouragerait les érudits et les critiques à explorer le monde de John ; il se pourrait que les nombreux mémoires, études, et compilations (comme *Reported Sightings* de David Bergman), ainsi que la réédition de beaucoup de pièces peu connues durant les vingt-cinq dernières années, soient enfin la preuve de ce succès.

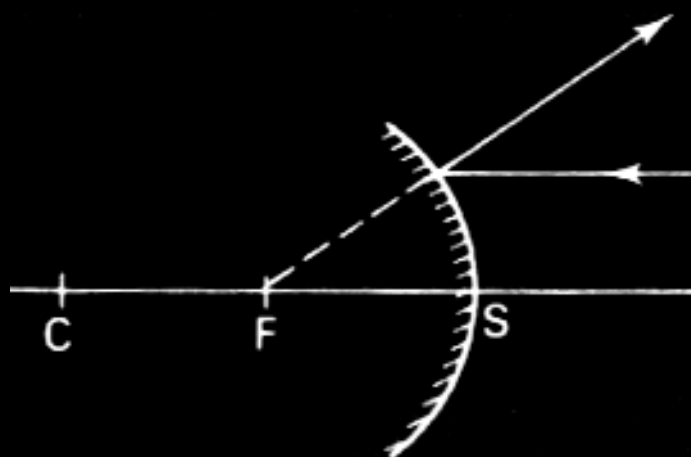
Coïncidence, la publication de la bibliographie eut lieu au printemps 1976, quand *Self-Portrait in a Convex Mirror* obtenait les trois grands prix littéraires américains. En conséquence, une attention nouvelle fut accordée à l'œuvre de John présente davantage dans les médias traditionnels. Également, grâce à «l'explosion de l'information», rendue possible par la technologie de l'informatique, il devint facile de garder une trace des écrits de John et de leur éviter de se perdre. Peu importe où ils étaient publiés. Durant la décennie suivante, j'ai eu le sentiment qu'il n'y avait pas de réelle nécessité à poursuivre le projet. Toutefois, au cours des années quatre-vingt-dix, alors que je voyageais un peu partout avec John, les gens me parlaient de la bibliographie ; de la Scandinavie et de l'Europe de l'Est au Japon et à l'Australie, ils se plaignaient qu'elle ne soit plus disponible (l'ouvrage étant épuisé) et du manque d'informations récentes. Comme je ne voyais pas l'intérêt de simplement rééditer l'ouvrage original, je commençais à me demander si une édition révisée et réactualisée était nécessaire. J'ai réalisé récemment que l'utilité de la bibliographie comme instrument d'étude de l'œuvre de John était de plus en plus limitée. L'ancienne édition ne remplit plus son office, qui était de rendre l'intégralité de l'œuvre de John

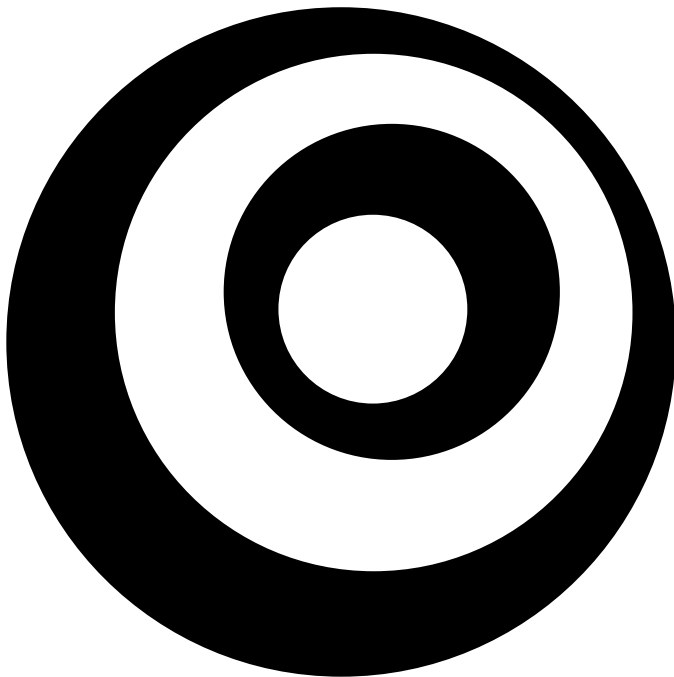


accessible dans le sens le plus élémentaire (ce dont il s'agit, où et quand cela fut publié, dans quel contexte). John a été très prolifique depuis 1975, et les «études sur Ashbery» sont devenues internationales et pluridisciplinaires. La somme de documentation qui doit être traitée est difficile à manier, presque écrasante. De surcroît, une nouvelle génération (ou deux) qui a atteint sa majorité, méconnaît l'extraordinaire étendue de la carrière de John. Il semble qu'il y ait, une fois encore, un réel besoin d'organiser un cadre simple pour aborder l'ensemble des écrits publiés, de manière à fournir une image précise de son intégralité et révéler son contexte plus général.

J'éprouve une certaine réticence à entreprendre ce projet, qui prendra sans nul doute plusieurs années.

Les progrès technologiques ont toutefois rendu le procédé réalisable, tout en permettant un large accès aux documents et une plus grande facilité de mise à jour. Il devient possible de faire en sorte que la nouvelle édition soit disponible en ligne en tant que «*work in progress*», pour faciliter la recherche et le savoir bien avant que cette nouvelle édition soit achevée.





Nicola Gardini enseigne la littérature comparée à l'Université de Palerme et, comme *Visiting Professor*, la littérature italienne à Columbia University à New York et New York University à Florence. Il coédite la revue littéraire mensuelle *Poesia* (Milan). Il a publié plusieurs livres de critique littéraire (*Le umane parole*, 1997 ;

*Critica letteraria e letteratura italiana*, 1999 ; *L'antico, il nuovo, lo straniero nella lirica moderna. Esempi da una storia della poesia*, 2000), de nombreux articles sur la poésie ancienne et moderne, ainsi que des traductions d'auteurs latins, anglais et français. Il a publié deux recueils de poésie (*La primavera*, 1995 et *Atlas*, 1998). Il vit à Milan.

Nicola Gardini

## Éloge de la poésie mineure [le nouvel Ashbery]

.

Il y a peu est paru chez Farrar, Straus and Giroux le dernier — et vingtième — livre de John Ashbery: *Your Name Here*. Et cette fois encore, le poète Américain le plus acclamé de ces dernières décennies confirme sa réputation d'écrivain incompréhensible. Une telle affirmation pourrait aussi bien provenir d'un détracteur. Il me semble par ailleurs que les détracteurs d'Ashbery augmentent proportionnellement au volume de son œuvre et à son prestige mondial. L'auteur du présent article croit fermement, au contraire, en la bravoure, l'intelligence et le sérieux du dernier Ashbery. L'incompréhensibilité est une donnée objective de son écriture — «incompréhensible» car, selon l'étymologie, impossible à contenir. Elle n'a pas même pas de «contenu», puisque tout voudrait et pourrait y entrer, mais tout ne s'y trouve pourtant pas. De toute façon, l'acte de comprendre ne semble pas être pour Ashbery la plus heureuse des aventures spirituelles. Un poème d'Ashbery est un espace limité dans lequel ne pénètre que ce qui se faufile suffisamment vite par la porte d'entrée: une phrase, un souvenir, une citation, une association d'idées, un jeu de mots. Phrases, souvenirs, citations, etc. étant équivalents les uns aux autres. Ici la littérature ou, mieux, la littéarité n'ont aucune priorité. Il est rare de trouver dans cette poésie un terme savant ou une réminiscence érudite. Le langage ashberyen est celui de la télé, de la publicité, des mondanités new-yorkaises, des conversations téléphoniques, dont il est friand, du cinéma de série B, pour lequel il affiche une passion pour le moins irritante, et des journaux,

qu'il lit en grand nombre, et avec voracité (en particulier s'ils sont cancaniers, comme le *Village Voice*). Son incompréhensibilité n'est donc en rien une obscurité hermétique. Elle ne naît pas des mots mais des choses, que les mots ne sont pas là pour signaler mais pour remplacer. C'est-à-dire qu'elle ne naît pas de la métaphore — mot devenant objet —, mais du contraire de la métaphore — objet devenant signe graphique, transcription, ombre atomique. Dans la poésie de John Ashbery les mots agissent, ils sont concrets. Le discours se théâtralise, et cette théâtralité expose la vanité des gestes, la futilité des habitudes, le mystère du banal. Un bel exemple est donné, dans *Your Name Here*, par « *The File on Thelma Jordan* », véritable tour de force de rhétorique et d'imagination où, se soustrayant à toute fonctionnalité, la quotidienneté du ton et le caractère pratique des messages verbaux touchent au comique :

*« I've got to/ fix the baby's things. I'm on my way to the garret.  
Don't come./ I assure you everything is under control. It's of  
no importance./ Stop it. I said it's not that important. What's not  
important? [...] We haven't a stitch/ to wear. Rumson's is having  
a sale. I thought I'd/ got out of that one. Oh no? A car is having  
its way with her,/ carrying us down to the beach, against our will,  
as if by magic./ The chorus of foresters raises their muskets  
in a silent/ gesture of solidarity with the departed. There, I thought/  
I'd finish this story before making another mistake and now it's/  
happening. Oh, dear! Grace, fetch some ketchup, will you?/ Now,  
there it' all better. As I was saying ... »<sup>1</sup>*

1 « Je dois arranger/ les choses  
du bébé. Je me dirige vers  
le grenier. Ne viens pas./  
Je t'assure, tout est sous contrôle.

Le mot ashberyen n'est jamais «écrit»,  
il est toujours «parlé» — au sens de «prononcé à ce moment-là».  
Son contexte est précisément d'être hors contexte car, semble nous dire  
le poète, aucun contexte n'est jamais donné à la vie humaine,  
même lorsque c'est le contraire qui paraît vrai. C'est en effet  
la vie humaine qui constitue, s'il en est un, le contenu  
de cette poésie — et dans sa forme la plus typique :  
le bavardage, que l'on peut parfois prendre pour un flux de conscience.  
Mais Ashbery ne va jamais jusqu'au désarticulé ou à l'absurde.  
Syntactiquement, son écriture est extrêmement disciplinée.  
On commence à lire et, sans s'être perdu, on finit par ne pas savoir  
où on est arrivé. La lecture devient l'occasion d'une perte de mémoire.  
On retourne en arrière, faisant à nouveau confiance à ce ton ample,  
persuasif, rassurant, limpide qui rend normale, voire acceptable,  
l'anormalité du monde. Et à nouveau on se retrouve devant l'inattendu,  
ce caractère inattendu du familier étant précisément  
ce que le poète cherche à exhiber. L'inverse est également vrai.  
La poésie d'Ashbery accueille en son sein tout aussi bien ses lecteurs  
que les données de la réalité extérieure qu'elle ne cesse jamais  
de reproduire et de réduire. C'est pour cela que le lecteur  
est si facilement désorienté : aucun poète ne l'avait fait ainsi devenir  
un élément du texte. Non seulement le mot est «parlé»  
— première cause possible de la fameuse incompréhensibilité —,  
mais le locuteur n'est pas toujours le poète lui-même.  
On reconnaît souvent un moi féminin. Toute notion d'indentité  
ou d'unicité du moi lyrique est ici absente.

109

C'est sans importance./  
Arrête. J'ai dit que ce n'était  
pas si important. Qu'est-ce qui  
n'est pas important? [...] On n'a  
même pas un fil/ à se mettre.  
Il y a des soldes chez Rumson.  
Je pensais m'en être sorti,/ /  
de ça. Ah non? Une voiture sait  
y faire avec elle,/ pendant  
qu'elle nous emmène à la plage,  
contre notre gré, comme par

magie./ Le chœur des forestiers  
lèvent leurs mousquets dans  
un geste/ de solidarité silencieuse  
avec les disparus. Allons, je pensais/  
finir cette histoire avant de faire  
une nouvelle erreur et voilà, c'est/  
en train d'arriver. Oh là là! Grace,  
tu veux bien me rapporter  
du ketchup?/ Ah, là ça va mieux.  
Comme je disais...»

Manquent également les idées de destinée et de beauté, sources traditionnelles de la subjectivité poétique. Le poète est plutôt auditeur que locuteur. Un poème particulier ne correspond pas forcément à une voix unique. Plus: les voix se relayent, se confondent, comme dans les vers cités plus haut, et même lorsqu'on croit n'en entendre qu'une seule, rien n'interdit de suspecter qu'il y en ait deux ou plus puisque, de toute manière, elles ne sont pas en rapport de communication ou de dialogue. La voix est celle de qui veut parler. Le titre lui-même, *Your Name Here*, signifie que l'auteur n'est pas nécessairement Ashbery mais quiconque décide de mettre son nom là où se trouve normalement celui de l'auteur (ce titre est inspiré des affiches de corrida vendues aux touristes en Espagne avec un blanc dans lequel ils peuvent écrire leur nom à la place du torero). Ici tout est «ouï-dire». Un poème se termine lorsque le poète n'entend plus — je dis bien entendre plutôt qu'écouter car le rapporteur de ces voix ne donne jamais l'impression d'être extrêmement attentif. Il est même très inattentif, ce qui lui permet d'enregistrer plus de choses, puisqu'il ne sélectionne pas selon ce qu'il a envie d'entendre. Usage dramatique des mots, désobjectivation du moi lyrique, interchangeabilité des personnes, multiplication des voix, ces conditions suffisent à rendre difficile cette poésie qui donne rarement l'impression de parler de quelque chose, de communiquer un contenu, de révéler une pensée. Comme on peut lire dans *Other Traditions*, les superbes conférences qu'Ashbery a données à l'université de Harvard en 1990, et que Harvard University Press publie seulement aujourd'hui :

*«For me, poetry has its beginning and ending outside thought. Thought is certainly involved in the process; indeed, there are times when my work seems to me to be merely a recording of my thought processes without regard to what they are thinking about. If this is true, then I would also like to acknowledge my intention of somehow turning these processes into poetic objects, a position perhaps kin to Dr. Williams's "No ideas but in things", with the caveat that, for me, ideas are also things.»<sup>2</sup> (p. 2)*

Un poème d'Ashbery se fait par imitation de processus mentaux et sensoriels (même la mémoire fonctionne ici comme une sorte de sens), c'est-à-dire par simultanéité synesthétique et accumulation inattendue. C'est là également, pour autant que je sache, la méthode de composition de notre poète. Il écrit chaque jour et met de côté ce qu'il a composé, jusqu'à ce qu'il se retrouve avec un livre prêt à être publié. Il corrige très peu, n'ordonne point : il empile ses textes et les oublie. Cela fait des années qu'il travaille ainsi, et c'est pour cette raison que ses détracteurs l'accusent de répétitivité et de vacuité. Il peut sembler, certes, que l'évolution d'Ashbery ait depuis longtemps pris fin, laissant place à la redondance. Mais dans son cas cette redondance est elle-même une valeur — signe de cette incontenabilité/incompréhensibilité qui régit son inspiration — que l'on pourrait ajouter aux quatre critères définis par W.H. Auden pour distinguer les *major poets* des *minor poets*.

111

2 « Pour moi, la poésie commence et se termine en dehors de la pensée. La pensée est bien entendu impliquée dans le processus ; en effet, il y a des fois où mon travail semble être un simple enregistrement de mes processus de pensée indépendamment de ces pensées elles-mêmes. Si cela est vrai, j'aimerais admettre mon intention

de transformer d'une certaine façon ces processus en objets poétiques, une position semblable peut-être à celle du docteur Williams : " Des idées seulement dans les choses ", la seule différence étant que, pour moi, les idées sont aussi des choses. »



Ces critères sont cités par Ashbery dans l'introduction de *Other Traditions*:

**« One cannot say that a major poet writes better poems than a minor; on the contrary, the chances are that, in the course of his lifetime, the major poet will write more bad poems than the minor. Nor, equally obviously, is it a matter of the pleasure the poet gives an individual reader: I cannot enjoy one poem by Shelley and am delighted by every line of William Barnes, but I know perfectly well that Shelley is a major poet, and Barnes a minor one. To qualify as major, a poet, it seems to me, must satisfy about three and a half of the following conditions.**

**1) He must write a lot. 2) His poems must show a wide range of subject matter and treatment. 3) He must exhibit an unmistakable originality of vision and style. 4) In the case of all poets, we distinguish between their juvenilia and their mature work but, in the case of the major poet, the process of maturing continues until he dies so that, if confronted by two poems of his of equal merit but written at different times, the reader can immediately say which was written first. In the case of a minor poet, on the other hand, however excellent the two poems may be, the reader cannot settle the chronology on the basis of the poems themselves.»<sup>3</sup> (p. 7)**

**3** «On ne peut pas dire qu'un poète majeur écrive de meilleurs poèmes qu'un poète mineur; au contraire, il est probable que dans le courant de sa vie,

le poète majeur écrive plus de mauvais poèmes que le mineur. La question n'est évidemment pas non plus le plaisir que le poète procure au lecteur individuel: Il n'est pas un seul poème de Shelley qui me plaise vraiment alors que je trouve exquises toutes les lignes écrites par William Barnes,

**Mais quel est donc véritablement la méthode de John Ashbery? Je lui ai posé la question récemment, mais il n'a pas répondu. Il n'aime pas parler de sa poésie, même s'il aime qu'on en parle. Quelqu'un, un détracteur, m'a dit qu'il ne souhaite pas en parler de peur de dévoiler son secret. Mais le secret, à croire qu'il y en ait un, n'est pas difficile à dévoiler. Ce qu'il faut se demander, ce n'est pas comment naît un poème d'Ashbery mais plutôt ce qu'il renferme une fois terminé. S'il est vrai que les poèmes d'Ashbery semblent dépourvus de début et de fin, il ne faut pas oublier qu'y commencent et s'y terminent des choses au-delà du simple texte. Un poème d'Ashbery comprend des textes multiples, et à tous manque un contexte dont le poète lui-même n'a sans doute jamais eu conscience. Je ne pense pas qu'Ashbery en sache beaucoup plus que ce qu'il écrit. Il fait appel au collage: les éléments les plus disparates sont juxtaposés sur la page, comme dans un journal intime dont les phrases auraient été retirées de leur disposition temporelle originelle et recomposées dans un nouvel ordre remettant en cause la linéarité du récit biographique. On peut même raisonnablement faire l'hypothèse de l'existence réelle d'un tel journal qui constituerait la source intarissable de la poésie d'Ashbery et de sa créativité linguistique. Tout imprévisibles qu'ils soient, ses textes ne refusent pas toute narrativité. Ils agrègent souvent, au contraire, des noyaux narratifs d'orientations diverses**

113

pourtant je sais parfaitement que Shelley est un poète majeur, et Barnes un poète mineur. Pour mériter le titre de majeur, un poète doit satisfaire à trois conditions et demi environ, parmi les suivantes: 1. Il doit écrire beaucoup; 2. Ses poèmes doivent présenter une grande variété de thèmes et de formes; 3. Il doit faire montre d'une indubitable originalité de vision et de style; 4. Pour tous les poètes, on fait une distinction entre leur œuvre de jeunesse et celle de leur maturité mais, dans le cas du poète majeur, le processus de maturation continue jusqu'à sa mort,

si bien que devant deux poèmes de qualité égale mais écrits à différentes périodes, le lecteur peut dire immédiatement lequel a été écrit le premier. Dans le cas du poète mineur, en revanche, quelle que soit la beauté des deux poèmes, le lecteur ne peut établir la chronologie sur la base des seuls textes.»

grâce, par exemple, à un sabotage très habile des temps verbaux — sommes de plus de vies, de plus d'individus, tous égaux. C'est aussi pour cela qu'en lisant Ashbery, on se sent privé d'appuis, sans pour autant jamais se sentir complètement seul. On voudrait s'attacher, s'accrocher à quelque chose ou à quelqu'un, mais il n'y a rien ni personne qui dure ou qui s'approche à partir de l'horizon des temps et des lieux dans lequel tout s'aligne ou, se concentrant, devient point de fuite. Tout est «divertissement», raisonnement décentré, mais aussi ironie sournoise et abandon aux assauts de la multiplicité. On voudrait y retrouver plus de sentiment, justement parce qu'il y en a déjà un peu. Mais Ashbery n'a pas trouvé d'autres manières de dire le désespoir. Ce qui semble être une poésie du présent et de l'oubli est en réalité une poésie de la nostalgie. Tout ce discours est finalement très mélancolique, une façon de conjurer la tristesse et la solitude qui y font irruption. Secrets de composition mis à part, il est vrai qu'Ashbery cherche à déconcerter son interlocuteur par sa réticence, mais il est tout aussi déconcertant par ce qu'il affiche d'ingénuité, d'anticonformisme, de candeur et d'*understatement* — et en cela son œuvre et sa personne ne font qu'un. Il vous remercie du fond du cœur si vous lui faites un compliment. Il est modeste, spirituel, extrêmement gentil avec tous, amical avec les autres poètes. Il feint de ne pas comprendre certaines choses qu'on lui dit ou de ne pas savoir des choses que tout le monde sait. En particulier, il fait semblant de totalement ignorer les noms de ceux qui, pour une raison ou pour une autre, ne lui sont pas sympathiques, son mépris prenant la forme d'un sourire pudique — d'un ébahissement presque embarrassé. Sûr de sa grandeur, il cherche la solidarité de personnages plus obscurs. Il met en avant des poètes insignifiants, les déclarant ses disciples. Il s'amuse à jouer tantôt au prophète, tantôt à l'apprenti.

Il s'invente des maîtres improbables qui de lui auraient tout à apprendre. Il résiste aux catalogages (il m'a même dit que la «*New York School*», à laquelle son nom était initialement associé, n'avait jamais vraiment existé), mais ne perd pas une occasion de se faire inclure dans le canon (et comme par hasard, un de ses défenseurs les plus passionnés se trouve être Harold Bloom, le critique du *Canon occidental*). Un jour, interrogé sur Foucault, il a déclaré ne l'avoir jamais lu. À moi il a avoué, sans suffisance aucune ni aucune crainte du ridicule, qu'il ne comprenait pas du tout pourquoi Eugenio Montale était un poète si important. Je lui ai alors demandé quelle était selon lui sa propre importance dans l'histoire de la poésie contemporaine. Il m'a répondu que s'il le savait, il en ferait plus pour être ce qu'il est. Une pose que tout cela? Un simple coup d'œil à *Other Traditions* montre qu'il n'en est rien : six essais sur autant de poètes mineurs (John Clare, 1793-1864 ; Thomas Lovell Beddoes, 1803-1849 ; Raymond Roussel, 1877-1933 ; John Wheelwright, 1897-1940 ; Laura Riding, 1901-1991, et David Schubert, 1913-1946 ; deux Anglais, un Français, trois Américains) où ce qui frappe est moins le snobisme d'une revalorisation des marginalisés (à l'extrême pour certains d'entre eux) qu'une véritable intelligence de l'unique, couplée à un don extraordinaire de portraitiste. Une fois reconnues ses dettes envers W. H. Auden (son premier préfacier), Wallace Stevens, Marianne Moore, Gertrude Stein, Elizabeth Bishop, William Carlos Williams, Friedrich Hölderlin, Boris Pasternak et Osip Mandelstam, Ashbery dit que la liste des poètes mineurs qui l'ont influencé est bien plus longue : F. T. Prince, William Empson, Nicholas Moore, Delmore Schwartz, Ruth Herschberger, Joan Murray, Jean Garrigue, Paul Goodman, Samuel Greenberg etc. Pour ceux auxquels il se consacre plus particulièrement dans ce livre, il souligne des éléments et des caractéristiques que l'on peut aisément attribuer à sa propre écriture.

Par exemple dans l'essai sur Clare, on peut lire, dans une citation d'Arthur Symons: « *He begins anywhere and stops anywhere.* »<sup>4</sup> Inutile de préciser que ceci s'applique aussi à Ashbery, pour qui la notion même de commencement est erronée. Elle est attaquée explicitement dans un des plus beaux textes de *Your Name Here*, « *Crossroads In The Past* »: « *We've got to change all the furniture, fumigate the house,/ talk our relationship back to its beginnings. Say, you know/ that's probably what's wrong — the beginnings concept, I mean./ I aver there are no beginnings, though there were perhaps some/ sometime* »<sup>5</sup>.

Manière enviable non seulement d'écrire des choses intéressantes, mais aussi de souffrir moins. On trouve bien d'autres indices, dans l'essai sur Clare et dans les suivants, de l'identification d'Ashbery avec les objets de son étude: « *Another side of Clare's modernity is a kind of nakedness of vision that we are accustomed to, at least in America, from the time of Walt Whitman and Emily Dickinson, down to Robert Lowell and Allen Ginsberg.* »<sup>6</sup> (p. 15)

4 « Il commence n'importe où et s'arrête n'importe où. »

5 « On doit changer tout le mobilier, désinfecter la maison, / ramener notre relation à ses débuts. Ah, tu sais, / voilà ce qui ne va pas probablement — le concept de début, je veux dire. / J'affirme qu'il n'y a pas de début, même s'il a pu y en avoir, / avant. »

6 « Un autre aspect de la modernité de Clare est cette espèce de nudité de vision à laquelle nous sommes habitués, du moins en Amérique, depuis l'époque de Walt Whitman et d'Emily Dickinson, et jusqu'à Robert Lowell et Allen Ginsberg. »

7 « Il a tendance à montrer ses blessures et raconter une blague en même temps ; il constitue surtout un instrument du dire. »

8 « La forme bizarrement irrégulière de "*Death's Jest Book*" est l'un des aspects de sa stupéfiante originalité. »

Ou encore: «*He is apt to show you his wounds and crack a joke in the same moment; he is above all an instrument of telling.*»<sup>7</sup>  
(p. 16)

À propos de Beddoes: «*the bizarrely irregular shape of Death's Jest Book*” is one aspect of its stupefying originality»<sup>8</sup> (p. 27).  
«*It is not just that he is a “poet of fragments” ; it is that the fragments don't separate easily from the matrix, and when they do, something is found wanting: they need their rough natural setting to register fully, even as it partially obscures them*»<sup>9</sup> (p. 32).

Ashbery revient sur la question des fragments un peu plus bas :  
«*Eliot's and subsequent fragmentations in poetry have shown us how to deal with fragments: by leaving them as they are, at most intuiting a meaning from their proximity to each other, but in general leaving them it at that. The poetry is complete as it stands, and to wish a further completeness for it would be to destroy its tough but fragile essence.*»<sup>10</sup> (p. 42)

117

9 « Ce n'est pas seulement que c'est un "poète de fragments" ; c'est que les fragments ne sont pas aisément séparables de la matrice, et quand ils en sont détachés, quelque chose vient à manquer : ils ont besoin de leur rude cadre naturel pour dire pleinement, même si cela les voile partiellement. »

La poésie est complète telle qu'elle est, et chercher une complétude plus grande ne ferait qu'en détruire l'essence brute mais fragile. »

10 « Les fragmentations poétiques d'Eliot et de ceux qui ont suivi nous ont montré comment traiter les fragments : les laisser comme ils sont, au mieux deviner une signification dans leur proximité les uns aux autres, mais en général les laisser ainsi.

Et fait une référence plus explicite à son propre travail: «*I find both kinds of poetry necessary; my own has swung — on its own, I might add — always between the poles of Clare’s lumpy poetry of mud an muck and Beddoes’s perfumed and poisonous artifice.*»<sup>11</sup> (p. 35)

Des six essais, le plus mémorable est sans doute celui sur Raymond Roussel, avec lequel John Ashbery entretient un dialogue affectif et intellectuel depuis des décennies. Là encore on trouve, en plus d’un admirable portrait du personnage et de son œuvre des observations utiles à la compréhension du travail poétique de l’essayiste et des suggestions sur la disposition convenable du lecteur vis-à-vis de ce travail. Par exemple :

«*No one denies that Roussel’s work is brimming with secrets; what is less certain is whether the secrets have any importance.*»<sup>12</sup> (p. 50)

«*The real subject is its form: the hiccupping parenthetical passages that continually frustrate and sidetrack the reader, until, ready to expire like an exhausted laboratory rat in a maze, he finds himself miraculously at the end of his wanderings, though scarcely*

<sup>11</sup> « Je trouve les deux types de poésie nécessaires ; la mienne a toujours oscillé — d’elle-même, je devrais ajouter — entre ces deux pôles : celle de Clare, granuleuse,

poésie de boue et de gadoue, et celle de Beddoes avec son artifice parfumé et vénéneux. »

<sup>12</sup> « Personne ne nie le fait que l’œuvre de Roussel est pleine de secrets ; ce qui est moins certain, c’est si ces secrets ont une quelconque importance. »

*the wiser for them. And yet the scenery along the way has made its point, amounting to something like daily life as it is actually lived: boring and at the same time exciting in its unavoidability.»<sup>13</sup> (p. 67)*

**Sur John Wheelwright: «*I remain convinced by the extraordinary power of his language as it flashes by on its way from somewhere to somewhere else. At times it seems like higher mathematics; I can sense the “elegance” of his solutions without being able to follow the steps by which he arrives at them. In short, he is a poet from whom one takes a great deal on faith, but one does it voluntarily. His conviction is contagious.»<sup>14</sup> (p. 72)***

Ceci est tout aussi valable pour le travail récent d’Ashbery. En critique généreux et raffiné, Ashbery atteint le sommet de son art dans les essais sur Laura Riding et sur le très négligé David Schubert. Mégère de la poésie contemporaine, d’une perfidie bien connue, violente, égoïste, fanfaronne et injuste envers tous — collègues, famille, amis —, Laura Riding offrait à Ashbery, qui a lui-même été victime de son hystérie au même titre que tous ceux qui l’ont un jour approchée, des raisons tellement objectives d’être antipathique ou critique qu’on ne peut nullement l’accuser de calomnie

119

**13** « Le vrai sujet est la forme : les passages de parenthèses hoquetantes qui frustrent et déroutent continuellement le lecteur jusqu’à ce que, prêt à expirer tel un animal de laboratoire épuisé au milieu d’un labyrinthe, il atteigne miraculeusement la fin de ses errances, sans pour autant en devenir plus sage. Et pourtant le paysage longé a rempli son rôle, correspondant à quelque chose comme la vie quotidienne telle qu’elle est réellement vécue : pleine d’ennui et en même temps passionnante par son inévitabilité. »

**14** « Je reste convaincu par le pouvoir extraordinaire de son langage qui resplendit sur son chemin d’un endroit à un autre. Parfois cela semble être une forme supérieure de mathématique ; je perçois “l’élégance” de ses solutions sans pouvoir suivre les pas qui l’y ont mené. Bref, c’est un poète que l’on croit facilement sur parole, mais en le faisant volontairement. Sa conviction est contagieuse. »



ou de rancœur ; on doit au contraire l'admirer pour les vertus opposées, la vérité et le savoir-faire. Nullement attaquée, Laura Riding n'en est pas moins démolie, mise en pièces. C'est là le chapitre comique du livre, et une leçon exemplaire sur comment donner une leçon aux acariâtres présomptueux.

Le chapitre sur Schubert, en revanche, est peut-être le plus tragique — pas seulement parce qu'il traite d'une figure tragique mais aussi parce que c'est un acte de réparation tardif. Très peu nombreux sont ceux qui ont lu ce poète, malgré les éloges de William Carlos Williams. Ashbery le met au-dessus de Pound et Eliot, et le considère une victime exemplaire de la précarité générale dans laquelle vivent et se forment les poètes. D'où la difficulté de parler de lui. Mais la beauté de ces essais réside justement dans la capacité de parler des poètes plutôt que, abstraitement, de la poésie, en replaçant la création dans un contexte biographique et existentiel hautement suggestif et hautement instructif — pratique que l'on s'obstine, à tort, à négliger, et en particulier nous, les lecteurs professionnels de poésie. De la vie de Schubert, c'est surtout la maladie mentale qui émerge. Son écriture reflète les déséquilibres de la raison.

*« The typical Schubert poem has the appearance of something smashed, not too painstakingly put back together again, and finally contemplated with both remorse and amusement. In this, it resembles many of the elements of his life: his marriage, his failed attempts at education and employment, his inability to connect with people who were trying to help him. »<sup>15</sup> (p. 132)*

**Ashbery tente encore d'être l'une de ces personnes aidantes.  
Une telle solidarité et une telle sympathie expriment ce penchant  
pour l'entente que l'on retrouve dans ses vers, où le mort  
et le vivant, la chance et la malchance, le présent et l'absent  
coexistent dans une proximité qui semble nier toute distinction,  
dans une espèce de coopération sans objet précis, comme  
une paradoxale amitié entre inconnus.**

*Traduction de l'italien et de l'anglais par Omar Berrada*

- 15** « Un poème typique  
de Schubert a l'apparence  
de quelque chose qui a été brisé,  
rapiécé sans trop d'effort,  
puis contemplé avec un mélange  
de remords et d'amusement.  
En cela, il ressemble à beaucoup  
d'éléments de sa vie :  
son mariage, ses vaines  
tentatives pour s'instruire  
et trouver du travail,  
son incapacité à établir  
un lien avec les personnes  
qui ont essayé  
de l'aider. »



---

LIBRE

COURS

---

Chris Edgar et  
Mark Ford

## Chris Edgar

Christopher Edgar est directeur des publications de Teachers & Writers Collaborative, association pour les arts à but non lucratif, à New York.

Ses poèmes ont paru dans *The Germ*, *Shiny*, *Lincoln Center Theater Review*, *Sal Mimeo*, *The Portable Boog Reader*, et *Best American Poetry 2000*. Il a remporté le prix de poésie de la *Boston Review* en 2000.

Il co-dirige la revue littéraire *The Hat*.

Il a traduit en anglais les écrits de Tolstoï sur l'enseignement, *Tolstoy as Teacher: Leo Tolstoy's Writings on Education* (Teachers & Writers Collaborative, 2000).

*Le Nuage d'ignorance*

N'est pas du tout un nuage  
Mais un mur peint si habilement  
Que l'on dirait une allée d'arbres  
Certains pensent que l'on peut aborder  
Ce cul-de-sac par tous côtés  
Tandis que d'autres pensent qu'il s'agit simplement d'une  
    contre-allée  
Aboutissant aux restes de l'été, mouillage  
Désaffecté au sein de la jetée spirale. Mais nous  
Avons vu ce nuage, vous et moi l'avons vu,  
Juste avant que nous ne nous mettions à martiniser  
    les hérétiques  
Il était là, à cinquante kilomètres au sud de Tripoli,  
Vers la fin des années cinquante, flottant au-dessus  
    d'un restaurant italien  
Surplombant une dépression de terrain. Vêtus  
    de tuniques blanches,  
Des serveurs aux cheveux noirs comme jais nous apportaient  
    des canelloni  
Et du chianti et pourtant ils ne nous  
Apportaient pas vraiment des canelloni et du chianti — mais  
    en même temps  
Nous nous trouvions en mer comme c'était  
    notre habitude à l'époque  
Sur un ferry oui le ferry de Douvres

Tout le monde vomissait  
Il y avait de la sciure partout sur le pont  
Toujours suivis par le nuage  
Le soleil se montra mais il pleuvait toujours  
Au nord de Leningrad la ligne de tram se termine  
Nous pataugeons péniblement dans la boue  
sur plusieurs hectares entre  
Des groupes d'immeubles sinistres dans un paysage terne  
La nuit américaine sifflant dans la neige fondue  
La boue se transforme en forêts, au-delà des forêts  
Nous finissons par arriver à un petit village tout en bois  
de l'autre côté d'une colline —  
Des toits d'écorce courbe comme dans le poème — et une petite  
Église orthodoxe, comme à Saint-Cloud  
Vu de loin c'est la vieille Russie je crois  
Nous rencontrons le prêtre qui me plaît  
Tout de suite nous nous sommes séparés comme  
deux vieux copains —  
Ne l'ai jamais revu. C'est drôle, comme les  
Expressions du visage du père et du fils  
Pickpockets complices dans le métro de Mexico City  
En Juin heure de pointe tout d'un coup tu vas pour leur  
Serrer la main «Que pasa?!» C'est comme

**S'ils avaient vu un fantôme  
ils faisaient sans doute  
La même tête que moi lorsque j'ai perdu  
mon passeport  
Dans un rêve. J'étais à Heathrow et j'ai accroché  
mon manteau  
Au porte-manteau pratique trop pratique  
à côté des magasins hors taxes  
La dame pakistanaise à la porte d'embarquement  
était très serviable  
Mais cela ne m'a servi à rien. Pour une raison  
ou une autre  
Je ne m'intéressais qu'aux langues  
qu'elle parlait  
En vérité je voulais simplement qu'elle  
Me dise Ourdou, ce qu'elle fit.**

*Scène d'une embuscade d'antan*

Tout comme les cèdres ont la particularité d'exhaler une odeur  
fatale aux serpents,  
Sylvestre non seulement l'accueillit chez lui  
Mais en outre l'initia au jusqu'à présent  
Un vert si vert qu'il est bleu et jaune et rarement vert  
Devenu aveugle l'homme sella le cheval et chevaucha sans peur  
jusqu'à la montagne  
Il prit la montagne d'assaut et la rapporta à une femme au bord  
de la conversion  
Elle refusa la constance dont il lui faisait présent, et il en fut  
si dépité qu'il l'offrit alors à un loup  
Qui était poursuivi par un corbeau qui le poussa à la mer  
en battant des ailes  
D'où il ressort que le corps du pauvre homme coula à pic et fut  
dévoreré par des monstres marins  
Qui entendirent une voix tonnante et ainsi commencèrent à  
regretter leurs actions comme seuls font ceux  
qui vivent dans le péché  
Comme le calcul de la baguette du sourcier frise et réduit les feux  
follets, il vous ont donc posé la question avant  
de partir  
Pour la côte lointaine, ce purgatoire qui n'est qu'un lieu de repos  
provisoire, fragment d'un vaisseau brisé  
Dans les bras du temps les vers et les blessures qui l'avaient  
dévoreré avaient disparu comme par enchantement, son esprit  
s'était élevé, il dormit du sommeil des justes



Comme un souffle éloquent, petit air de renfermé, effleurait  
la langue du conseil les longs canaux des fleuves  
Bien formés comme des planches silencieuses en parfait accord  
avec l'auguste sagesse venant d'en haut  
Tandis qu'à quarante pas de la fosse, on apporta une charrette  
pour chaque famille, chaque famille une  
octave  
De dévoué vermillon palmier cyprès cèdre olivier un troupeau  
dormant d'un sommeil heureux se sachant à  
l'abri des loups  
Elle revenait de sa visite aux chameaux quand une jeune fille  
vint la tenter de peur qu'elle ne préfère se  
retirer dans la solitude  
Le corps ne peut faire que trois mouvements, dont deux sont  
silencieux  
Le troisième est celui de la main qui pèle la pomme  
Conduit de lieu de perte en lieu de perte sur quelque traîneau  
Au sortir du sommeil, il se réveilla, son esprit empli du second  
principe  
Une terrible colère ancestrale s'empara de lui, une sauvage  
vigueur l'arma de courage et le prit à deux  
mains  
Pour qu'il défende avec ardeur ses vignes, pour que la basilique  
tienne bon  
Ainsi que le pont-levis. Il jeta plus d'un ennemi dans la rivière,  
leur assena

Force coups quand soudain une flèche empoisonnée  
Lui transperçant sa joue il tomba et fut fait prisonnier  
par l'ennemi  
Refusant de se convertir en dépit des exhortations, peu  
impressionné par les miracles,  
Il fut fouetté et roué de coups, mutilé jusqu'à ce que  
ses os finissent  
Par déchirer la chair. Si noire fut son humiliation qu'il  
Disparut en son sein, et ainsi agonisant, il fut sauvé par elle  
Son âme agitée portée à travers les airs jusqu'à l'intérieur  
Seul persistait le son d'un lointain gémissement  
Laisse derrière, prélude à la légende.

## *Anniversaire*

.

J'ai un aveu à faire :  
quand j'étais petit  
je n'arrêtais pas de perdre mes chaussures.  
D'accord, le climat était différent à l'époque :  
les arbres à la fois plus grands et plus faciles à escalader,  
les oiseaux plus vertueux,  
plus de papillons, moins de nuages,  
et tout autour  
une odeur de tourbe brûlée.  
Des hommes bleus erraient à la surface de la terre  
derrière les murs de pierre construits par les Romains  
tout au fond de notre jardin là où  
commençaient les jungles d'Asie du Sud-est.  
Pour tout vous dire, j'étais légionnaire, trouver le pôle Nord  
était ma mission —  
Horatio Hornblower était mon frère...  
Non, nous n'étions pas là quand le Zeppelin a atterri  
mon père était magistrat à Khartoum,  
pendant que ma mère s'occupait des malades,  
au moment où je signai la pétition pour que l'on relachât Dreyfus,  
mon frère venait de rencontrer Neils Bohr.  
Mata Hari habitait juste à côté de chez nous —  
c'était elle que l'équipage du Zeppelin était venu chercher —  
comme Baba Yaga, elle avait accroché une tête réduite  
à sa porte d'entrée, une bougie allumée à l'intérieur du crâne —  
nous savions tous qu'elle collaborait avec l'ennemi

et qu'elle dévorait la chair des croisés, c'était  
un vrai ptérodactyle cette femme. C'est  
l'année où le Nil a débordé, le Krakatoa, à l'est de Java,  
répandait un parfum capiteux de girofle brûlée sur  
les mers du Sud.

En Sibérie un crâne de mammouth laineux fut découvert  
sous une montagne de glace, le jour de mon dixième anniversaire,  
mon frère était cloué au lit,  
il souffrait du scorbut, de rachitisme, et d'une éléphantiasis  
du foie, et

ma mère lui donna des baumes, de la myrrhe, et plus de baumes  
et plus de myrrhe encore,

et des plâtrages à la moutarde, et j'ai eu une arquebuse,  
un jaguar et un troglodyte, et nous avons mangé des figues  
et des anguilles, et une omelette norvégienne et avons  
bu notre grenadine cul sec, nous avons assisté à l'invention  
de la poudre à canon, et avons vu des gauchos attraper  
des nandous avec des bolas et boire du maté, tandis que  
les indigènes enterraient du poisson dans le jardin,  
avec Marco Polo, et le Bon Roi Wenceslas qui écrasa  
et soumit Jean sans Terre si bien qu'il finit par voir  
des étoiles, Andromède, et Orion et Draco le Dragon,  
nous lui avons fait passer le pont des Assizes à dos d'âne  
avec les derniers des Hittites, passer tout nu  
à travers les rues de Coventry, Maximilien convia  
un oryctérope au bal, et fut exécuté sommairement

par Savonarole, qui déroba le feu aux Dieux et essaya  
de s'enfuir sur le dos du roc, puis sur un mastodonte,  
et tout cela a simplement fini par déclencher Ragnarök,  
le crépuscule des dieux ; ce fut aussi la dernière fois  
que Raspoutine dansa avec Marie, Reine des Écossais,  
je la vois encore sangloter dans sa mantille...

*Traduction de l'anglais (américain) Olivier Brossard*

---

---

## **Mark Ford**

Le premier recueil de poésie  
de Mark Ford, *Landlocked*,  
a été édité par Chatto & Windus  
en 1992, et a fait l'objet  
d'une critique de John Ashbery  
dans la P.N. Review.  
Son deuxième recueil,  
*Soft Sift*, sera prochainement  
édité par Faber.  
Il est également l'auteur  
d'un ouvrage intitulé  
*Raymond Roussel and the Republic  
of Dreams* (Faber and Cornell  
University Press, 2000) préfacé  
par John Ashbery.

---

---

---

---

*Vision dix sur dix*

.

Dans l'immense bodega où il se détendait soudain il  
Explosa : — Garçon, ces verres se vident d'eux-mêmes  
Et pourtant je m'obstine ; je suis coincé dans le chas géant  
D'une aiguille invisible. Traverser des portes  
Ou m'y cogner, écouter des anecdotes ou moi-même  
En débiter... je comprends mon malheur : ne jamais oublier  
Les repères que j'ai perdus. In medias res nous apparaissions  
Et disparaissions : Je naquis, puis mon corps se déploya  
Comme pour illustrer quelques mots minuscules mais efficaces  
Mais — ça alors ça alors — exit. Je regardai  
Au loin depuis les buissons, étourdi alors que le soleil se couchait  
Derrière les collines reculées. Deux chouettes affamées  
Saluèrent l'arrivée de l'obscurité palmée ; la rosée  
Tomba sur les fougères rampantes. Au début  
Mon sang visqueux refusait de s'écouler, s'accumulant plutôt  
En gouttes et en nappes cireuses : mélangé avec de l'eau et  
un doigt  
D'un alcool incolore il désépaissit et, à contrecœur,  
Reflua. Je gisais, vidé telle une feuille  
Morte avant d'être réveillé en sursaut par un éclair  
Aveuglant et sec, et l'assaut de cette soif atroce.

***Il pointe***

.

sa catapulte, et se met à ruminer. Du linge frémissant festonne les jardins alentours, et le ciel se couvre tel un consortium rival, prêt à l'attaque. «Ayez

peur», c'est là son étrange devise. Au crépuscule les divisions nettes se déploient puis disparaissent ; des insectes, dupes, plongent frénétiquement dans des nappes et des faisceaux

de lumière douce, étourdissante. Des moitiés de croûtes écaillées commencent à démanger, puis brûlent. La discussion vole soit au-dessus de la haie, soit entre A et B et retour.

.

De même qu'une langue d'enfant tâte une dent de lait qui bouge, on est attiré par les scènes vastes et impérissables qu'on trouve dans les calendriers d'entreprise : veldt, banquises, désert, kilomètres

de plaine. Sous la douce égide d'un objectif grand-angle, la terre et le ciel échangent de délicates attentions. Les restes grisâtres d'un malheureux moucheron

tachent les canyons dorés de la Vallée de la Mort. Au galop,  
un troupeau  
d'antilopes effarouchées se fond dans le coucher de soleil: hors  
champ un lion les pourchasse, car son nom est lion.

.

Le conflit n'en finit jamais, encore que la foule scande  
quelques slogans avant de se disperser. Les saisons se suivent,  
apportant l'honneur et la honte: en séries vacillantes, des cours

135

de marché gravitent autour du monde, météores en fusion,  
presque invisibles. Levez les yeux et tremblez; alors que la langue  
balbutie, écorchant des résolutions de plus en plus

vagues, le corps fait ses dix pas terriblement  
décidés. Finalement, ne serait-ce que pour briser  
le silence angoissant, il se tourne, ferme les deux yeux, et tire.



*L'homme long*

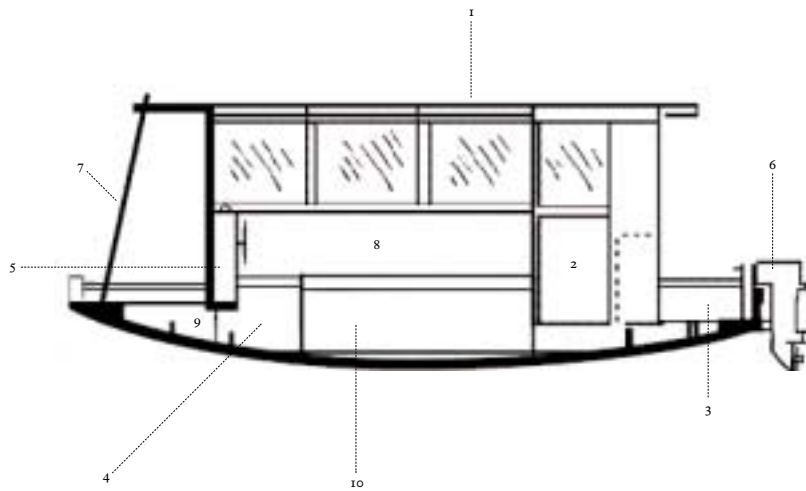
.

de Wilmington grimace à l'aube ; il vient encore d'endurer une veille mythique, inutile, étoilée. Ses chevilles lui font mal, et le temps semble ingrat et maussade : on entend le sifflement indifférent de la circulation matinale, mais les infos et les emblèmes que porte chaque voiture filtrent à travers la terre qui nourrit des ajoncs épars, diverses herbes, et ça et là un chêne imposant. De l'autre côté des champs humides une sirène, au loin, réclame de l'attention ; il ne peut bouger, ni, tel un martyr, renier la terre et ses formes.

Mais qui donc a établi, au nez de tant de preuves, les lois des rendements décroissants ? À mon réveil, j'étais gelé et ballonné, mes pieds tournés vers l'est, ma tête dans les nuages bas. Un flux de slogans et de dictons singuliers coula comme un philtre à travers mes veines. J'avais l'« air », comme disaient certains, c'est-à-dire que je flottais dans une bulle qui s'esquive et se baisse aérienne entre des obstacles invisibles. Les sens alertés s'efforcèrent de réagir, puis déplorèrent l'absence de précédents documentés, tout-puissants : je ne cessais de me représenter quelque'un traçant

**une silhouette dans la tourbe, et faisant de cette esquisse  
un chemin à force de marcher encore et encore autour  
de la tête creuse, des membres immobiles et de l'immense torse**

*Traduction de l'anglais Omar Berrada*



## Dix lettres de Saint-Nazaire

•

*Saint-Nazaire, vendredi 13 avril*

Voici la lettre, John, que je vous écris.

Les chantiers sont là.

Sombres et silencieux.

Illuminés afin d'être plus familiers.

Il y a de l'eau — des abeilles.

Je me souviens des abeilles dans le port de Stockholm.

Enfin Anne m'avait dit: tiens des abeilles.

Je connais ça tu penses, c'est mon coin, sur la Loire, vers Nantes  
et Saint-Nazaire.

Mais j'imagine que cela porte ici un autre nom.

Je veux dire un mot n'étant pas forcément la traduction du mot abeille  
en suédois.

Le cas échéant cela voudrait-il dire que ce genre de bateau  
ressemble à une abeille :

la couleur noire et jaune? la forme un peu ventrue?

La traduction du mot abeille en quelle langue initiale en fait?

Voit-on des abeilles dans le port de New York? et quel nom  
y portent-elles?

*Saint-Nazaire, samedi 14 avril*

La question est de savoir : où met-on désormais les artistes?

Leur faire contempler sadiquement l'utilité des autres?

Leur donner un panorama complet de ce qu'ils ne sont pas?

*Saint-Nazaire, dimanche 15 avril*

C'est un vallon charmant tout propre à faire son salut,  
disait madame de Sévigné.

Je ne connais pas de vallon charmant propice à mon salut.

John, en connaissez-vous un pour moi?

*Saint-Nazaire, lundi 16 avril*

En bas le Jade-Dienst : un minuscule cargo  
en provenance d'un port allemand.

Mais que diable fait-il là?

Que transporte-t-il de si précieux qui justifie un tel chemin avec  
une si petite cargaison.

Le Knutsen, orange et noir, si nordique et si majestueux  
dans son allure, passe.

Plus que jamais la mélancolique et banale sensation que le monde est,  
en dépit de soi, un espace préfigurant sa propre disparition.

C'est cela une vue silencieuse.

Je m'en souviens maintenant, vous m'aviez dit :

en anglais on parle de «regarder la peinture sécher»  
pour décrire l'ennui et la lenteur.

Et d'ailleurs vous l'avez écrit quelque part.

*Saint-Nazaire, mardi 17 avril*

Je me suis demandé, John, l'indicateur Chaix, est-ce qu'il connaît?

Et le Bontoue — comme on dit le Grévisse ou le Bornecque?  
le Carnet d'Anna?

La moutarde violette de Brive?

moutarde pas parfumée à la violette soit dit en passant  
mais au moult de raisin...  
La glace au craquelin? le Béret basque? le Bois mort?  
le Train de plaisir?  
La flognarde? les cannelés? le pastis landais? les macarons?  
Le graton? les crépinettes? la mouclade? le grenier médocain?  
L'oxoa au piment d'Espelette?  
Le lièvre à la royale? le chaud-froid de volaille?  
L'agneau de Pauillac? le bœuf de Bazas?  
La pomme de terre d'Eysines? de Noirmoutier? du Touquet?  
Le sel de Guérande?  
Les ortolans, l'alose, la lamproie, les pibales, les palombes?  
Le salmis de palombes? ce truc infâme où de minuscules os  
nagent dans le vin?  
La Maïzena? la Savora?  
Écrit distinctement en blanc sur fond rouge bordeaux  
**sa**  
**vo**  
**ra**  
La moutarde Louit? le Caprice des Dieux?  
La niche du Pouliguen?

141

*Saint-Nazaire, mercredi 18 avril*

Ce qui a été cassé ne se refait pas.

Obligation par le silence, obligée de réfléchir, une image, un mot.

Autobiographie dans un miroir convexe, devrait-on dire,  
n'est-ce-pas John?

*Saint-Nazaire, jeudi 19 avril*

La petite voix délicate et impérieuse de Thadée.  
Commentaire incessant de ce qui est n'est pas.  
Il est là le bateau, il est pas là le bateau, oh non!  
Ohlalala, c'est un gros gros bateau, tu vois!

*Saint-Nazaire, vendredi 20 avril*

Jane Austen préférait J.B. Cramer à Beethoven.  
Elle jouait au piano des ballades écossaises médiocres,  
du genre la Complainte du soldat et le Gars aux cheveux d'or.  
À Cramer je pense que vous préférez Beethoven, n'est-ce pas John?

*Saint-Nazaire, samedi 21 avril*

Il y a quelques années pour venir vous voir à New York,  
comme Tintin dans le Temple du soleil,  
j'aurais embarqué à quelques encablures de là, dans le bassin  
de Penhouet à Saint-Nazaire.  
Passant mes journées à relire *Orgueil et Préjugé*, *Three poems*,  
je serais arrivée un matin  
et d'un téléphone, dans une rue de Chelsea, j'aurais dit hello John,  
voulez-vous bien me voir?  
Mais aucun paquebot ne part plus de Saint-Nazaire pour New York,  
au lieu de cela un vulgaire A 320 me conduirait  
en quelques heures en Amérique,  
je n'aurais pas le temps de lire et trop mal au cœur pour le faire,  
alors un peu ivre de toutes ces minuscules bouteilles d'alcool bues  
pour tuer le temps

« comme on reste à contempler de la peinture sécher »  
diriez-vous John,  
je regarderais le dernier film avec Julia Roberts sur un écran  
de mauvaise qualité  
maudissant ces écouteurs qui donnent la terrible et durable sensation  
que dorénavant les sons entendus ne correspondront plus jamais  
aux choses regardées.

*Saint-Nazaire, dimanche 22 avril*

L'Ellen Theresa porte-containers basé à Douglas  
passe 11 étages plus bas.

C'est drôle on dirait qu'il glisse sur le boulevard.

Ce qui deviendra « le plus grand paquebot jamais construit »  
s'élabore sous mes yeux, chaque jour.

À mon arrivée je l'avais pris pour un gigantesque hangar.

Finalement cette impression était peut-être la plus juste ;  
il est même plus laid qu'un hangar.

Je ne sais plus très bien, John, comment on écrit « un poème ».

Dans ce petit désarroi, je compte que  
nous nous verrons bientôt.





Franck André Jamme

**For John**

.

A C C E P T E R  
D ' É C H O U E  
R C H A Q U E F  
O I S S U R D E  
S P L A G E S P  
R E S Q U E P A  
R F A I T E S

COMPRENDRE  
QUELANUITS  
ETIENTMÊME  
AUPOIGNETP  
RÈSDUPOULS

P E N S E R  
Q U E L ' I  
N F I N I N  
O U S R E N  
D T O U J O  
U R S P L U  
S A R D E N  
T S

S A I S I R  
Q U ' I L N  
' Y A S O U  
V E N T Q U  
' U N E S E  
U L E P O R  
T E

S ' A B S T E N I R  
D E M É D I T E R T  
R O P L O N G U E M  
E N T L E S I M A G  
E S B R A N D I E S  
À L ' E N V E R S

For John

T Â C H E R  
T O U J O U  
R S D E P R  
I V I L É G  
I E R L ' É  
C H O

I M A G I N E R  
D E S M A R C H  
E S T R È S I N  
T E N S E S E T  
T R È S A T T E  
N T I V E S E N  
T R E L E S N U  
A G E S

C O N T I N U E R  
I N L A S S A B L  
E M E N T D E R E  
T O U R N E R L E  
C H A M P I N V I  
S I B L E

**dedans merci, *sort of***

.

commencer donc voilà ce qui arriva commencer donc quelqu'un commence toujours par dire un peu quelque chose commencer pour quelqu'un voilà ce qui arriva commencer pour quelqu'un c'est de dire toujours quelque chose donc commencer et commencer donc par dire quelque chose et commencer par partir et commencer par *quelqu'un* leaving out et commencer par quelqu'un leaving out and somebody quelqu'un à partir voilà ce qui arriva quelqu'un à partir qui part aussitôt déjà parti et commencer par quelqu'un qui part déjà parti someone somebody is leaving outside commencer *quelque part* somewhere outside with/out anything *furieusement vers toi à la ferme du nord* il commence par cela à la ferme du nord il dit ça la ferme du nord et ça voyage furieusement vers toi et ce sont les mots qu'il emploie que l'on ne peut pas quitter des mots à longueur d'eau *ça voyage jour et nuit* des mots d'eau et de sable suffisamment mêlés pour que ça dure sur et dessus la peau ça voyage jour et nuit je ne peux pas m'en vouloir est-ce que je dois m'en vouloir je ne peux pas t'en vouloir il y a forcément ce que j'ai conservé pour toi qu'il faudra que je te donne torrents étroites gorges qu'il faudra que je te donne *torrents étroites gorges* à donner et que je te donne déjà dans cette pensée comme un bol de lait la nuit dehors je ne peux pas m'en vouloir non cette pensée comme un bol de lait la nuit dehors sans le vent grand et pas assez outside dans le soir chargé par les visages du soir *faces* du soir et pascal le fait remarquer elle fait remarquer que c'est lui qui le dit il l'a dit il dit ça page cent trente et un les fleuves ruissellent et je n'y pense plus ne peux plus y penser je fais une pause cigarette voilà ce qui arriva une pause cigarette pour ne plus penser à ça commencer donc pour ne pas

vouloir finir et commencer par dire enfin quelque chose je ne serai pas le dernier à parler et commencer d'acquérir un sens encore plus développé de la différenciation et de l'abstraction et chercher à apporter la certitude page cent quarante deux et elle se prolonge cette certitude je dis merci et comment elle est avec moi je ne peux pas m'en vouloir comment elle disjoncte mais comme elle perpétue comment oui je l'emmène avec moi et comment c'est merci comment je dis merci je dis merci oui à john je dis merci john je dis oui et comment c'est définir son langage et comment c'est percevoir de nouveaux effets de formes et comment c'est la logique là-dedans de la dissociation au contraire avec chaleur oui et avec lumière ce qui a grandi un tant soi peu ce qui a grandi pour être ce que je regarde sur l'eau outside et je définis by the river convoque l'espace que je peux seul remplir page cent soixante et comment c'est cette énergie de la tension et de la détente dont j'ai besoin et comment je pense que je sais ce que je veux je pense et les mots de john m'aident à le faire je sais je sais ce que je veux commencer par dire enfin quelque chose et commencer c'est possible par dire quelque chose et elle se prolonge cette chaleur de la tension et de la détente et comment c'est que de commencer avec des mots qu'il encourage je dis merci et commencer par dire oui merci et quelque chose quelque chose oui avec dedans merci commencer par dire merci



## **Bibliographie**

### **Recueils de Poèmes**

*Turandot and Other*

New York, Tibor de Nagy,  
1953.

*Some Trees*

New Haven, CT,  
Yale University Press,  
1956.

*The Tennis Court Oath*

Middletown, Wesleyan UP,  
1962.

*Rivers and Mountains*

New York, Holt,  
Rinehart & Winston, 1966.

*Three Madrigals*

New York, Poet's Press, 1968.

*The Double Dream of Spring*

New York, Dutton, 1970.

*Three Poems*

New York, Viking, 1972.

*The Vermont Notebook*

Los Angeles, Black Sparrow,  
1975.

*The Serious Doll*

publication par l'auteur,  
1975.

*Self-Portrait in a Convex Mirror*

New York, Viking, 1975  
(Manchester,  
Carcenet, 1977).

*Houseboat Days*

New York, Viking, 1977  
(New York, Farrar,  
Straus & Giroux,  
1999).

*As We Know*, New York

Viking/Penguin, 1979.

*Shadow Train*

New York, Viking, 1981.

*A Wave*

New York, Viking, 1984  
(New York, Farrar,  
Straus & Giroux, 1999).

*Selected Poems*

New York, Viking, 1985.  
(London, Paladin, 1987  
(revised edition)).

*April Galleons*

New York, Viking/Penguin,  
1987.

*Flow Chart: A Poem*

New York, Knopf &  
Manchester, Carcanet, 1991.

*Hotel Lautréamont*

New York,  
Knopf & Manchester,  
Carcenet, 1992.

*And the Stars Were Shining*

New York, Farrar,  
Straus & Giroux  
& Carcanet, 1994.

*Can you Hear, Bird*

New York, Farrar,  
Straus & Giroux, 1995.

*The Mooring of Starting Out:*

*The First Five Books  
of Poetry*

Hopewell, NJ, The Ecco  
Press, 1997. (Reprend  
dans leur intégralité *Some  
Trees, The Tennis Court Oath,  
Rivers and Mountains,  
The Double Dream of Spring  
et Three Poems*).

*Wakefulness*

New York, Farrar,  
Straus & Giroux, 1998.

*Girls on the Run: A Poem,*

New York, Farrar,  
Straus & Giroux, 1999.

*Your Name Here: Poems*

New York, Farrar,  
Straus & Giroux,  
2000.

**Théâtre**

*Three Plays*

(*The Heroes*  
[mise en scène 1952],  
*The Compromise* [mise  
en scène 1956],  
*The Philosopher*  
[mise en scène 1982]),  
Calais, Vt., Z Press,  
1978.

**Textes en Prose**

*A Nest of Ninnies, roman*  
(collab. James Schuyler),  
New York, Dutton, 1969  
(Hopewell, NJ, The Ecco  
Press, 1997).

«*On Raymond Roussel*»  
«*In Darkest Language*»  
introductions à Raymond  
Roussel, in *How I Wrote  
Certain of My Books*,  
traduction Trevor Winkfield  
et Kenneth Koch, New York,  
Sun Books, 1975.

*R.B. Kitaj:*

*Paintings, Drawings, Pastels*  
(collab.) Washington, D.C.,  
Smithsonian Institution, 1981  
(London, Thames & Hudson,  
1983).

*Fairfield Porter: Realist Painter  
in an Age of Abstraction*  
Boston, New York Graphic  
Society, 1983.

*Rodrigo Moynihan: Paintings  
and Works on Paper*  
(collab. Richard Stone),  
London, Thames & Hudson,  
1988.

*Reported Sightings:*  
*Art Chronicles, 1957-1987*  
New York, Knopf,  
1989 (éd. David Bergman,  
Cambridge, Mass.  
Harvard UP, 1991,  
Introd. David Bergman,  
ix-xxiii)

**Traductions  
de John Ashbery**

(sous le pseudonyme de  
Jonas Berry et en collaboration  
avec Lawrence G. Blochman)

*Melville*

by Jean-Jacques Mayoux,  
New York, Grove Press, 1960.

*Murder in Montmartre*

by Noël Vexin  
New York, Dell, 1960.

*The Deadlier Sex*

by Geneviève Manceron  
New York, Dell,  
1961.

*Alberto Giacometti*

by Jacques Dupin,  
Paris, Maeght, 1963.

*Hebomeros*

by Giorgio de Chirico,  
Artaud Litterature 4,  
1965.

*Fantomas*

by Marcel Allain and  
Pierre Souvestre,  
New York, Morrow,  
1986.

**Textes de John Ashbery  
traduits en français**

*Fragment. Clepsydre.*

*Poèmes français*

traduction Michel Couturier  
et Serge Fauchereau,  
Paris, Le Seuil,  
1975.

*Quelqu'un que vous avez déjà vu*

traduction Pierre Martory  
et Anne Talvaz,  
Paris, P.O.L, 1992.

On trouvera encore  
d'assez nombreux poèmes traduits  
dans différents numéros de  
la revue *Banana Split*,  
Marseille.

**Pour une étude approfondie  
de l'œuvre de John Ashbery**  
on se reportera à l'ouvrage  
d'Antoine Cazé,  
*John Ashbery, à contre-voix  
de l'Amérique*,  
coll. «Voix américaines»,  
Paris, Belin, 2000.

crédits : p. 2 et 157  
d'après deux photos de  
John Ashbery, Paris en 1965  
© Shunk-Kender/ p. 6 « Paris  
et New York », Le Corbusier,  
*Les trois établissements humains*,  
D.R./ p. 35 © G. H. Montgomery/  
p. 36 [haut] © Mario Schifano  
[bas] Photographe itinérant  
anonyme, coll. Ashbery/ p. 37  
D.R./ p. 38 coll. privée, reproduit  
avec l'aimable autorisation  
de la galerie Tibor de Nagy/  
p. 39 [haut] © Thomas Victor  
[bas] coll. Flow Chart Foundation,  
reproduit avec l'aimable  
autorisation de la galerie  
Tibor de Nagy/ p. 40 [haut] D.R.  
[bas] Trevor Winkfield/ p. 41  
[droite] Peinture de R.B. Kitaj,  
coll. privée, Londres. Couverture de  
Mel Williamson, The Viking Press  
publishers, New York/  
p. 42 coll. Harry Mathews

p. 52  
L'emblématique dandy de Pauvert  
éditeur de l'œuvre de Raymond  
Roussel et de *Bizarre*.

p. 70  
Histoire de barycentre :  
« Le seau d'eau pendu à un bâton  
posé sur une table »  
(La *Physique sans appareil*  
et la *chimie sans laboratoire*,  
Masson, 1893).

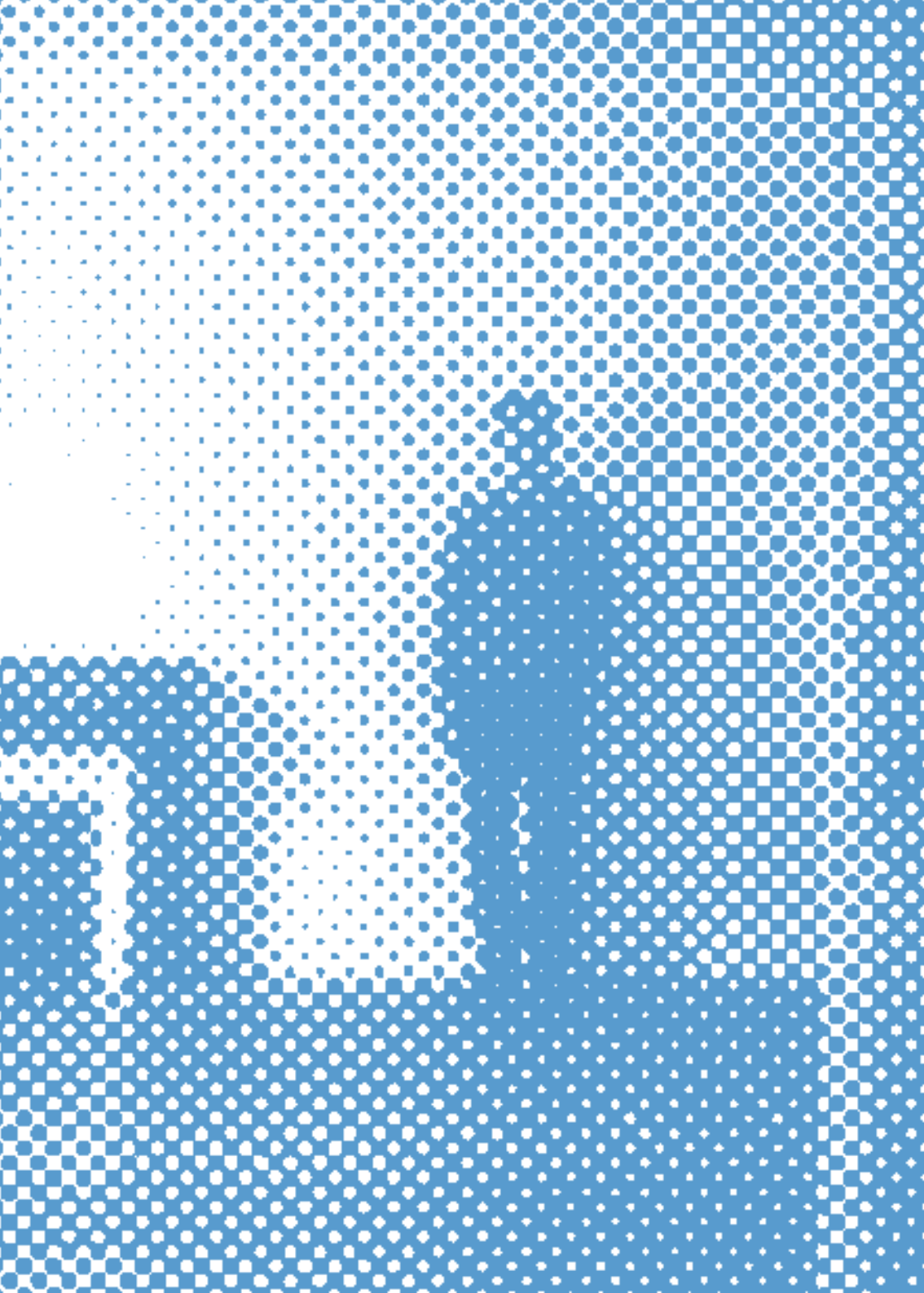
p. 82  
Une étoile au front  
en médaille de poète d'État  
de l'État de New York.

p. 95  
« *Olive Oyl probes  
the mind of Eugene the Jeep!* »  
*Thimble Theatre*, Elie C. Segar  
(D.R.).

p. 100  
Le flocon de neige de von Koch  
« modèle grossier mais tout à fait  
suffisant de côte maritime »  
selon Benoit Mandelbrot  
(*Les Objets fractals*).

p. 105  
« [...] est réfléchissant par sa face  
bombée. Un rayon incident  
parallèle à l'axe se réfléchit comme  
s'il provenait du foyer F (virtuel)  
équidistant de C et de S.  
Un tel miroir donne toujours  
une image virtuelle sauf quand  
l'objet virtuel est situé entre  
le sommet S et le foyer F. »

p. 138  
Houseboat



---

---

Vous pouvez commander  
les numéros suivants

- 9/10 **Écrivains irlandais**  
11 **Richard Millet**  
12 **Louis-René des Forêts**  
13 **Charles Juliet**  
14/15 **Maurice Blanchot**  
16 **Claude Louis-Combet**  
17 **Henry Bauchau**  
18 **Jean Grosjean**  
19 **Alphonse Boudard**  
20 **Ismail Kadaré**  
21 **La Voix**

Vous pouvez aussi consulter  
sur internet  
[www.oelildeboeuf.com](http://www.oelildeboeuf.com).

- 1 **Jean Grosjean**  
2 **Jacques Reda**  
3 **Michel Tournier**  
4 **Yves Bonnefoy**  
5/6 **Ernst Jünger**  
7 **Albert Cosseray**  
8 **Adonis**

---

---

*Librairie où se procurer L'Œil de bœuf*

#### **Paris**

- 1<sup>er</sup> Delamain/Fnac forum  
2<sup>e</sup> Lettres et Images  
4<sup>e</sup> 1789, Colette Loyer/Les Mots à la Bouche/  
Michèle Ignazi  
5<sup>e</sup> Compagnie/L'Arbre Voyageur/P.U.F.  
6<sup>e</sup> José Corti/L'Écume des Pages/La Hune/L'Œil Écoute/  
Fnac Montparnasse/La Procure/J. Touzot/Tschann  
7<sup>e</sup> Fox/Gallimard/Julliard/L'Entretiens  
11<sup>e</sup> Page 189/Les Guetteurs de Vent/Épigramme  
12<sup>e</sup> L'Arbre à Lettre/La Terrasse de Gutenberg  
13<sup>e</sup> Le Dilettante  
15<sup>e</sup> Le Divan/La 25<sup>e</sup> Heure  
16<sup>e</sup> Lavocat  
17<sup>e</sup> Librairie de Paris  
18<sup>e</sup> Les Abbesses/L'Humeur vagabonde  
20<sup>e</sup> L'Atelier

**Boulogne**, Du Parc/**Montreuil**, Folies d'Encre/  
**Vincennes**, Mille Pages

**Aix-en-Provence** Vents du Sud  
**Albi** Clair-Obscur  
**Arles** Actes Sud  
**Avignon** Le Monde méditerranéen  
**Besançon** Les Sandales d'Empédocle  
**Bordeaux** Mollat  
**Bourg-en-Bresse** Du Plateau  
**Caen** Au Brouillon de Culture  
**Cahors** Calligramme  
**Grenoble** Le Square de l'Université  
**Le Mans** Thuard  
**Lille** Le Furet de Nord  
**Lyon** La Proue/Les Nouveautés  
**Marseille** L'Odeur du Temps  
**Metz** Géronimo  
**Montpellier** Sauramps  
**Nantes** Coiffard/Vent d'Ouest  
**Orléans** Les Temps Modernes  
**Poitiers** Librairie de l'Université  
**Reims** Guerlin-Martin  
**Rouen** L'Armitière  
**Saint-Brieux** Soffec Champ de Mars  
**Strasbourg** Kléber  
**Toulouse** Ombres Blanches  
**Vienne** Lucioles

**Suisse, Genève** : Descombes/  
Le Rameau d'Or

Réalisation du numéro  
Jean de Collongue et Henri Lefebvre  
assistés d'Olivier Brossard

*L'œil de bœuf*

Siège de la rédaction  
administration et courrier

**94, boulevard La Tour Maubourg  
75007 Paris**

Tél./Fax : (33) 01 48 28 08 17

directeur de la publication  
Paul de Sinety

Comité littéraire  
Thomas Bedoiseau/Olivier Cariguel  
Jean de Collongue/Isabelle Gabolde/Henri Lefebvre  
Richard de Seze/Paul de Sinety  
Jean-Luc Tingaud

Administration  
Benoît Bagourd

Relations commerciales  
Pablo Libreros

•

Cet ouvrage a été composé en Architype Renner,  
Garamond et Deberny Peignot ombrées  
par N. Peccoud [de factotum],  
et imprimé sur Munken Lynx 150 g, pour la couverture,  
et Munken Print Extra15 80 g, pour les pages intérieures,  
par Editions cent pages à Grenoble.

© L'Œil de bœuf décembre 2001/400 exemplaires  
/issn 1244-9245/isbn 2-912121-10-8/dépôt légal décembre 2001  
/prix 100 fr/15,24 euros



Merci à John Ashbery  
sans qui rien n'aurait été possible,  
merci aux auteurs et traducteurs présents dans ce numéro et enfin  
pour l'aide qu'ils nous ont apportée, merci à Bill Berkson, Vincent Broqua, les éditions Belin  
et Antoine Cazé (pour la reprise des biographie et bibliographie publiées  
dans leur ouvrage *John Ashbery, à contre-voix de l'Amérique*),  
M. T. Brossard, Eric Brown [Tibor de Nagy Gallery], Marc Chénétier,  
Maureen O'Hara et  
Ron Padgett.



Les Deux Magots 6, place Saint-Germain  
75006 Paris