

Quoiqu'ayant à peu près rendu compte, dans les épisodes précédents, de ce à quoi ressemblaient les poèmes de l'*Autoportrait dans un miroir convexe*, je n'ai encore rien dit de celui qui lui donne son titre et auquel Ashbery doit sa célébrité. Il s'agit, comme on sait, d'une *ekphrasis* de l'autoportrait du Parmigianino (1503-1540).

J'ai défendu la dernière fois l'idée que le poème d'Ashbery était une sorte de puzzle, un mouvement de fragmentation improvisée, dérive et décalages, à partir d'une scène, d'une chose ou d'une représentation. Il me semble significatif que la poésie expérimentale ait tendance à prendre appui sur une œuvre déjà constituée, pour se concentrer moins sur un contenu à communiquer, que sur les moyens par lesquels elle opère sur cette matière un ensemble de distorsions : elle se soucie moins de faire sens que de *ce qu'elle fait* au sens. On le voit exemplairement avec le titre, qu'Ashbery reprend tel quel à Parmigianino : « reprendre » est une opération du poème, qui dissémine la signification davantage qu'elle n'en permet la synthèse. Dans un texte classique, le titre annonce sans ambiguïté ce dont il va parler, donne un thème ou une clé. Ici, du fait que le poème s'intéresse à ce qui est déjà une œuvre pourvue d'un titre (repris tel quel), c'est une question qui émerge : le poème *traite-il* d'un autoportrait (celui de Parmigianino) ou *est-il* un autoportrait (celui d'Ashbery) ? Un *discours* sur l'œuvre, ou *une sorte de miroir convexe* lui-même (dont le centre métaphorique est fuyant et la périphérie mouvementée) ? Les deux œuvres, c'est le cas de le dire, se regardent en miroir ; l'indécision naît de cette specularité.

Hélène Vendler fait remonter la genèse du poème à 1959 :

Debout devant le portrait, le jeune Ashbery reçut un choc du genre de celui que raconte dans « Paradoxes et oxymores » : le poème c'est toi, le tableau c'était l'homme même. Incapable d'oublier cette prise de conscience intense et voulant la comprendre, Ashbery a commencé à lire des commentaires historiques et esthétiques sur le tableau. Plus d'une décennie plus tard, dans le poème de 552 lignes de 1972, le poète reconstitue cette expérience originale de 1959 — dans laquelle se mêlaient relation d'amour, reconnaissance de soi et admiration esthétique — et y intègre l'information acquise entretemps sur le portrait¹. Voici le poème « Paradoxes et oxymores »

Voilà le poème auquel Vendler fait référence, « Paradoxes et oxymores » :

Ce poème se soucie de la langue à un niveau basique.
Regarde-le te parler. Tu regardes par une fenêtre
Ou fais semblant de t'agiter. Tu l'as mais tu ne l'as pas.
Il te manque, tu lui manques. Vous vous manquez.

¹ Helen Vendler, *Lyric Intimacy in Herbert, Whitman, and Ashbery*, Princeton University Press, 2005, p. 63. Ma traduction.

Le poème est triste parce qu'il veut être à toi mais ne peut pas.
Qu'est-ce qu'un niveau basique ? C'est ça et d'autres choses,
Un système de choses, à mettre en jeu. En jeu ?
Eh bien, ma foi, oui, mais je considère que le jeu est

Une extériorité plus profonde, un rôle-modèle de rêve,
Comme dans la division de la grâce ces longs jours d'août
Sans preuve. Sans fin déterminée. Et avant que tu ne saches
Il se perd dans le babil et la vapeur des machines à écrire.

On y aura joué une fois de plus. Je pense que tu existes seulement
Pour m'exciter à le faire, à ton niveau, et puis tu n'es pas là
Ou as adopté une attitude différente. Et le poème
M'a posé doucement à côté de toi. Le poème c'est toi².

D'après Vendler « Autoportrait dans un miroir convexe » serait né du même genre de sentiment. Cette hypothèse a l'intérêt de synthétiser les deux significations opposées du titre : le poème *serait* un autoportrait, le poème *serait sur* un autoportrait. Si « le tableau c'est son spectateur », le poème sur le tableau est bien un autoportrait. La dissémination expérimentale des significations retrouverait, grâce à cette clé, le confort d'une synthèse classique. Voyons-y voir de plus près. (Les passages en deux colonnes sont des parenthèses méthodologiques que l'on peut sauter sans dommage pour la compréhension de la suite.)

Comment rendre compte, de la manière la moins catastrophique possible, de cet immense poème de 552 vers ? Marc Chénétier consacre une bonne partie des 30 pages de sa postface à l'édition française au seul premier vers (« À la manière de Parmigianino, la main droite ») et même à un seul mot, « droite » — sachant qu'il s'agirait en fait de la main gauche du peintre. Si ce point soulève des questions décisives (s'agit-il de la droite ou de la gauche ? s'il s'agit de la gauche, Ashbery s'est-il trompé ou a-t-il fait une blague ? jouait-il sur le double-sens de 'right' ? s'il s'est trompé, cela diminue-t-il la valeur de son poème ? de son œuvre ?), cela implique-t-il qu'il faille faire subir le même traitement à tous les vers ?

Dans le précédent feuilleton critique composé pour Poezibao, à propos de *The Waste Land*, il m'a fallu 37 épisodes (le feuilleton a duré toute une année civile)

pour venir à bout d'un poème de (seulement) 434 vers. Faudra-t-il passer une année et demi sur ce poème d'Ashbery ?

Comme je compte lui consacrer plutôt 6 que 45 épisodes, il faut renoncer à une démarche purement linéaire, vers à vers. La longueur du poème m'interdit également une approche holiste, qui traiterait du tout à chaque moment. Comme les 552 vers d'« Autoportrait dans un miroir convexe » sont répartis en 6 ensembles séparés par un saut de lignes, à l'intérieur desquels on peut déterminer des sous-sections thématiques, une démarche intermédiaire apparaît possible : consacrer un épisode à chacun de ces six ensembles, à l'intérieur desquels travailler à la suite les uns des autres, de manière à peu près linéaire, les sous-sections. Dans une sous-section (d'une trentaine de vers), en revanche, ne pas commenter ligne à ligne.

² in John Ashbery, *Shadow Train*, 1981. Ma traduction.

Cinq choses me frappent, en lisant le premier de ces six ensembles : premièrement, que 5 sous-sections se détachent assez aisément ; deuxièmement, qu'elles sont chacune articulées sur un objet assez précis, et même, qu'elles semblent (comme si c'était un poème, disons, pré-post-moderne) résumables ; troisièmement, que chacune de ces sous-sections s'articule à la précédente et à la suivante par un « mais » ; quatrièmement, qu'une sorte de symétrie organise leur distribution : la première et la dernière partie parlent du tableau comme d'un tout, la seconde et la troisième de l'âme, la quatrième de la main ; cinquièmement, qu'un système d'appels et de rappels prépare dans une partie, par de discrètes mentions, les thèmes des autres parties, donnant à l'ensemble un aspect organique.

Une fois cela dit, concentrons-nous sur quelques points plus particuliers.

As

Comme le premier mot du recueil, le premier mot du poème est 'As' : 'As *Parmigianino dit it, the right hand...*' (« À la manière de Parmigianino, la main droite »). D'après David Herd, « la logique de l'argument du poème est tout entier contenu dans l'ambiguïté de la proposition qui l'ouvre³ ». Il poursuit :

D'un côté [...], elle indique que le poète va écrire en imitant le tableau. L'ensemble sera cohérent, autonome [...] et son contenu apparaîtra organisé parce que présenté depuis un unique point de vue. Mais d'un autre côté, cependant, le projet du poème est de tirer les lecteurs loin de la conception auto-référentielle de l'art [*the self-regarding view of art*] proposée par le tableau, pour les encourager à prendre en considération ce qu'il se trouve au contraire avoir exclu. Son objet, en d'autres termes, est d'indiquer ce qui avait et a lieu « pendant que Parmigianino l'a fait » [autre traduction possible de 'As *Parmigianino dit it*', avec un 'as' à valeur temporelle cette fois], quand le poète le regarde faire, et au moment où le lecteur les regarde tous les deux⁴.

Si l'hypothèse de David Herd est juste, et qu'il s'agit pour Ashbery dès le premier mot de faire partir son poème dans deux directions opposées grâce à l'ambiguïté du 'as' anglais, il aurait fallu traduire le premier vers par « Comme Parmigianino procédait, la main droite... » ou quelque chose d'approchant. Mais bien sûr, les traducteurs ne sont pas tenus de suivre toutes les hypothèses de tous les universitaires (Vendler, par exemple, ne glose pas sur ce double-sens).

³ David Herd, *John Ashbery and American Poetry*, Manchester University Press, 2003, p. 163. ma traduction.

⁴ *Ibid.*, p. 164.

Dans sa postface, Marc Chénétier s'interroge quant à lui sur la signification à donner au fait qu'Ashbery parle de « main droite » alors qu'il s'agit manifestement de la gauche : n'est-ce pas une grossière erreur ? Dedalus, dans *Ulysse* de Joyce :

— Niaiseries ! dit brutalement Stephen. Un homme de génie ne fait pas d'erreurs. Ses erreurs sont volitionnelles et sont les portails de la découverte.

Je ne sais pas si Ashbery était un « homme de génie », mais il me semble évident qu'il se trompe, ou pour le dire mieux qu'il est victime d'une sorte d'illusion en elle-même signifiante : Parmigianino eût-il été *en face de lui*, en effet, c'eût été sa main droite au premier plan. Le reflet d'un miroir laisse la main droite à droite et la main gauche à gauche, mais dans le face-à-face avec quelqu'un, la main droite nous apparaît à gauche et la main gauche à droite. Je vois donc pour ma part une tension dans ce premier vers, entre le 'as' qui énonce une sorte de condition d'identité (on va faire comme Parmigianino, et lui-même a fait un autoportrait : on est dans les redoublements du même), et le '*right hand*' qui implique qu'Ashbery, face à ce tableau, en quelque sorte débordé par son altérité, est invité à faire comme s'il avait en face de lui quelqu'un d'autre — et non pas *son propre* reflet. Dans cette tension s'énonce de nouveau le paradoxe même qui structure ce poème et que j'ai déjà pointé dans son titre : l'autoportrait est en même temps l'autoportrait d'un autre.

Entre deux agrafes

Un peu plus loin, une phrase étonnante décrit le visage apparaissant sur le tableau : « Il est ce qui est / Séquestré. » [*It is what is / Sequestered.*] Elle sert à préparer la deuxième sous-section, où il sera question du mouvement de l'âme. Ce n'est pas tout : un ensemble de propositions du même genre (dont le caractère énigmatique est exacerbé par la coupe qui multiplie les ambiguïtés) ponctue le poème. Séparées par des groupes de vers plutôt transparents, elles sont comme des agrafes assurant que la grande toile du texte est bien accrochée à un mystère.

En effet, de grands pans de vers sont parfaitement compréhensibles, comme quand Ashbery cite Vasari, qui a écrit comme on sait au XVI^{ème} une biographie de peintres illustres, dont celle du Parmigianino :

[...]. Vasari dit : « Francesco, un jour, se plaça lui-même
Pour faire son propre portrait, se regardant à cet effet
Dans un de ces miroirs convexes dont usent les barbiers...
Une bille de bois fut donc taillée selon ses directives
Par un tourneur, et l'ayant divisée en deux et
Ramenée à la taille du miroir il se plaça lui-même
Avec grand art pour reproduire tout ce qu'il voyait dans la glace » (p. 85)

Dans l'original anglais :

[...] Vasari says, 'Francesco one day set himself
To take his own portrait, looking at himself for that purpose
In a convex mirror, such as is used by barbers . . .
He accordingly caused a ball of wood to be made
By a turner, and having divided it in half and
Brought it to the size of the mirror, he set himself
With great art to copy all that he saw in the glass,'

Voilà le texte de Vasari dans la traduction que cite Ashbery :

But furthermore, to investigate the subtleties of art, Francesco one day set himself to take his own portrait, looking at himself for that purpose in a convex mirror, such as is used by barbers. While doing this he remarked the curious effect produced by the rotundity of the glass, which causes the beams of the ceiling to look bent, while the doors and all other parts of buildings are in like fashion distorted, and recede in a very peculiar manner. All this Francesco took it into his head to imitate for his diversion. He accordingly caused a globe or ball of wood to be made by a turner, and having divided it in half and brought it to the size of the mirror, he set himself with great art to copy all that he saw in the glass, more particularly his own likeness, which is of inestimable excellence, and so natural that one can scarcely believe it feigned. But as all the nearer objects thus depicted in the glass were increased, while those at greater distance were diminished, he painted a hand, which he represented as employed in drawing, making it look a little larger than the true size, as it does in the glass, and so beautifully done that it appears to be the living member itself⁵.

On le voit, Ashbery garde le texte tel quel. Il aurait été plutôt attendu qu'il *arrangeasse* la prose de Vasari (pour les besoins rythmiques, prosodiques, musicaux, de son vers). Non, il n'a pas retravaillé, sinon en insérant des coupes. Voyons ce qu'il ôte, tout de même. D'abord ce début de phrase : '*But furthermore, to investigate the subtleties of art,...*' (« En outre, pour sonder les subtilités de l'art...»), puis un passage ('*While doing... diversion*') que je traduis : « Procédant ainsi il remarqua les bizarreries que crée la rotundité du miroir dans le mouvement tournant qu'il donne aux poutres, cependant que les portes et tous les édifices furent étrangement. Tout cela Francesco décida d'en imiter tous les détails pour son plaisir... » Après quoi, il coupe un autre passage ('*more particularly... itself*') :

« plus particulièrement sa propre ressemblance, qui est d'une excellence inestimable, et si naturelle qu'on peut à peine la croire feinte. Mais, comme tout ce qui s'approche du miroir s'agrandit tandis que ce qui s'en éloigne diminue, il fit la main, qu'il représenta en train de dessiner, un peu plus grande qu'en réalité, comme la montrait le miroir. Elle était si belle qu'elle paraissait le membre vivant lui-même. »

⁵ *Vasari's Lives of Italian Painters*. Selected and Prefaced by Havelock Ellis, London, Walter Scott LTD, 1895, p. 205-206

Ce qu'a supprimé Ashbery, c'est d'un côté ce qui concerne le but ou l'enjeu du tableau (sonder les subtilités de l'art), et d'un autre côté, l'appréciation par Vasari de la dextérité de Parmigianino pour créer un tableau qui soit ressemblant. Il se concentre donc pour l'instant uniquement sur le protocole objectivement suivi par Parmigianino pour peindre, délaissant tout jugement subjectif.

Après ce passage évident, quelques agrafes viennent raccrocher le poème, ici dangereusement compréhensible, à l'évidence de son mystère.

À la surface

La deuxième et la troisième sous-section se concentrent sur la question de l'âme, 'the soul'. La deuxième à travers la question de son mouvement, énoncée ainsi : « Mais jusqu'où peut-elle nager hors du regard / Pour revenir saine et sauve à son nid ? » C'est d'ailleurs le même verbe, « nager » ['swim', 'swim out'] qui qualifiait plus haut le visage. Après une mention, empruntée à Vasari, de la « stupéfaction du pape », la deuxième sous-section se conclue ainsi : « Elle doit bouger / Le moins possible. C'est cela que dit le portrait. » [*It must move / As little as possible. This is what the portrait says.*] C'est la coupe qui est intéressante ici : selon la logique du vers, Ashbery dit que « l'âme doit bouger », mais selon la logique de la phrase, le contraire. Le paradoxe de la co-présence dans le même énoncé de deux significations opposées est encore souligné par l'assurance surjouée de la phrase suivante : « C'est ce que dit le portrait » — mais quoi ? L'une, l'autre ? Les deux en même temps ? Une chose et son contraire ? Le caractère évidemment délibéré d'une telle ambiguïté joue le rôle d'un marqueur rhétorique : Ashbery s'amuse et le montre. S'il parle des choses les plus sérieuses (l'âme), c'est en clignant de l'œil.

Après un nouveau « mais », inaugurant la troisième sous-section, également consacrée à l'âme, mais prenant à revers la deuxième, Ashbery écrit :

Le secret est trop simple. La déception fait mal
À en pleurer : l'âme n'est pas une âme,
Elle n'a aucun secret, elle est petite et se loge
Parfaitement dans son creux : sa chambre, notre instant d'attention.

Voilà l'air, mais il est sans paroles.
Les mots ne sont que spéculation
(Du latin *speculum*, miroir) :
Ils cherchent et ne trouvent pas le sens de la musique.

Le fond philosophique, dans son goût du paradoxe même, ressemble beaucoup à la philosophie de Mallarmé à qui j'ai déjà comparé Ashbery la dernière fois : l'âme est une mélodie, les mots ne sont que des bibelots. Le thème du miroir lui-même rappelle bien sûr le « Sonnet allégorique de lui-même ».

Et si l'expression 'the soul is not a soul' fait écho à un vers énoncé plus haut, à propos du visage ('*It is what is / Sequestered*'), le fait que le poème se déploie dans l'écart ouvert par les rapports entre une tautologie (A est A) et une contradiction (A n'est pas A) fait aussi penser à Mallarmé.

Cet espace, celui-ci l'appelle la « fiction » dans ses proses théoriques. Pour Mallarmé, l'être est tautologique (il n'y a que ce qu'il y a), tout ce que l'on peut faire étant d'inventer des rapports fictifs entre des coins de cette grande nappe, faire des plis à sa surface, ce dont la musique est l'opération pure. Ashbery (pour qui la musique est le modèle de la poésie) conclut le premier mouvement du poème en problématisant (dans des mots) le rapport des mots à la surface (du miroir) :

Et de même qu'il n'y a pas de mots pour la surface,
Pas de mots pour dire ce qu'elle est vraiment, qu'elle n'est pas
Superficielle mais un noyau visible, de même il n'y a
Pas d'issue au conflit du pathos et de l'expérience.
Tu te maintiendras donc, placide, serein, dans
Ton geste qui n'est ni étreinte ni mise en garde
Mais tient un peu les deux en une pure
Affirmation qui n'affirmerait rien.

Dans toutes ces pages, Ashbery essaie de planter une scène paradoxale (le geste est une pure affirmation qui n'affirme rien) qui est un refus de la profondeur (symbolisée par l'âme) : on glisse à la surface, il n'est rien à creuser, les énoncés s'auto-détruisent en permanence dans un mouvement d'effacement de la parole dans la parole. C'est cela, la musique. Ivar Ch'Vavar m'écrit, en réaction au précédent épisode du présent feuilleton :

Cependant, si le poète s'éloigne, avec la musique qui l'emporte, est-ce que ce ne sera pas pour se perdre, et fourvoyer la poésie ? La question se pose tout de même, s'il me semble qu'il y a un devoir de *langue* : le monde s'est doté d'une langue (de langues) pour dire, et bientôt se dire, dans son être.

C'est en effet très impressionnant avec Ashbery : sa poésie refuse absolument de dire (ou de tenter de dire) l'être, et multiplie les dispositifs de brouillage pour se cantonner à une surface de plus en plus mince. En ce sens, l'autoportrait apparaît paradoxalement comme une tentative *d'effacement de soi*. Ch'Vavar poursuit :

C'est là le côté décevant de la poésie d'Ashbery, qui fait que s'attacher à son charme, à ses prestiges, pourrait nous pousser sur une pente décadente, nihiliste...
Mais je te provoque ! et m'attends à ce que ce que je viens d'écrire soit bientôt piétiné et réduit à rien [...].

Rendez-vous donc, cher Ivar, au prochain épisode.