

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

Nous voici arrivés à la deuxième section d'« Autoportrait dans un miroir convexe » (sur 6) ; comptant 51 vers (sur 552), c'est la plus courte du poème d'Ashbery. Elle offre donc l'occasion d'avancer pas à pas dans la lecture : vers par vers. Je les citerai tous, dans l'ordre.

J'ai déjà à plusieurs reprises noté la mise en garde d'Ashbery contre l'interprétation. Je voudrais donc souligner que le commentaire que je vais proposer dans les pages suivantes ne relève pas, à mon avis, du genre d'herméneutique qu'il condamne (et que je condamnerais volontiers avec lui). S'il va bien s'agir pour moi de tirer de ses vers d'autres phrases, les miennes, composées d'autres mots (et donc en cela, sinon substituer un discours à un poème, du moins le lui adjoindre) l'enjeu d'une telle opération ne saurait consister ni de faire équivaloir les unes aux autres (je n'ai pas la naïveté de croire que je vais *dire autrement* ce que le poème *dit déjà*), ni, *a fortiori*, de *révéler* dans la clarté d'un discours en prose un quelconque « sens caché » dans les vers.

Ce que je vais faire est beaucoup plus simple et modeste, mais aussi, je crois bien, utile : je vais essayer de *comprendre suffisamment pour passer au vers suivant*, et lorsque ça ne sera pas le cas, *penser à voix haute* (en les écrivant) les idées qui me permettraient de le faire.

S'il ne s'agit pas d'interpréter (cela pourrait y ressembler), c'est que l'idée qui me permet de passer du vers A au vers B est peut-être tout à fait contradictoire avec celle qui me permettra ensuite de passer du vers B au vers C : la pensée du poème, contrairement à l'herméneutique, n'est nullement soumise au principe de contradiction (ce qui est une raison suffisante pour refuser à la seconde les prérogatives qu'elle réclame). Pourquoi ? Parce que le poème n'est pas un discours, mais un

drame, dont les éléments discursifs sont des drôles de personnages. Ils veulent dire quelque chose, mais ce qu'ils veulent dire sert d'abord à ce qu'ils font — et ils peuvent faire une chose puis son contraire. De même que tel héros de tragédie peut désirer se marier, puis ne plus le désirer. L'énonciation n'est pas quelque chose qui émane du poème comme une buée pour rejoindre le monde des idées : c'est une action, soumise comme toutes les actions au repentir, à la contradiction.

Davantage que comme une interprétation philosophique se donnant pour rôle de ramener les éléments d'énonciation à leur signification pure dans le monde merveilleux des idées cristallines, la critique que je tâcherai d'accomplir dans les pages qui suivent apparaîtra donc simplement comme l'ensemble des phrases (tout à fait hypothétiques et conscientes de l'être), que j'aurais dû émettre pour envisager le lien entre un vers et l'autre lorsque celui-ci ne m'apparaît pas évident : proposition d'une synthèse du sens, oui, mais excessivement locale, conditionnelle et temporaire. Fabriquée *ad hoc* pour saisir le lien entre tel mot et tel autre, tel vers et tel autre, tel ensemble de vers et tel autre, et seulement justifiée dans ce cadre, elle ne tentera pas de redonner la signification générale et unifiée de l'extrait. Ou elle le fera, mais à titre expérimental : comme on pourrait poser l'hypothèse que les *Entretiens* de Confucius sont l'œuvre de Lautréamont, pour en tirer des conséquences étonnantes pour la signification de tel ou tel passage.

Il s'agira en somme d'exorciser des gouffres ou, pour le dire avec une image moins bizarre, de lancer des ponts de singe par-dessus les blancs qui séparent deux vers, pour continuer à déambuler dans le poème.

Le début de la section est relativement clair :

La bulle [*'the balloon'*] éclate, l'attention
Mollement se détourne. Des nuages
Dans la mare se bousculent en fragments dentelés [*'sawtoothed'*].

On comprend pourquoi le traducteur a choisi « bulle » plutôt que « ballon », qui ferait penser au football : 'balloon' renvoie à un ballon de baudruche. Il faut que cela puisse éclater. Mais « bulle » est presque *trop* bien, car le mot ajoute une connotation : l'idée de la surface irisée, bienvenue pour décrire la petite peinture circulaire de l'*Autoportrait dans un miroir convexe*, n'est pas dans l'original.

Le traducteur a-t-il le droit d'améliorer localement un poème ? Il paraît que non. Mais si c'est pour compenser les détériorations tout aussi locales auxquelles il est parfois contraint ? Pour ma part, je suis tout à fait favorable à cette belle métaphore (alférienne plus qu'ashberyenne, donc) de la « bulle » !

Les nuages qui se reflètent dans la mare, en proposent une autre image, dont le lien avec la première n'est pas évident mais pas impossible : quand l'autoportrait, rond comme un ballon, éclate, les formes y bougent comme les reflets de nuages dans une mare qu'on agite. La membrane rompt, l'atelier (que représentait le tableau-ballon-mare) s'ouvre, et l'extérieur pénètre à l'intérieur :

Je pense à ces amis
Qui sont venus me voir, à la journée
D'hier. Un angle insolite [*'A peculiar slant'*]
De mémoire ouvert par effraction dans le silence
De l'atelier où le modèle, rêvant, s'apprête
À lever le crayon pour l'autoportrait.

La bulle du portrait ayant éclaté, les amis pénètrent à l'intérieur, faisant apparaître pour la première fois ce qui n'existait pas dans le tableau circulaire : un angle au cœur de la rotondité, une brèche. Bien sûr, conformément peut-être à la dialectique de l'autre et du même que j'avais essayé de mettre en évidence la dernière fois, Ashbery brouille la distinction entre lui-même et le Parmigianino, suggérant que l'intrusion *de ses propres amis*, a lieu au moment où *le peintre s'apprête à travailler*. Une telle métalepse (pour reprendre le concept de Genette décrivant l'opération par laquelle le monde de la fiction fait irruption dans la réalité ou le contraire) est relativement classique et pourrait sortir d'un texte de Diderot de Lawrence Sterne. Voici donc en tout cas ces voix intruses, qui pénètrent dans une circularité symbolisant maintenant apparemment l'esprit humain :

Combien de gens sont entrés et restés un moment,
Ont prononcé de claires ou de sombres [*'light or dark speech'*] paroles qui se logèrent
en toi [*'that became part of you'*]
Comme le soleil [*'Like light'*] derrière un écran de brume et de sable
Qui filtre et qui altère [*'filtered and influenced by it'*] jusqu'à ne rien [*'until no part'*]
Laisser qui soit bien toi [*'Remain that is surely yours'*]. Ces voix dans la pénombre
T'ont tout dit et cependant le récit se prolonge
Sous forme de souvenirs déposés en inégales
Grappes de cristaux.

Les images sont rapides, mais précises : les amis, rentrés dans l'atelier, sont par métonymie transformés en de simples voix. Celles-ci, lit-on, sont comme synthétisées par le poète, et deviennent des parties de lui-même. La suite est plus délicate. *'Like light'* : comme de la lumière. Pourquoi Alferi traduit-il « soleil » ? *Light* est peut-être d'autant plus important que le mot fait écho aux *'light or dark speech'* des voix. Mais qui se comporte *'like light'*? Comme une clarté, une lumière ? Les voix, ou toi *'you'* ? La logique syntaxique incite à penser que ce sont les voix, de même que le fait que cette lumière soit filtrée. En revanche, *'influenced'* suggère plutôt que *'light'* se rapporterait à *'you'* : si les voix sont censées se synthétiser en *lui*, c'est lui qui devrait être influencé (par elles). Alors, qui joue le rôle du filtre, dans cette histoire, qui la lumière ? Plus loin, après qu'on nous a annoncé que la personnalité du poète était aliénée par ces voix, elles sont dites « dans la pénombre ». Cela signifie-t-il qu'elles ne peuvent pas être la lumière : il n'y a pas de lumière dans la pénombre ? Ou le contraire : la lumière n'existe que dans la pénombre ? Rien n'est évident dans ce jeu de clair-obscur où les choses passent dans leur contraire comme en un tableau d'Escher. La suite (à laquelle nous ne sommes parvenus qu'en posant des questions restées béantes !) n'est pas moins étrange :

Quelle main courbée [*'Whose curved hand'*] gouverne,
Francesco, le manège des saisons [*'the turning seasons'*], les pensées
Qui s'écaillent et s'envolent à la vitesse du vent
Comme les dernières feuilles têtues arrachées
À leurs branches humides ?

Autant « bulle » était une trouvaille, autant *'Whose'* me semble plus intéressant que sa traduction : il signifie « De qui ». La question ne porte pas sur la main, mais son propriétaire. Or, la dernière fois, Ivar Ch'Vavar demandait si Ashbery n'était pas nihiliste, au sens où son goût d'une poésie qui fût musique ne le pousserait pas à glisser à la surface, au point de perdre *l'être* de vue. Et en fait de surface, on le voit, son poème est un véritable kaléidoscope ou, comme je l'ai suggéré plus haut, un dessin d'Escher. Ou encore, pour une image en 3D, une sorte de *flipper*. J'y insère maintenant cette boule, « le nihilisme », pour voir comment elle s'y comporte.

Dans un premier temps, j'aurais tendance à dire que ce qui est remarquable, dans ces pages, c'est comme le mouvement ou la dérive des images passant les unes dans les autres (et les pronoms eux-mêmes changent de référent au fur et à mesure), sont au contraire au service d'une réflexion qui, quoique jamais profonde, n'en est pas moins opiniâtre et puissante. Le poème donne un peu l'impression d'être, comme le tableau de Parmigianino et comme les saisons, un manège dont les déplacements latéraux forment au bout du compte la profondeur absente. Sans doute le « moi » existe-t-il aussi peu que « Dieu » et rien ni personne ne répond à l'appel de ce *'whose'* ; il n'empêche que le rythme des saisons n'est pas qu'une pure glissade folle. La logique qui les gouverne et les fait revenir est sans arrière-monde, elle est purement immanente, mais elle n'est pas rien. Si bien que j'aurais presque envie, à la Nietzsche, de retourner l'accusation : les nihilistes, ce sont d'abord les esprits religieux qui ne peuvent s'empêcher de nier la logique immanente au monde matériel en son épaisseur, en inventant à toute force des dieux, des arrière-mondes et un sens transcendant. Refusent l'être, donc, dans son immanence fondamentale — le mouvement perpétuel des étants contingents.

Je ne vois là que le chaos
De ton miroir cerclé [*your round mirror*], centrant tout [*which organizes everything*]
Sur l'étoile polaire de tes yeux qui sont vides [*Around the polestar of your eyes which are empty*],
Ne savent rien, rêvent mais ne révèlent rien [*dream but reveal nothing*].

« Je ne vois là que le chaos » est la réponse à la question « De qui la main... ? » Ashbery semble en train de faire sa profession de foi athée : il est bien partisan d'un nihilisme *ontologique*, au sens où il affirme que l'être est fait de néant ; et ce nihilisme ontologique se double presque d'un nihilisme *moral*, au sens où cette suprématie du néant apparaît comme le contraire d'une révélation : un simple rêve, une divagation inconséquente. Mais cet aveu — qu'il ne s'agit *que* de rêver — ne fait-il pas du poème le lieu d'une révélation supérieure, comme au deuxième degré, qui le fait échapper à ce que l'on pourrait appeler ce nihilisme moral ?

Imaginons trois nihilistes : celui qui *ne croit en rien* (et dit qu'il n'existe qu'un chaos) ; celui qui *n'aime rien* (et dit que rien n'a de valeur) ; celui qui *ne dit rien* (et ne fait que babiller). Le poème est bien d'une certaine manière face à l'être, tel du moins qu'il apparaît dans le miroir convexe du Parmigianino — allégoriquement ? métonymiquement ? — mais superficiellement. Or, étant superficiellement face à un être caractérisé par sa superficialité, il s'énonce aussi comme une parole de fidélité.

Par un paradoxe (que ne rend pas complètement la traduction française), le chaos n'est pas *rien* : bien plutôt, il « organise » tout autour de rien. N'est-ce pas une caractérisation ontologique ? Il ne faut sans doute pas prendre le poème trop au sérieux : comme les yeux, les mots « rêvent mais ne révèlent rien » (c'est tellement bien dit qu'on a presque l'impression que l'image *vient du français* et qu'elle a été seulement rétro-traduite en anglais — là encore, Alferi plus brillant qu'Ashbery). Et ce rêve est une vision qui s'affole :

Je sens le carrousel démarrer doucement,
Puis tourner de plus en plus vite : bureau, livres, papiers,
Photographies d'amis, la fenêtre et les arbres
Fondus en une bande unique et neutre qui me
Cerne de toutes parts, où que je pose les yeux.
Et je ne puis expliquer cette action d'aplanir [*the action of leveling*],
Pourquoi tout cela se distille [*Why it should all boil down*] et donne une
Substance uniforme, un magma d'intérieurs.

Le premier vers de ce passage m'épate : l'original est un pentamètre iambique (*I feel the carousel starting slowly*), le vers traditionnellement noble de la poésie anglaise, et Pierre Alferi a le bon goût de le traduire par son équivalent dans la grande poésie française : un parfait alexandrin. Qui me semble d'ailleurs, encore une fois, supérieur à l'original, grâce à ses trois syllabes aux sonorités subtilement entremêlées — « carrousel démarrer doucement » : *arrouce, d, arre, douce*. Quant au contenu, Ashbery ayant dans les vers précédents fait de l'autoportrait circulaire qu'il a devant les yeux une image du chaos, il en devient maintenant une partie : métalepse et métonymie. Le voilà donc au milieu de la flaque d'eau agitée : dans ce passage, qui relève un peu de la facétie, Ashbery continue malgré tout de tenir (ou fait mine de tenir) une ligne ontologique, l'être y étant caractérisé par un double processus d'aplatissement ou d'aplanissement, d'une part, et d'uniformisation d'autre part : un magma de surface. Je dis « ou fait mine », car le plus probable est en effet qu'il joue, de manière un peu inconséquente, avec les possibilités offertes par l'objet de son poème. Métonymie, métalepse : comme si, faisant tourner l'autoportrait dans tous les sens, il en tirait des arabesques de discours. Mais ce faisant, Ashbery ne devient-il pas définitivement nihiliste ? Et d'une manière d'autant moins pardonnable que ses facéties ont l'allure d'un discours sur l'être ?

Mon guide en la matière [*in these matters*] est ton moi [*your self*],
Ferme, oblique, acceptant tout avec le même
Fantôme de sourire [*Wraith of a smile*], et quand le temps s'emballa, qu'il est bientôt
[*and as time speeds up so that it is soon*]
Beaucoup plus tard [*Much later*], je n'ai accès qu'à la sortie la plus directe,
La distance entre nous.

En réalité, on dirait qu'Ashbery s'amuse et dit quelque chose de sérieux *en même temps*, ou encore, qu'il saisit les *possibilités de blagues* offertes par son poème pour dire justement quelque chose qui pourrait être parfaitement sérieux et avoir une portée philosophique. Ainsi, dans '*and as time speeds up so that it is soon / Much later*', il joue sur le pouvoir du langage d'abolir le temps de l'histoire (et d'arriver au vers suivant immédiatement « beaucoup plus tard ») : comme si le vers (par la grâce du blanc) nous avait téléporté un jour plus tard, par exemple. La formule '*it is soon / Much later*', avec son antithèse, est une boutade, permise par le dispositif du vers. Mais, tout aussi bien, on peut décider de la prendre au sérieux, et juger qu'elle nous dit aussi quelque chose d'intéressant sur le portrait qui — faisant mine de saisir un moment succinct alors qu'il a été composé à partir de multiples séances de poses espacées dans le temps — est lui aussi un dispositif de compression temporelle. Ce qui était une simple blague à la coupe devient ce par quoi le poème dit quelque chose de fondamental, dans le rapport du tableau au temps. Le babil porte une thèse, le plus léger est le plus sérieux. *Nihilisme logique*. Ce n'est pas tout.

Il y a longtemps
Les indices dispersés [*The strewn evidence*] avaient un sens,
Les petits incidents et les menus plaisirs
Du jour qui courait sans grâce,
Une ménagère à sa tâche. Impossible à présent
De recouvrer ces biens [*to restore those properties*] dans la buée d'argent [*in the silver
blur*] qui est
Le témoignage de ce que tu as fait en t'asseyant
« Avec grand art pour reproduire tout ce que tu voyais dans la glace »
Afin de parfaire et proscrire le dehors
À jamais.

La citation, de Vasari, avait déjà été donnée au début du poème — à ceci près que « tu voyais » a remplacé « il voyait ». Que dit Ashbery ? Il oppose un passé lointain (« Il y a longtemps ») et « à présent » : que signifient ces époques ? À première vue, on pourrait croire qu'« il y a longtemps » renvoie au temps du Parmigianino, et « à présent » à celui d'Ashbery, mais il n'en est rien : on le comprend, le *maintenant*, d'abord caractérisé par l'impossibilité de restaurer certaines choses, est celui du tableau peint. L'avant, celui « du jour qui cour[t] sans grâce », était celui du monde qui la précédait. Ce dont Ashbery est en train de nous parler ici, c'est donc du rapport de la peinture au réel dont elle s'inspire : il se caractérise par un « oubli » des petites choses (indices ayant un sens, petits incidents, menus plaisirs), et — selon la formule des deux derniers vers — une proscription du dehors.

La question du nihilisme se retourne ici de manière théâtrale : Ashbery est en train d'accuser le geste du peintre d'être moins révélateur (selon la formule de Vasari qui apparaît donc ici comme une antiphrase) que négateur. L'accélération du temps en quoi était caractérisée la peinture se révèle être tout simplement une négation de l'être en son multiforme fourmillement. Ashbery apparaît maintenant comme contempteur de ce *nihilisme poétique* qu'est la négation de l'être proliférant par la création artistique qui n'en retient que quelques éléments, ou encore l'oubli de l'être du « dehors » où les petites choses possèdent sens et valeur :

Dans le cercle de tes intentions, des axes [*certain spars*]
Demeurent qui perpétuent l'enchantement de l'entre-soi [*the enchantment of self with self*] :
Coups d'œil [*eyebeams*], mousseline, corail. Cela ne fait rien,
Car ce sont là des choses telles qu'elles sont aujourd'hui,
Avant que s'allonge notre ombre [*Before one's shadow ever grow*],
Hors-champ, en pensées de demain [*Out fo the field into thoughts of tomorrow*].

Le tableau n'est malgré tout pas nihiliste, au sens moral : il ne nie pas toute valeur. Au contraire, il met en évidence tout ce qui reconduit « l'enchantement du soi par le soi » : l'autoportrait, ce n'est pas original de le dire, est l'expression d'un narcissisme. Le monde d'hier a été remplacé, aujourd'hui, par l'image du soi, jouissant de contempler quelques-unes de ses prérogatives : la vision du sujet (aux yeux émetteurs de rayons, '*eyebeams*'), la vie en société (et les appareils de la cour), les objets de luxe. Un bon petit *self*, tel que la Renaissance et la modernité naissante aiment à les valoriser. La conclusion de la séquence est à ce titre étonnante : au lieu de condamner comme on y serait prêt ce narcissisme, Ashbery propose de ramener cet aujourd'hui à son insignifiance, dans une image compliquée : sans fin l'ombre de quelqu'un devient, hors-champ, les pensées de demain. Qu'est-ce que cela signifie ? Le « demain » du Parmigianino, est-ce l'aujourd'hui d'Ashbery ? Et celui d'Ashbery, le nôtre ? L'ombre du peintre, est-ce le poème du poète, et la pensée, celle qui s'y déploie (un précédent épisode du présent feuilleton pourrait le faire penser) ? Celle que nous essayons, tant mieux que mal, de suivre — sinon de comprendre ? Beaucoup de questions. Toutes les réponses semblent hors-champ.