

Voilà la 3ème partie du poème qui donne son titre au livre *Autoportrait dans un miroir convexe*. La précédente section finissait sur l'opposition entre les « choses telles qu'elles sont aujourd'hui » et les « pensées de demain » et nous embrayons maintenant sur cette distinction même :

Demain est facile, mais aujourd'hui ne figure pas sur la carte,  
Désolé, peu enclin comme tout paysage  
À céder ce qui n'est loi de perspective,  
Après tout, que pour la profonde  
Défiance du peintre, un instrument médiocre mais  
Nécessaire. Sans doute, certaines choses  
Sont possibles, il le sait, mais il ignore  
Lesquelles.

Cet aujourd'hui, qui « ne figure pas sur la carte », est « désolé » (*'desolate'*). Est-ce une sorte de *waste land* ? En tout cas, il refuse de céder ce qui n'apparaît comme lois de perspective qu'au peintre, en sa méfiance (*'mistrust'*) : ces lois qui font un « instrument médiocre » mais nécessaire, un cadastre sans doute utile pour capturer malgré tout cet inexploré (*'uncharted'*) d'aujourd'hui. Je ne reformule même pas, ici : je répète. Je n'interprète pas, je rumine. L'image (mais s'agit-il seulement d'une image ?) n'est pas évidente, mais je crois que je peux à peu près la suivre dans cette première phrase. La seconde est d'apparence plus simple dans son expression, mais difficile à comprendre à cause de la traduction, ici piègeuse : l'original est *'it knows, but it doesn't know / Which ones'* ; le sujet de la phrase n'est donc pas le peintre, comme on pourrait le croire en ne lisant que le français, mais « aujourd'hui ». Le sens de ces vers serait le suivant : aujourd'hui est un pur possible, que le peintre domestique notamment à l'aide de la perspective. Pour comprendre le texte, il suffit pour le moment de s'agenouiller face à sa tuyauterie, de réfléchir un peu pour comprendre comment les tubes s'abouchent, et d'ouvrir le robinet. Mais voilà que ça se gâte un peu plus loin :

Aujourd'hui lisse une nappe assez large [*'Today enough of a cover burnishes'*]  
Pour maintenir l'idée de ces promesses [*'To keep the supposition of promises together'*]  
Sur une surface d'un seul tenant et te laisse rentrer [*'In one piece of surface, letting one ramble'*]  
Chez toi, vagabondant, détourné d'elles afin que ces [*'Back home from them so that these'*]  
Autres possibilités encore plus fortes restent [*'Even stronger possibilities can remain'*]  
Entières sans être éprouvées. [*'Whole without being tested.'*]

La syntaxe d'Ashbery est très bizarre en anglais : *'today'*, très éloigné du verbe, est naturellement interprété par le lecteur comme un complément circonstanciel de temps alors qu'il en est le sujet, et *'enough of a cover'* comme le sujet de *'burnishes'* alors qu'il en est le COD.

Pour rendre cette bizarrerie, Alferi a judicieusement choisi le verbe « lisser » pour traduire ‘*burnishes*’, compensant la modification de l’ordre par une ambiguïté grammaticale inexistante en anglais — dans la mesure où on a tendance à lire dans cette troisième personne du singulier un adjectif qualifiant la nappe, et dans « Aujourd’hui » un complément de temps. En français comme en anglais, le passage de ce vers au vers suivant créé en tout cas une sorte de gros bug : en français car « Pour maintenir » implique qu’il y ait eu, plus haut, un verbe qu’on n’aura pas vu (c’était « lisse » !) ; en anglais car on attend un COD après ‘*burnishes*’ et on tombe sur une proposition infinitive — ce qui implique que le COD était avant ! (c’était ‘*enough of a cover*’ !)

Ce faisant, on a déjà passé plusieurs minutes sur les deux premiers vers d’une phrase qui en compte six, et l’on n’a même pas encore commencé à essayer d’en comprendre le sens : l’accès à la syntaxe déjà, est un combat. Une fois l’ordre et la fonction grammaticale des mots assurés, un deuxième niveau problématique s’offre à nous à travers l’image de la nappe. Que veut dire Ashbery avec cette image ? J’ai émis plus haut un doute, au détour d’une parenthèse : s’agit-il d’une image ? Si je dis, en effet, « le réel est une nappe » on voit à peu près la métaphore. Également (c’est tout de même moins évident) si je dis « Aujourd’hui est une nappe » : l’élément métaphorique, la nappe, est comme boulonné à un sujet et à un verbe à peu près stables (on sait ce que peut vouloir dire « aujourd’hui est... » même s’il y a des chances qu’« aujourd’hui » y figure déjà comme une métonymie). Mais quand je dis « Aujourd’hui lisse une nappe », la rencontre inhabituelle de ce sujet avec ce verbe (ça lisse des trucs, un aujourd’hui ?), porte à croire que le sujet ou le verbe (ou les deux) sont déjà à prendre en un sens figuré. Mais où est le comparé, le métaphorisé, s’il n’y a aucun élément stable ? Dans une expression comme celle-ci, on peine à décoder le vers selon une *logique métaphorique* : c’est plutôt une sorte de *vision flottante* (je veux dire sans attache à une base littérale) qui nous est proposée. Mais imaginons que, une fois la syntaxe rectifiée, nous soyons capable de la « voir » (à défaut de la comprendre analytiquement), cette vision flottante débouche, après la coupe, sur quelque chose de beaucoup moins visuel (« Pour maintenir l’idée de ces promesses ») lui-même rabattu sur une nouvelle vision assez homogène à la précédente (« Sur une surface d’un seul tenant... ») mais ouvrant la voie à un nouveau sujet grammatical à la fois inédit et vague (« ...et *te* laisse rentrer », littéralement « laissant rentrer quelqu’un » [*‘letting one ramble’*])... et... nous ne sommes rendus qu’à la moitié de la phrase ! La lecture est un parcours du combattant, j’ai l’impression d’être dans Mario bros : aujourd’hui c’est moi le petit plombier qui, en fait de critique, doit combattre tous les monstres (syntaxiques, grammaticaux, sémiotiques) pour arriver au bout du poème. Je cours à gauche, à droite, haletant. Pour un long saut, j’appuie sur B et accélère avant de sauter.

(J'enjambe une grosse vingtaine de vers).

Comme on a pu opposer, sans doute, la peinture académique (des maîtres s'inspirant des histoires léguées par les livres, pour trouver le sujet de leur tableau) et la peinture moderne des avant-gardes (dont la hardiesse consistait d'abord à aller peindre dehors, plutôt que de s'inspirer des livres), on peut distinguer une poésie sur le motif (qui naît dans le carnet des gifles dont la réalité gratifie l'auteur bousculé par le vent) et une poésie de bureau (dans laquelle le poète s'inspire de figures vivants d'abord dans les livres de sa bibliothèque). Poète de la première catégorie, Jacques Réda commence ainsi une prose des *Ruines de Paris* : « Rue des Tournelles j'admire la Boucherie du Génie. » Représentant de la seconde manière, Verlaine chante dans les *Poèmes saturniens* : « Pour sauver son époux, Çavitrî fit le vœu / De se tenir trois jours entiers, trois nuits entières, / Debout, sans remuer jambes, buste ou paupières / Rigide, ainsi que dit Vyaça, comme un pieu. » Le premier écrit dehors, l'autre face à un livre.

Il semble, à première vue, qu'Ashbery se range sans conteste dans cette catégorie des poètes de bureau :

[...] Sydney Freedberg dans son  
*Parmigianino* dit de lui : « Le réalisme, dans ce portrait,  
Ne produit pas une vérité objective, mais une *bizarria*...  
Toutefois, la distorsion, ici, ne crée pas  
Un sentiment de dissonance... Le dessin garde  
Une forte teneur en beauté idéale »...

Dans son livre *Invisible Listeners*, Helen Vendler commente ce passage de la manière suivante :

Le poème d'Ashbery est lui-même un discours du troisième degré, dépendant de discours historiques sur l'art, au second degré, tels que ceux de Vasari et de Freedberg, qui sont eux-mêmes dépendants des discussions philosophiques antérieures, celles d'un premier degré, qui ont tourné autour de termes tels que « vérité objective », « Disharmonie », « distorsion » et « *bizarria* ». (p. 72, ma traduction)

Et l'on pourrait ajouter que ces discours au « premier degré » s'appuient en fait déjà sur le degré précédent, que serait le tableau du Parmigianino ! Ashbery pousserait l'art de la poésie de bureau à une extrémité touchant à l'absurdité, en écrivant un livre sur des livres sur des livres sur des livres sur des tableaux. Helen Vendler elle-même serait en train d'ajouter un degré à cet escalier scolastique (en commentant Ashbery) et moi, en citant Vendler, encore un autre !

En réalité, je crois qu'il n'en est rien, car cette opposition entre poètes sur le motif et poètes de bureau est beaucoup trop grossière. Elle peut, au minimum, être dépassée deux fois : d'abord parce que même le poète écrivant sur le motif, emmène toujours avec son carnet un livre ou le souvenir d'un livre — son poème naît moins du réel tout nu que de l'interaction entre le réel et sa bibliothèque. C'est exemplairement le cas dans la *Jonction* de Martin Rueff :

[...] à la différence de l'autre rive où l'on évolue entre l'accotement et la falaise de Saint-Jean, le sentier des saules est une espèce de rue qui serpente le long du Rhône : elle est large et des ruelles y courent (y affluent ?) tandis qu'à main droite, un sentier jouxte l'eau ; tout ici est aménagé et amène aussi à nager (comme un intravagant ?) ; de ce côté-là une ville invente un étrange mélange d'industrie et de farniente, inversant (c'est cela peut-être un éco-quartier réussi ou une smart city ou tout simplement un bout de ville où ne pas désespérer de la vie en ville), d'une certaine manière, la septième promenade de Rousseau : alors que Rousseau, herborisant, et trouvant parmi les roches découpées — on pense alors à Saint-Preux à Meillerie — la dentaire hetpaphyllos, le cyclamen, le nidus avis et d'autres plantes, « tombe » sur une manufacture, ici, parmi les manufactures de quartier de la Jonction, on découvre le Rhône aux eaux vertes [...]

Baudelaire (comme un « extravagant ») et Rousseau sont sous la main de Rueff sur le motif. La deuxième manière dont on peut dépasser l'opposition, ou plutôt, la deuxième raison pour laquelle il faut le faire, c'est que *lire un livre est une expérience*. Je ne suis pas, dans le présent essai, éloigné de l'expérience du Parmigianino par six ou sept couches de discours critiques. Bien plutôt, je suis en train, ici sur ma table de travail et entouré de ces livres, de faire une expérience comme une autre : je suis aussi, dans mon bureau, sur le motif (un certain motif). Une interaction véritable avec un objet a lieu. *On est aussi dehors, dans une bibliothèque*. Et c'est précisément le sens, me semble-t-il, du poème d'Ashbery : il est dans son bureau, face à une reproduction du tableau du Parmigianino ; sur sa table de travail se trouvent les livres de Vasari et de Freedberg, entre autres historiens de l'art ; il se sert de ces lectures pour propulser sa rêverie, comme au milieu des ruines de Paris, Jacques Réda pense à partir du nom d'une boucherie. Il n'y a pas de différence de nature : le poème naît toujours des coups du dehors dans le plexus pensant. Après avoir cité Freedberg, la méditation d'Ashbery continue :

..., parce que  
Peuplé [il s'agit du « dessin »] par nos rêves [*fed by our dream*], sans effet jusqu'au jour où  
Nous remarquons le vide qu'ils ont laissé. Alors, leur importance,  
Sinon leur sens, est claire. Ils venaient nourrir  
Un rêve qui les inclut tous, à présent qu'ils se trouvent  
Finalement renversés dans le cumul du miroir.

Freedberg disait plus haut que, dans l'autoportrait du Parmigianino, le réalisme aboutissait à la bizarrerie, mais que la distorsion n'empêchait pas le dessin de relever d'une harmonie classique. Ici, Ashbery ne se contente pas de *commenter* un discours *commentant* un discours, etc. Bien plutôt, il répond à Freedberg, dans une conversation qui porte sur le tableau qu'ils ont tous deux (et le Parmigianino aussi) sous les yeux : c'est que le dessin est, dit Ashbery, comme ré-harmonisé par le « rêve » du spectateur. Et sa méditation se poursuit, jusqu'à reprendre la proposition de Freedberg :

Ils [les rêves] paraissaient étranges parce que nous ne pouvions vraiment les voir.  
Et nous nous en apercevons seulement au point où ils se dérobent  
Tels une vague qui se brise contre un roc, abandonnant  
Sa forme [*'Its shape'*] en un geste qui exprime cette forme [*'That shape'*].  
Le dessin [*'The forms'*] garde une forte teneur en beauté idéale  
À creuser en secret [*'As they forage in secret'*] notre idée de la distorsion.

L'idée d'Ashbery semble la suivante : la forme [*'shape'*], c'est comme la trace abandonnée que laissent les rêves une fois qu'ils cessent de « nourrir » le tableau. Ici, le traducteur est un peu embêté par la distinction entre '*shape*' et '*form*' qui n'existe pas en français : il faut entendre son choix de « le dessin » ('*the forms*') en un sens abstrait. Non pas « ce dessin-ci », mais comme on dirait « le dessin de ce tableau », voire « le dessin de cette mélodie » — c'est-à-dire, si l'on veut, les lignes pures. Elles gardent, en tant que tracé formel, une forte teneur en beauté idéale, « parce qu'elles cherchent » ('*forage*' signifie « creuser pour trouver de la nourriture », et l'on nous a dit plus haut que les rêves *nourrissaient* la forme) notre idée de la distorsion : on tombe ici sur un paradoxe. À moins (si l'on entend '*whereas*' dans '*as*') qu'il faille lire « alors qu'elles cherchent » notre idée de la distorsion. Très habilement, Alferi ne tranche pas, en choisissant la tournure neutre « à creuser ». Mais ce faisant, il détruit aussi ce qui fait la tension de cette phrase, c'est-à-dire l'ambiguïté même : la teneur en beauté classique est-elle une conséquence (ou seulement quelque chose qui se passe concomitamment) de la recherche de l'idée de distorsion ? '*Secret*' plaide plutôt pour un '*as*' au sens de '*whereas*' : les formes gardent une apparence classique alors même qu'elles cherchent secrètement la distorsion (à interpréter ainsi, on n'aurait pas beaucoup avancé depuis la proposition de Freedberg). Si au contraire, il s'agit de dire que les formes restent harmonieuses justement *parce qu'elles* appellent notre idée de la distorsion, l'assertion d'Ashbery est paradoxale. Si les rêves sont ce qui remplit « un rêve qui les inclut tous », et que les formes sont ce que les rêves laissent derrière eux en s'en allant, les formes garderaient une forte teneur en beauté idéale *parce qu'elles cherchent à se nourrir* de notre idée de la distorsion ?

Je t'entends grommeler, cher lecteur : Ashbery *veut-il dire vraiment quelque chose* à la fin ? Si oui, pourquoi le dit-il de manière si compliquée ? Est-ce que je ne me donne pas trop de mal, pour des résultats si fragiles ? Et puis, c'est bien joli de dire qu'*il ne faut pas interpréter*, on est bien *obligés* de faire sens : d'abord ce sont des mots, des traces sur une page, pas un dessin animé de formes immédiatement reconnaissables — et puis ces mots eux-mêmes passent en permanence d'un registre à l'autre, superposent des significations, etc. : ne pas essayer d'interpréter, ce serait simplement laisser glisser les yeux sur les mots sans rien comprendre !

Est-ce qu'il ne s'agirait pas simplement de dérouter le lecteur, avec du non-sens ? Ridiculiser la pulsion herméneutique ? Mais alors, pourquoi 552 vers ?

Il paraît qu'Ashbery ne fait pas un discours, mais expose un flux de pensée : ce qu'il « veut dire » n'est pas un système et n'a de sens qu'au moment -t : très bien. Mais alors comment faire, si même à l'échelle d'*une seule phrase*, la signification apparaît très difficile à comprendre ? Ashbery est-il un génie ? S'adresse-t-il seulement à quelqu'un ?

Ces questions, aussi légitimes soient-elles (je me les pose souvent), loupent quelque chose : à savoir qu'en lisant de près un texte comme je tâche de le faire ici, on fait moins au texte (est-ce qu'on le découvre, le perce à jour, etc. ? En fait il reste tel qu'en lui-même) qu'on ne fait à soi-même, par son truchement. Le poème n'est qu'une médiation entre moi et moi-même, grâce à laquelle je déploie un ensemble d'hypothèses, je tente des coups, j'essaie des choses : je me retourne, j'avance. De même que traduire un poème le laisse intouché (mais nous fait écrire un *autre* texte), nous passons ici des heures à le regarder sous toutes les coutures, à la recherche d'un sens — mais celui-ci n'est finalement qu'un prétexte pour cette expérience. Une fois débusquée, la signification n'a plus d'intérêt : c'est un *graal* d'autant plus précieux que je ne la trouve pas. Qu'en ferais-je, si je la trouvais ? Je tournerais la page, je refermerais le livre. Je pourrais dire, comme avec un article de journal : voilà, ça dit ça, Ashbery a pensé tel truc — la belle affaire !

Ce que la difficulté m'oblige à faire, c'est à *passer du temps* avec le poème, dans un effeuillage du sens qui m'enthousiasme d'autant qu'il me fatigue, joue avec mes nerfs, dure longtemps (combien d'heures déjà passées ?). Il donne un peu de sens, en reprend immédiatement, m'excite jusqu'à me rendre fou. Dans une page célèbre du *Plaisir du texte*, Barthes compare la lecture (d'un roman classique, il n'est pas question d'illisibilité ici) au strip-tease :



Pourtant le récit le plus classique (un roman de Zola, de Balzac, de Dickens, de Tolstoï) porte en lui une sorte de tîmèse affaiblie : nous ne lisons pas tout avec la même intensité de lecture ; un rythme s'établit, désinvolte, peu respectueux à l'égard de l'intégrité du texte ; l'avidité même de la connaissance nous entraîne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis « ennuyeux ») pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote (qui sont toujours ses articulations : ce qui fait avancer le dévoilement de l'énigme ou du destin) : nous sautons impunément (personne ne nous voit) les descriptions, les explications, les considérations, les conversations ; nous sommes alors semblables à un spectateur de cabaret qui monterait sur la scène et hâterait le strip-tease de la danseuse, en lui ôtant prestement ses vêtements, *mais dans l'ordre*, c'est-à-dire : en respectant d'une part et en précipitant de l'autre les épisodes du rite (tel un prêtre qui *avalerait* sa messe). La tîmèse, source ou figure du plaisir, met ici en regard deux bords prosaïques ; elle oppose ce qui est utile à la connaissance du secret et ce qui lui est inutile ; c'est une faille issue d'un simple principe de fonctionnalité ; elle ne se produit pas à même la structure des langages, mais seulement au moment de leur consommation ; l'auteur ne peut la prévoir : il ne peut vouloir écrire *ce qu'on ne lira pas*. Et pourtant, c'est le rythme même de ce qu'on lit et de ce qu'on ne lit pas qui fait le plaisir des grands récits : a-t-on jamais lu Proust, Balzac, *Guerre et paix*, mot à mot ? (Bonheur de Proust : d'une lecture à l'autre, on ne saute jamais les mêmes passages.)

Avec un poème comme celui d'Ashbery, l'intrigue est celle du sens lui-même : oui, la lecture est un rite d'effeuillage, au rythme de la musique du vers, sur la scène de la page. La critique n'est alors ni affaire d'interprétation (« qu'est-ce que ça veut dire ? »), ni de jugement de valeur (« qu'est-ce que ça vaut ? ») — ou aussi peu qu'on se demande ce que veut dire, ou ce que vaut, le corps adoré du *teaser* ou de la *teaseuse*. On ne l'interprète ni ne le juge : on l'aime. *L'aimer*, cela signifie vouloir tourner autour, le déplier, le regarder sous tous les angles, vouloir le posséder et vouloir qu'il échappe. Le critique n'est là ni pour révéler le fin mot, ni pour mettre entre 1 et 5 étoiles, mais pour prêter sa propre pensée, c'est-à-dire sa chair (la chair de son esprit), au mouvement par lequel le texte se dépie, se déploie, s'expose et écarte les jambes.

Il faut penser avec l'esprit, en face d'un poème, comme on pense avec ses doigts quand on caresse, avec sa bouche quand on embrasse, avec son sexe quand on fait l'amour : l'esprit est un organe sensible prenant plaisir aux préliminaires qui s'allongent, et qui d'ailleurs ne sont pas les préliminaires (comme s'il fallait nécessairement qu'il soit pénétrant) mais la chose même. Comme le disait Sontag, plutôt qu'une herméneutique, nous avons besoin d'une érotique de l'art.

Quant à toi, chère lectrice, cher lecteur, parcourir ce feuillet critique, c'est comme regarder quelqu'un d'autre en train de faire l'amour : et dans ce film pornographique je fais Mario (le plombier).