

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

Il est temps d'achever ce feuilleton critique, déjà fort long, avec l'ultime section de l'« Autoportrait dans un miroir convexe », elle-même de loin la plus longue de ce poème qui est le plus long du livre éponyme. Mais comment s'y prendre ? Un commentaire linéaire du type de ceux que j'ai tentés pour les sections 3 à 5 du poème, serait impossible, vue la taille du morceau qu'il reste à déguster. Une approche thématique semblerait plus adaptée, mais faire la liste des thèmes qu'on y trouve — l'autoportrait, la beauté, l'amour, l'aujourd'hui, le musée, le sens de l'existence, l'altérité, la poétique, le passé, etc. — pour les traiter les uns à la suite des autres me fatigue déjà.

À la place, je vais plutôt rogner encore un peu de cet espace dont je manque pourtant tant pour le commentaire de cette longue section, en citant un paragraphe qui n'a rien à voir, écrit par Guillaume Métayer dans *A comme Babel*, dans lequel il se moque du goût français pour les théories qui s'échafaudent en dépit du bon sens :

Chez nous, la pensée relaye et intensifie l'émoi. La théorie est comme un moment

particulier de l'extase, son point de non-retour, son effet cliquet, la minute où le Beau, nous montant à la tête, la fait tourner sans fin. Mon manège à moi, c'est toi, lui fredonnerait-on à l'oreille. C'est l'instant où la boule de flipper se met à quadriller le haut du plateau, à bondir de *bumper* en *bumper*, ces rutilants champignons d'abondance, ces mamas à bourrelets qui vibrent sous les impulsions de la bille, et alors les points déferlent comme les pièces d'or d'Eldorado. C'est alors que la détonation caractéristique se fait entendre et que l'on s'écrie : « J'ai claqué ! ». La théorie est ce moment de décrochage, le sublime et l'orgasme, juste avant l'extra-balle¹.

Enhardi par l'étrangeté totale (les flippers n'existaient déjà plus de mon temps) de la métaphore moyenne (car « Métayer », m'apprend le *Dictionnaire historique de la langue française*, vient de « moitié »), je propose, plutôt que de suivre aucune méthode, linéaire ou thématique, de lancer ma bille n'importe comment dans le flipper du texte, de voir d'abord ce qui se passe, puis de l'orienter comme je peux de *bumpers* en *bumpers*.

À peu près aux trois quarts de cette ultime section, alors qu'il ne reste plus que deux pages avant de refermer le livre, on lit ces vers :

Les fécondes
Associations d'idées qui te venaient jusqu'à présent
Si facilement ne se montrent plus, ou plus guère. (p. 101)

The fertile
Though-associations that until now came
So easily, appear no more, or rarely.

¹ Guillaume Métayer, *A comme Babel*, La Rumeur libre, 2020, p. 61.

La question de savoir quand un poème se termine, quand on sait que la fin est venue, est une question relativement classique dans l'histoire de la poésie. Et l'on connaît la célèbre formule de Valéry : « un poème n'est jamais fini, seulement abandonné ». Diction apocryphe, qui trouve sans doute son origine dans cette page de *Littérature* :

Une œuvre dont l'achèvement — le jugement qui la déclare achevée, est uniquement subordonné à la condition qu'elle nous plaise — n'est jamais achevée. [...]

Un poème n'est jamais achevé — c'est toujours un accident qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public.

Ce sont la lassitude, la demande de l'éditeur, — la poussée d'un autre poème.

Mais jamais l'état même de l'ouvrage (si l'auteur n'est pas un sot) ne montre qu'il ne pourrait être poussé, changé, considéré comme première approximation, ou origine d'une recherche nouvelle.

Je conçois, quant à moi, que le même sujet et presque les mêmes mots pourraient être repris indéfiniment et occuper toute une vie.

« Perfection »

c'est *travail*.²

Notre premier *bumper* soit donc Paul Valéry, selon qui l'œuvre ne s'achève jamais (car la perfection qu'elle cherche est asymptotique) : seul un accident extérieur peut l'interrompre. Or, des trois causes qu'il nomme — lassitude, demande de l'éditeur, poussée d'un autre poème — aucune ne ressemble au *tarissement* dont parle Ashbery. C'est sans doute que, pour celui-ci, le poème n'est pas l'objet d'un travail infini visant la perfection, la confection maniaque d'une œuvre aussi proche que possible de l'idéal. Ce renoncement à la catégorie d'*œuvre* ne semble pas pourtant indiquer la valorisation de la recherche pour elle-même (à l'instar d'un Ponge trouvant davantage d'intérêt à publier ses brouillons qu'à figoler ses poèmes). Mais y a-t-il un tiers lieu, entre d'une part l'objet manufacturé s'approchant de la perfection artisanale pour provoquer chez son lecteur, selon le mot de Valéry, une « fête de l'esprit », et d'autre part le plaisir pris à une recherche qui, elle non plus, pourrait ne jamais s'arrêter ? Que cherche Ashbery ? Son poème n'est-il qu'un pur jeu gratuit d'associations d'idées, qui ne vise rien, et qui s'arrête quand il s'arrête ? En remontant quelques pages dans l'« Autoportrait dans un miroir convexe », on trouve quelques munitions à même de nourrir notre réflexion :

Nous n'avons nul besoin de peintures ou de vers
de mirlitons écrits par des poètes vieillissants quand
L'explosion est si bien minutée, si parfaite.
Y a-t-il le moindre sens, d'ailleurs, à reconnaître
L'existence de tout cela ? Cela a-t-il
une existence ? (p. 99)

² Paul Valéry, « Littérature » in *Tel Quel*, Gallimard, 1941, p. 154.

*We don't need paintings or
Doggerel written by mature poets when
The explosion is so precise, so fine.
Is there any point even in acknowledging
The existence of alla that? Does it
Exist?*

Plutôt que de les commenter, je me contenterai de noter que ces vers — dans lesquels Ashbery se démarque d'un projet qui ressemble peut-être à ce que Valéry a en tête — sont précédés de ceux-ci :

Notre époque se voit compromise, voilée
Par la volonté de durer qui anime le portrait. Elle nous renvoie
À la nôtre, que nous espérions bien tenir secrète.

*Our time gets to be veiled, compromised
By the portrait's will to endure. It hints at
Our own, which we were hoping to keep hidden.*

Et si l'on remonte encore un peu plus haut, on voit qu'il est question du musée, plus haut encore de *l'aujourd'hui* : bref, ce à quoi s'oppose Ashbery dans toute cette partie de la dernière section, c'est bien à l'idée d'*œuvre*, ou le petit monument à l'esprit (comme on dit monument aux morts) produit artisanalement, destiné à durer. Il n'est pas, nous dit-il, en train d'essayer de fabriquer un objet dont la perfection (même asymptotique) garantirait l'admiration de lecteurs reconnaissants et partant, la gloire éternelle. Ou du moins — et bien sûr cela change tout — il a aussi cet espoir, mais celui-ci n'a pas à être manifeste et doit resté « secret ». Le projet ashberyien aurait donc deux dimensions : l'une, explicite, serait relative à l'aujourd'hui et même à « l'aujourd'huiité » (p. 98) [*'todayness'*] ; l'autre, comme en sous-main, à lui assurer une forme d'éternité. Comment comprendre les relations que cela suppose entre surface et profondeur ? Quelle profondeur croit-il trouver dans la surface ? Un peu plus haut dans le poème, juste après avoir introduit le thème de l'amour (dont je ne dirai rien de particulier), il lance les vers suivants :

À sa surface

Rien ne suggère nettement que de cette lumière
L'amour doive être le point focal, ni
Que la ville qui s'effondre avec ses belles banlieues [*'suburbs'*]
Dans un espace toujours moins clair, moins défini,
Doive se révéler garant de son progrès,
Le chevalet sur lequel se déroula le drame
Pour sa propre satisfaction et pour la fin
De notre rêve à nous si loin d'imaginer
Qu'il prendrait fin ainsi, dans un jour terne avec, peinte,
La promesse qui transparaît comme gage ou caution. (p. 97-98)

Or ce passage, dans lequel il est non seulement question du drame du poème, mais aussi de sa fin, articule à la figure de l'aujourd'hui terne une méditation sur la ville qui peut sembler sans rapport, hors de propos. Elle m'a pourtant immédiatement — deuxième *bumper* — fait penser au début de la deuxième prose de *Trois poèmes* (un autre livre d'Ashbery, publié en 1970), intitulée « Le Système » :

Le système était en train de s'effondrer. Celui qui avait erré seul à travers tant de choses, tant d'événements, remontant la veine première qui menait au centre de lui-même, celui-là commençait à sentir l'arrivée d'un hoquet, et ce spasme, s'il venait à mûrir, ferait exploser ce centre jusqu'aux limites de la vie, ces faubourgs [*'suburbs'*] à travers lesquels on trace sa route vers le lieu où se tient en fait le pays³.

C'est le mot '*suburb*' (par hasard, j'avais un peu travaillé sur le texte original du poème il y a un an et demi, alors que de passage chez une amie vivant à Lamma, Hong Kong, je me servais de ce livre d'Ashbery, pourtant sans rapport, comme d'un tamis à travers lequel lire l'île) qui a fait *tilt* : dans les deux cas, on est confronté à cette étrange image d'une ville dont le centre s'effondre ici, explose là, pour mener à ses banlieues. Que signifie-t-elle ? La suite de la prose pose aussi la question de l'aujourd'hui, pour l'articuler de nouveau avec celle de l'éternité, dans ce qui ressemble à un véritable art poétique :

Et c'est avec un certain enjouement que nous attaquons la maîtrise des multiples pauses, des accumulations abruptes, tranchantes, de cette façon d'être ordinaire dans la sphère coagulée des activités de ce jour. Comme s'il s'agissait au fond de n'importe quelle bonne vieille journée. Il n'est pas nécessaire de s'expliquer, de clamer haut et fort où l'on va. Tous les faits sont là, il ne reste plus qu'à les utiliser en les combinant correctement [*'to use them in the right combination'*], même si cette construction [*'building'*] aura effectivement la taille de ce jour [*'the size of the day'*], les pièces habitables communiquant les unes avec les autres en une séquence durable, éternelle, en tout cas bienvenue [*'the rooms habitable and leading into one another in a lasting sequence, eternal and of the greatest timelessness.'*]⁴.

Le poème, n'est-ce pas précisément cette composition finie de faits qui a la taille, les dimensions, la surface d'une journée, compartimentée en un petit nombre de pièces mais qui mènent les unes aux autres selon des cheminements variables, ceux-ci toujours nouveaux, et s'organisant donc potentiellement en une séquence éternelle ? S'il en est bien ainsi, les « associations d'idées » dont il était question plus haut seraient comme des portes, menant d'une chambre à l'autre. L'image de la '*room*' du poème est présente tout au long de la poésie d'Ashbery, on l'a rencontrée encore dans un poème de 2007, '*This room*'.

³ John Ashbery, *Trois poèmes*, tr. Franck André Jammes, Al Dante, 2010, p. 55.

⁴ *Ibid.*, p. 55-56.

L'infinité et l'éternité concernent ici non pas la chose (une construction de taille plutôt modeste, circonscrite dans l'espace comme dans le temps), mais la multiplicité de rapports que l'on peut entretenir avec elle, et même l'infinité des mises en relation possibles entre les parties qu'elle reflète ou des arabesques que pourrait dessiner le regard du spectateur-lecteur parcourant sa surface dans tous les sens — comme s'il était, disons, une sorte de bille lancée dans un flipper : *Clack !*

N'est-ce pas une telle image, associant providentiellement à celles de la chambre et du flipper, qui surgit d'ailleurs à la fin du poème ?

Il y a la place pour une seule balle dans la chambre. (p. 103)

Eh non, pas du tout (bille au garage) ! En fait, l'original parle de tout autre chose :

There is room for one bullet in the chamber

La « chambre » en question est celle de l'arme à feu, dans laquelle les cartouches sont insérées ; quant à la « balle », c'est celle du revolver : dans cette adresse au Parmigianino, Ashbery semble faire de l'autoportrait une forme de roulette russe. On remarque malgré tout que le 'room' est bien présent (pas à la place qu'on aurait imaginée, certes) ; la suite du poème continue de le faire travailler :

*Our looking through the wrong end
Of the telescope as you fall back at a speed
Faster than that of light to flatten ultimately
Among the feature of the room, an invitation
Never mailed, the 'it was all a dream'
Syndrome, though the 'all' tells tersely
Enough how it wasn't. Its existence
Was real, though troubled, and the ache
Of this waking dream can never drown out
The diagram still sketched on the wind,
Chosen, meant for me and materialized
In the disguising radiance of my room.*

Notre regard par le petit bout
De la lorgnette tandis que tu retombes à une vitesse
Supérieure à celle de la lumière pour finalement te fondre
Parmi les contours de la chambre, invitation
Jamais postée, syndrome du « tout cela
N'était qu'un rêve », bien que ce « tout » résume
En quoi ce n'en était pas un. Son existence
Fut bien réelle, quoique troublée, et la douleur
De ce rêve éveillé ne saurait effacer
Le diagramme encore esquissé sur le vent,
Choisi à mon intention et matérialisé
Dans le rayonnement trompeur de ma chambre.

Dans la forme circulaire du miroir, Ashbery voit donc l'image *du tout* du monde : c'est une sorte de télescope ('telescope' en anglais, « lorgnette » mettant peut-être trop l'accent sur le caractère imagé, idiomatique, de l'expression). Il a raison, dans la mesure où c'est sa convexité même qui le rend panoramique. Plus haut déjà dans cette sixième section, cette question du tout avait affleuré :

L'échantillon

Que l'on distingue n'est pas à prendre comme
Simplement ceci, mais comme tout le reste en tant
Qu'on peut l'imaginer hors du temps — non comme un geste
Mais comme tout [*as all*] à l'état raffiné, assimilable. (p. 96-97)

Encore une fois surgit donc, à travers le thème de la totalité de l'espace, celui de l'intemporalité : comme si ce qu'offrait au poème [l'autoportrait dans] le miroir convexe, c'était l'image d'une chambre qui, limitée, reflétait pourtant tout, et qui, quoiqu'ancrée dans la *todayness*, s'étalait sur l'éternité. Il semble alors bien que ce qu'a trouvé Ashbery dans le tableau du Parmigianino, c'est l'allégorie parfaite de quelque chose qui essayait déjà de se dire en lui dans des livres précédents, notamment dans *Trois poèmes*, où le poète faisait tourner sur eux-mêmes les mêmes thèmes — le tout dans une chambre circonscrite, l'éternité dans l'aujourd'hui finissant — sans parvenir encore à les accrocher, à les figer, dans cette forme :

Tandis que je pensais à ces choses, le crépuscule commença d'envahir ma chambre. Bientôt, les contours des objets se mirent à s'estomper, et je continuais à réfléchir, d'une façon déjà si souvent répétée, comme venant directement du passé. N'y avait-il rien de nouveau sous le soleil ?⁵

Une *forme*, donc, est maintenant trouvée, avec cet autoportrait, pour incarner l'articulation, typique du goût moderne (tel que l'exprime déjà Baudelaire dans ses réflexions sur Constantin Guys⁶), de l'éternel dans le fugace. On se souvient que, dans le premier poème du recueil, « Tel l'ivrogne embarqué de force sur le coche d'eau », Ashbery écrivait déjà :

The great, formal affair was beginning

Au début de la sixième et dernière section du présent poème, le dernier poème du recueil, donc, on pouvait aussi lire :

Ce qui est beau ne paraît tel que rapporté à [*only in relation to*] une
Vie déterminée [*a specific / Life*], vécue ou non, coulée dans quelque forme
Trempee [*Steeped*] dans la nostalgie d'un passé collectif. (p. 96)

⁵ *op. cit.*, p. 116.

⁶ Anthony Howell, sortant d'une visite rendue à Ashbery, note « Baudelaire est son modèle, j'ai l'impression, avec sa manière d'adopter le picto-journalisme au quotidien de Constantin Guys » [*Baudelaire is his model, I feel, with his espousal of the workaday picto-journalism of Constantin Guys*]. Voir en ligne : <https://fortnightlyreview.co.uk/2013/11/by-ways-john-ashbery/>

C'est entre ces deux proclamations de l'importance de la *forme* que se déploie le livre tout entier. Mais il faut lever l'ambiguïté : la « forme » ne doit pas ici être entendue au sens classique de la reproduction de caractéristiques identifiables (rondeau, sonnet, etc.) : le poème n'est toujours pas une œuvre au sens de Valéry. Comme l'écrit d'ailleurs Antoine Cazé, « l'accumulation baroque du fatras [chez Ashbery], 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 poétique⁷. » La forme dont il est question ici est bien plutôt *le fatras lui-même*, l'espace génériquement inassignable de co-présence des éléments seulement tenus par la colle de l'association des idées. Mais le fatras comme '*formal affair*', c'est-à-dire : une cérémonie.

Ce que le poème offre à son lecteur, ce n'est pas une fête de l'esprit, telle qu'elle s'incarne dans une œuvre bien ficelée (quoiqu'on pourrait la peaufiner indéfiniment) : c'est un rite, d'une fragilité extrême, se présentant sous la forme d'un mille-feuilles de vers aux relations ambiguës, toujours en jeu. Lorsque la colle minimale de l'association des idées n'opère plus (c'est de là dont nous étions partis), « chaque partie du tout se détache » (p. 104), le poème part en lambeau. Tant qu'elle tient, il peut espérer offrir à son lecteur son maigre effort, toujours recommencé, toujours à recommencer — celui de faire sens, faire enfin sens. Comme si nous n'étions qu'au tout début du monde et que rien n'avait été dit, et qu'allait s'essayer la première parole, celle qui ne peut compter sur rien qui la précédât : aucune rhétorique, aucune logique pré-établies. Le voilà : il s'avance.

Comme il va parler pour la première fois, il se *redresse* et c'est dans ce redressement (dans cette dignité qui n'est pas enflure mais profondeur de la pauvreté même) que consiste sa forme. Mais au moment qu'il va *enfin dire la vérité sur le réel* (une vérité telle qu'elle devra avoir, pour l'humanité future, valeur de bible) et qu'il ouvre cérémonieusement la bouche, le poème rote une extra-balle.

⁷ Antoine Cazé, « D'un regard critique sur l'Amérique en général à travers la poésie en particulier » dans le No. de *Double Change* consacré à John Ashbery, p. 99, en ligne : <http://www.doublechange.com/issue3/ashbery-odb.pdf>.