

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

J'ai cité, au début de ce feuillet, un article de *New Yorker* dans lequel Ashbery contestait que son poème fût autre chose qu'un flux : s'il voulait l'apprécier, le lecteur, plutôt que d'essayer de l'interpréter, devait se laisser embarquer par son mouvement. C'est la raison pour laquelle, continuait-il, la lecture publique était sans doute la meilleure manière de découvrir son œuvre. Mais c'est un livre que nous avons sous les mains, non un fichier audio, et il faudrait retrouver un moyen de lire dans un poème d'Ashbery quelque chose qui devrait s'apparenter à ce flux.

Lire un poème, ce devrait être comme descendre une rivière : porté par les courants divers, on y traverse des paysages dont la diversité, quoique articulée, n'est pas destinée à être synthétisée en une idée unique.

Trois éléments me semblent intéressants, à suivre cette analogie. D'une part, les *obstacles* sont dans un cours d'eau aussi les *conditions* de l'écoulement : les rives en contenant l'eau, lui permettent de suivre son chemin ; les roches, opposant des résistances, font les courants. D'autre part, la descente de la rivière est à la fois la découverte de paysages *variés*, et en même temps, une expérience *une*, singulière et individualisée. Enfin, de même que tout un bassin-versant (son relief et ses écosystèmes) dépendent du travail du cours d'eau, le poème peut, alors même (et justement parce) qu'il n'est pas un discours, espérer reconfigurer un imaginaire.

Mais comment descend-on une rivière ? À la nage, en kayak, en pirogue, en pyroscaphe ? Tout dépend bien sûr de la largeur du cours d'eau, de sa profondeur, de la puissance du débit. Mais comment le savoir *a priori* ? C'est ici que se justifie, peut-être, l'hydrographie textuelle du critique : donner au lecteur les informations qui lui permettront de choisir son embarcation.

Ce qui me semble intéressant surtout (fin de la laborieuse analogie fluviale !), c'est de décrire *ce que fait* le poème. Non *ce qu'a fait le poète* ou les actions qu'il a faites pour écrire, les tentatives, corrigées par des repentirs, qui lui ont permis d'arriver à l'état final du poème : elles ont disparu, et aucun examen au rayon X ne nous permettra de les retrouver sous le vernis. Surtout, si le poète n'a pas retenu les versions préliminaires, c'est qu'elles n'étaient pas satisfaisantes : elles représentent moins les étapes de son chemin que les routes qu'il a décidé de ne pas prendre. À quoi bon faire un florilège d'impasses, si nous avons en main l'œuvre qui les nie toutes ? Pourquoi chercher les épiluchures dans la poubelle, lorsqu'on nous offre une bonne grosse pomme bien juteuse ?

Donc : non pas ce qu'a voulu faire le poète, mais ce que fait l'œuvre, le texte achevé. Non pas ce qu'il *nous* fait : sans doute cela dépend trop des particularités de chaque lecteur. Toute lecture est la rencontre d'un lecteur. Or celui-ci varie à chaque fois — avec ses références, son horizon d'attente, ses obsessions, ses soucis, son temps de lecture, son environnement fait ou non de musique, d'enfants qui vibrent, de café fumant. Le texte, lui, est ce qu'il est et il ne me semble pas impossible de décrire à peu près objectivement ce qu'il fait.

Cette description est d'ailleurs ce que nous proposons habituellement les « figures de style ». Nous n'avons souvent pas une approche dynamique de ces outils. On les considère comme des *faits* et non comme des *gestes* : mais la métaphore, pas plus que le tourbillon, n'est une image. C'est une mise en tension, orientant un courant de sens. L'hydrographie du texte (j'emprunte mon titre, « Exploration du flux », à un beau livre de Marina Skalova) n'en pointe les structures que pour en révéler les mouvements.

Voici comment démarre la quatrième section :

Alors que je commence à l'oublier [*As I start to forget it*]
Il expose à nouveau son cliché [*It presents its stereotype again*]
Mais ce cliché ne rappelle rien [*an unfamiliar stereotype*], visage [*the face*]
Mouillant en rade [*Riding at anchor*], rescapé [*issued from hazards*], prêt à [*soon*]
Aborder d'autres périls [*To accost others*] , « tenant de l'ange
Plus que de l'homme » (Vasari).

Ces premiers vers introduisent la méditation qui va nourrir toute la section (et qui cherche à caractériser le type de nouveauté qu'apporte l'autoportrait du Parmigianino). Quelques difficultés de traduction empêchent de le comprendre tout à fait, en français : comme plus haut dans le poème, on pourrait croire qu'« il » renvoie au peintre, alors qu'il s'agit d'un 'it' qui se réfère donc à une chose. De même le terme « cliché » traduit '*stereotype*' (qui me semble moins ambigu). Un stéréotype est une représentation générique, réductrice, peut-être caricaturale, qui fait obstacle à la reconnaissance de la singularité d'une chose. Le tableau apparaît donc ici comme un type général, un autoportrait générique, mais, selon l'expression oxymorique '*unfamiliar stereotype*', un « stéréotype sortant de l'ordinaire » ou « qu'on ne reconnaît pas ». Une contradiction donc : quelque chose d'à la fois familier mais jamais vu, ou dont la stéréotypie ne s'est jamais incarnée dans une image singulière — comme une généricité pure, sans corps. C'est pour cela qu'Ashbery dégage, en citant Vasari, le concept d'ange : l'ange est bien un type d'être générique et non incarné. Mais comment comprendre alors le choix de la métaphore maritime, '*riding at anchor*' ? Au-delà de sa signification stricte, c'est peut-être d'abord sa structure elle-même oxymorique ('*riding*' contrastant avec '*anchor*') qui compte, puis ce que dénote l'ensemble des deux vers : le calme entre deux dangers, une immobilité sur fond de puissants mouvements. Quel rapport alors entre un stéréotype qu'on ne reconnaît pas, et le fait de mouiller l'ancre entre deux périls ? Il me semble que la réponse à cette question est donnée plus bas :

Un ange ressemble peut-être à tout
Ce que nous avons oublié, je veux dire à ces choses
Oubliées qui ne rappellent rien lorsque
Nous les rencontrons à nouveau, irrémédiablement perdues,
Qui autrefois furent nôtres.

*Perhaps an angel looks like everything
We have forgotten. I mean forgotten
Things that don't seem familiar when
We meet them again, lost beyond telling,
Which were ours once.'*

On voit bien ici une sorte de courant ascendant : le déploiement de l'image de l'ange permet de remonter plus haut, pour comprendre la précédente, celle du visage en rade. Le lien sémantique entre le stéréotype inconnu d'une part, et le mouillage entre deux périls, d'autre part, est alors l'idée d'une *rencontre entre deux oublis*. Le terme '*familiar*' revient d'ailleurs, dans une antithèse avec '*lost*' : perdu (dans les périls, hors de la mémoire) / familier (comme ancré, stéréotypé) / perdu.

Avant d'aller plus loin, je voudrais commenter brièvement la manière dont Ashbery écrit les deux premiers vers de la phrase citée plus haut. Littéralement

Peut-être un ange ressemble à tout
[Ce que] Nous avons oublié. Je veux dire oublié

Je mets « Ce que » entre crochets parce que ce que la grammaire anglaise permet de faire ici, c'est d'articuler deux propositions sans conjonction de subordination, donc de les laisser flotter en même temps comme deux propositions indépendantes. La première énonce plutôt un paradoxe, la seconde plutôt une tautologie. La grammaire française (ce n'est pas la faute du traducteur) fout en l'air la subtilité de cette construction, puisque les propositions sont subordonnées, dans une phrase complexe qui dit une chose et une seule : alors que dans l'original, la lecture en passant par chacun des vers (qui portent des structures élémentaires et contradictoires) les allume comme des feux qui s'éteignent une fois rendus au vers suivant, dans la traduction on n'a plus que de la *prose coupée*.

Le résultat des premiers vers réside en tout cas dans cette idée d'une sorte de stéréotypie épiphanique : un sentiment de déjà-vu émergeant d'entre deux oublis. Dans la suite du poème, Ashbery oppose Freedberg à Vasari, toujours sur cette question de la nouveauté :

C'est ici qu'il faudrait [*This would be the point?*]
Violer l'intimité [*Of invading the privacy*] de cet homme qui
« Se mêlait d'alchimie, mais dont le propos [*wish*]
Ici [*here*] n'était pas d'explorer les subtilités de l'art
Avec le recul de la science : par elles, il se proposait
De susciter l'émerveillement et l'impression de l'inédit »
(Freedberg)

Je ne suis pas sûr de la traduction, pour : « C'est ici qu'il faudrait / Violer l'intimité ». Plus précisément, la signification de '*this*' ne me semble pas celle-ci — non pas dans l'absolu, mais parce que cette idée de « violer l'intimité » ne reviendra pas dans la suite de cette section. '*This*' me semble alors plutôt renvoyer à ce qui a été dit avant : « Voici [« rencontr[er] à nouveau » ces « choses oubliées »] ce que serait l'intérêt / de violer l'intimité de cet homme ».

Quoi qu'il en soit, la citation de Freedberg apporte un double déplacement intéressant dans la dialectique de l'ancien et du nouveau : d'une part, il introduit l'idée que les subtilités de l'art sont des moyens au service de l'émerveillement et non une fin en soi (la peinture aussi est un geste), d'autre part, il retourne l'apparence de *stéréotypie* en impression d'*inédit*. Nommant quelques œuvres postérieures à l'autoportrait, relevant du courant maniériste, puis paraphrasant l'historien de l'art, Ashbery ajoute :

La surprise, la tension tient plutôt à l'idée [*'concept'*]
Qu'à sa réalisation.

C'est donc maintenant le mot « surprise » (introduit ici, il reviendra à la fin de la section) qui nomme l'impression d'inédit. Or celle-ci, contrairement au maniérisme où elle tiendrait donc à la réalisation, tiendrait au concept. Même si l'on ne sait pas exactement ce que signifie cette opposition du concept et de la réalisation, on imagine que cette dernière renvoie à la peinture même, et le premier à ce que le peintre voulait faire. Voici la suite :

L'harmonie de la Haute Renaissance
Est présente, quoique déformée par le miroir.
Inédite est seulement la minutie extrême dans le rendu
Des caprices de la réflexion sur ce tain bombé [*'The velleities of the rounding reflecting surface'*]
(C'est le premier portrait dans un miroir) [*'It is the first mirror portrait'*],
Au point que vous pourriez vous y tromper un instant
Avant de vous apercevoir que le reflet
N'est pas le vôtre.

Ashbery ne dit-il pas le contraire de ce qu'il a dit plus haut ? Ici, l'inédit concerne moins le concept que la réalisation, si c'est l'impression de bombé qui fait la nouveauté, non ? En fait, il s'agit plutôt d'une précision : par *réalisation*, il visait l'harmonie, par *concept*, le fait d'utiliser un miroir. L'idée est plutôt contre-intuitive, car on aurait tendance à trouver fascinant dans ce tableau la précision du *rendu* ; or Ashbery n'y voit que l'esthétique à la mode au XV^{ème} siècle. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas la technique du Parmigianino, commune, mais l'idée du miroir. Même si ce n'est pas « le premier portrait dans un miroir » (Dürer et Van Eyck en avaient déjà utilisé pour peindre leur autoportrait, et '*the first mirror portrait*' signale le premier portrait n'utilisant pas le miroir comme instrument inessentiel, mais comme l'objet même du tableau¹) cela reste, pour traduire autrement le même vers (en tirant un peu le sens), « le premier portrait *de* miroir ».

¹ Voir Heffernan, *Museum of Works: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, 2004, p. 181.

Quoi qu'il en soit, on pourrait presque dire que pour le poète, tout art (et pas seulement au XX^{ème} siècle) est conceptuel : l'important est d'avoir la bonne idée. Une telle thèse — qui permet par ailleurs de défendre l'intérêt de l'art contemporain — est relativement répandue dans le milieu de l'art dans les années 1970 (et Ashbery est critique d'art). Mais ce qui est intéressant ici n'est pas cette idée, relativement commune, que ce qu'en fait Ashbery : elle lui permet de s'agripper non pas à la question de la virtuosité du peintre, mais à cette idée du miroir qu'il se présente maintenant à lui-même. Et de se montrer étonné de ne pas trouver, dans ce qui n'est pas un tableau (de miroir) mais un miroir (peint), son propre visage, « visiblement supplanté par la stricte / altérité du peintre dans son / autre chambre ». Le génie du Parmigianino serait d'avoir inventé *un miroir reflétant non pas l'identité, mais l'altérité*. Et celui d'Ashbery, dès lors, de *décrire l'autoportrait d'un autre pour parler de lui-même*. Il est en tout cas le premier à tenter pareille entreprise : « tout comme la représentation explicite du miroir sépare le Parmigianino de ses prédécesseurs, écrit Heffernan, les références répétées du poème à lui-même font que ce poème n'a pratiquement aucun précédent dans l'histoire de l'*ekphrasis*.² »

Il ne s'agit pas du premier poème consacré à l'autoportrait d'un autre, dans l'absolu. Il suffit de se rappeler le poème de William Carlos Williams sur celui de Brueghel en 1962 :

Un chapeau d'hiver rouge des
yeux bleus rieurs
rien que la tête

à l'étroit sur la toile
bras croisés une
grande oreille la droite se voit

le visage légèrement incliné
une lourde veste de laine
à larges boutons

ramenés sur le col fait ressortir
un gros nez
mais les yeux rougis

à force de travailler il a dû
s'acharner
mais les poignets délicats

² Ibid., p. 182. Ma traduction.

sont d'un homme qui
jamais ne fut un
travailleur manuel pas rasé sa

barbe blonde mal taillée
pas de temps à per-
dre il faut peindre³

À la différence de Williams, qui se garde bien de mettre en scène sa propre subjectivité, on le voit bien, Ashbery n'hésite pas à rentrer explicitement dans l'*ekphrasis*, faisant du poème à *propos* d'un autoportrait, un autoportrait, et du poème sur le *mirror-portrait* un *mirror-portrait*. Sans doute cette manière de faire peut-elle être mise en lien avec le post-modernisme ou, plus généralement, la relativisation de l'ontologie, la désessentialisation des catégories de sujet et d'objet, caractéristique d'une « critique de la métaphysique » opérée par Nietzsche et poursuivie par les théoriciens de la déconstruction. Mais quel que soit les fondements philosophiques qui la sous-tendent, l'important est ici *ce que fait au poème* cette idée (audacieuse) d'Ashbery, de se rapporter à cette peinture non pas comme si c'était un autoportrait (donc le témoignage d'une forme de narcissisme, c'est-à-dire quelque chose qui renforce l'idée l'importance de la subjectivité), mais comme si c'était bien un *miroir fou*, ou magique, reflétant l'image d'un autre et creusant donc dans sa propre subjectivité une sorte de trou. Un miroir renvoyant, au poète au travail, l'image d'un peintre au travail :

Nous l'avons surpris [*We have surprised him*]
Au travail, mais non, c'est lui qui nous a surpris [*he has surprised us*]
En travaillant.

Plus haut, la surprise, corrélée à « la tension », était attribuée à « l'idée » (par opposition à la réalisation). Mais le poème a fait bouger le terme : nous n'en sommes plus à des considérations d'historiens de l'art, ni même à la contemplation d'un concept. Nous sommes en train de passer *de l'autre côté du miroir*. « Surprendre », en ce sens, est précisément ce qui se passe quand la frontière entre l'art et la réalité est abolie : par exemple, Rembrandt a peint « Le Syndic de la guilde des drapiers » de manière à ce que le spectateur ait l'impression qu'il est en train de surprendre les commerçants dans leurs comptes, comme si le tableau était une fenêtre ou mieux, un tunnel, vers une autre réalité.

³ William Carlos Williams, « Autoportrait », in *Asphodèle suivi de Tableaux d'après Bruegel*, trad. Alain Pailler, Points Seuil, p. 143.

Comme par association d'idées, cette image du tableau-fenêtre (par laquelle on surprend un peintre au travail et réciproquement), amène Ashbery à regarder lui-même par la fenêtre :

Le tableau est presque terminé,
La surprise, presque passée, comme quand [*as when*] on regarde dehors,
Saisi [*Startled*] par une chute de neige qui maintenant déjà
S'achève en étincelles et éclats de neige.

On retrouve le mot « surprise ». Mais ce n'est pas lui qui agit, ici : la phrase, dans sa signification paradoxale, tient en réalité à la manière contre-intuitive dont travaille '*as when*' : cette locution sert ici à passer de l'idée que « la surprise est passée » à l'idée (en fait contraire) d'une « surprise que nous avons quand quelque chose est passé » (ici, à la fin de la neige). Cette manière de faire (conférer un usage paradoxal à un mot-outil normalement transparent) se retrouve dans toutes les phrases de cette fin de section. Alors qu'il vient de faire part de sa surprise, Ashbery dit en effet maintenant qu'il n'a pas assisté à l'événement qui l'a déclenchée :

C'est arrivé quand tu dormais, dedans,
Et rien ne pouvait [*And there is no reason why*] te pousser à rester
Éveillé pour le voir, si ce n'est que [*except that*] le jour
S'achève et qu'il te sera difficile, ce soir,
De trouver le sommeil avant une heure tardive.

À l'intérieur de cette phrase, on observe un nouveau paradoxe : quel rapport entre « Rien ne pouvait te pousser à rester éveillé », qui signifie « tu dormais » et « le jour s'achève et il te sera difficile de trouver le sommeil », soit « tu ne pourras pas dormir » ? On pourrait imaginer un rapport de cause à effet : comme tu as dormi, tu ne dormiras plus. Mais ce n'est bien sûr pas un tel rapport qu'exprime '*except that*', qui implique au contraire que la difficulté *que tu auras* (dans le futur) à trouver le sommeil est la raison expliquant que (dans le passé) *tu ne pouvais pas* dormir. De la même manière que le dedans passe dans le dehors, avec ce portrait qui fait le miroir, la marche du temps est renversée et le futur influe sur le passé. La surprise est presque passée, mais le passé, ravivé par le futur, est aussi bien le présent.

Rien de cela n'aurait le moindre sens si on voulait voir dans la grammaire le reflet des lois de la logique (principe d'identité, principe de non-contradiction). Mais dès lors qu'on considère le poème comme un fleuve et non comme une démonstration, la grammaire fait plutôt un ensemble de

gestes qui, en articulant les mots en phrases, créent des courants et des contre-courants. Et à la fin de la descente, le pauvre critique qui a essayé de ne pas se noyer, ressort du texte mouillé, et fourbu.