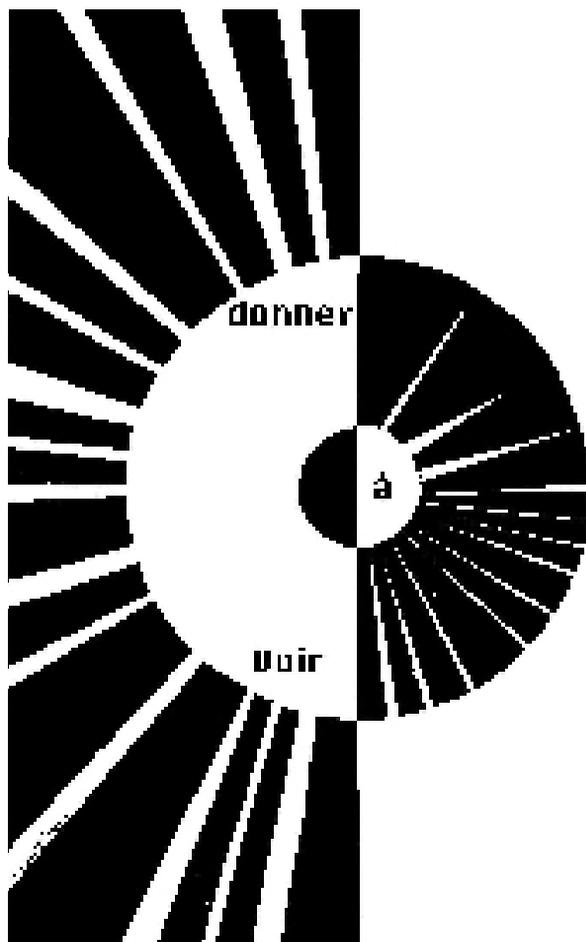


Université Paris X - Nanterre

# TROPISMES

## N° 10

### DONNER A VOIR



2002

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

---

---

## **« Difficult Visibility » : abstraction/défiguration dans la poésie de John Ashbery**

---

---

Considérons, au seuil de cet exposé, le poème « Tapestry » de John Ashbery, qui me semble offrir un cadre particulièrement propice aux questions que je souhaiterais aborder en proposant de faire de l'abstraction, et de la défiguration qui en découle, l'un des tropes fondateurs de l'écriture ashberyenne :

*It is difficult to separate the tapestry  
From the room or loom which takes precedence over it.  
For it must always be frontal and yet to one side.*

*It insists on this picture of "history"  
In the making, because there is no way out of the punishment  
It proposes: sight blinded by sunlight.  
The seeing taken in with what is seen  
In an explosion of sudden awareness of its formal splendor.*

*The eyesight, seen as inner,  
Registers over the impact of itself  
Receiving phenomena, and in so doing  
Draws an outline, or a blueprint,  
Of what was just there: dead on the line.*

“*Difficult Visibility*” : abstraction/défiguration dans la poésie de John Ashbery

*If it has the form of a blanket, that is because  
We are eager, all the same, to be wound in it:  
This must be the good of not experiencing it.*

*But in some other life, which the blanket depicts anyway,  
The citizens hold sweet commerce with one another  
And pinch the fruit unpestered, as they will,*

*As words go crying after themselves, leaving the dream  
Upended in a puddle somewhere  
As though “dead” were just another adjective. <sup>1</sup>*

Dans le glissement auquel le poète soumet le pronom *it*, dont le référent instable – différent pour *It is difficult to*, pour *over it*, et pour *it must always be frontal*, puis peut-être à nouveau pour *It insists* et *It proposes*, quoiqu’on ne puisse en être sûr – empêche de séparer précisément le travail du texte de l’objet sur lequel ce dernier travaille (à savoir, une tapisserie, qui est aussi le tissage des mots d’un texte, comme l’indique d’emblée la métathèse *room/loom*, qui fait des lettres autant de points, de reprises dans le tissu du langage), dans ce constant glissé qui nous fait passer du fonctionnement interne du texte à la description de l’objet qui en est l’occasion, nous laissant *dead on the line* (autant dire, *en plein* dans ce qui fait le poétique du poème), se lit le mouvement d’abstraction qui caractérise John Ashbery : *The seeing taken in with what is seen/In an explosion of sudden awareness of its formal splendor*. Et naturellement, d’une telle splendeur formelle rien ne nous est donné à voir, sinon ce retrait dans la soudaine prise de conscience de cette splendeur, qui nous suspend dans l’abstrait et qui, comme la tapisserie elle-même, non vue plus encore qu’invisible, nous enveloppe dans son désir de voir resté inassouvi : *If it has the form of a blanket, that is because/We are eager, all the same, to be wound in it:/This must be the good of not experiencing it*. C’est cette blancheur du regard invité à voir sans voir et puni d’avoir vu (*sight blinded by sunlight*) un objet de toute façon lui-même invisible – ou du moins dont l’absence est implicite dans le mot *blanket* – qui fait passer l’œil sans cesse de l’extérieur de la

<sup>1</sup> John Ashbery, *As We Know*, Harmondsworth, Engl.: Penguin, 1979, p. 90.

tapisserie/du texte à son intérieur, et qui laisse le spectateur/lecteur dans un douloureux entre-deux perceptuel et conceptuel, telle la navette qui finira par constituer la tapisserie bien plus abstraite de la contemplation/lecture. Seule cette abstraction permet le recul critique, et plus généralement l'acte de lecture que la description de l'objet, ici en forme d'*ekphrasis*, n'aurait pas permise : c'est à cette condition d'invisibilité que le texte fait tapisserie, recouvrant/étouffant (*to blanket*) son objet disparu dans les signes abstraits du langage (*what was just there*). Comme y insistent les deux dernières strophes du poème, à vivre dans la tapisserie elle-même enfin réduite à l'état d'objet visible, à habiter le purement visuel, au sein de ce qui se peut décrire (ironiquement réduit à *some other life, which the blanket depicts anyway*) on pourrait sans doute communiquer (*citizens hold sweet commerce with one another*), et le terme choisi pour dire cette communication n'est pas dénué de force critique. Mais on ne pourrait jouir du pouvoir des mots : on quitterait alors le signifiant pour rester dans un « quelque part » où les mots endeuillés n'auraient même plus accès au sens de la mort, *As though "dead" were just another adjective*.

La *figure* de ce texte – indissociable de son *fond* – est donc une réflexion, une méditation, mieux une spéculation, mot si caractéristique d'Ashbery, sur les pouvoirs de l'abstraction, qui permettent de rediriger le regard du lecteur vers l'intérieur philosophique du poème (*The eyesight, seen as inner,/Registers over the impact of itself/Receiving phenomena*), autorisant une mise au point sur la constitution du texte comme objet poétique, l'opération par laquelle le poète dessine le contour poétique du monde dans la mouvance de son caractère provisoire qui le rend essentiellement « difficile à voir » : ce qu'Ashbery appelle ici, presque par antiphrase si on le prend au pied de sa lettre, *an outline*, mot à tous égards central puisqu'il est le 91<sup>e</sup> d'un texte de 182 mots. C'est la poésie comme contour et avant-poste du langage (ce qui dans son travail figural englobe le langage et passe par là même en son centre, selon un mouvement d'invagination tropique bien décrit par Derrida dans « Le retrait de la métaphore »), ligne abstraite embusquée au cœur même de l'écriture poétique sous la forme du vers (*line*), qu'il

“*Difficult Visibility*” : abstraction/défiguration dans la poésie de John Ashbery

s’agit de figurer – ligne de mort aussi puisque, quand on y est pile, « dead is *not* just another adjective »<sup>2</sup>...

\*  
\*       \*

Je voudrais donc dans ces pages proposer une lecture de l’abstraction dans la poésie de John Ashbery. Ashbery, on le sait, a longtemps gagné sa vie comme critique d’art (à Paris puis à New York) et ses écrits sur l’art ont été rassemblés en un volume paru en 1989 intitulé *Reported Sightings*<sup>3</sup>. Les affinités de sa poésie avec l’expressionnisme abstrait ont été par ailleurs maintes fois soulignées<sup>4</sup>. La question de l’abstraction est donc intimement liée chez lui à celles du visible et du visuel, et je chercherai à montrer notamment quelles sont les relations que peuvent entretenir dans sa poésie l’abstraction picturale et visuelle et l’abstraction plus proprement poétique et langagière. Il me semble en effet que si Ashbery n’est bien entendu pas le seul dans le champ de la poésie contemporaine américaine à faire de

<sup>2</sup> Sur le trait (*line*) comme problématique ligne de séparation, voir le chapitre « L’inconscient du trait » dans le livre de Serge Tisseron, *Tintin chez le psychanalyste* (Paris : Aubier Archimbaud, 1985) 138-156, notamment p.148 : « Pourtant, porté par la feuille qui le nourrit, le trait est aussi ce qui la tranche. L’espace qu’il découpe est d’abord celui de son support. A l’inverse de la couleur qui remplit, il divise. Plus encore. Alors que la couleur posée sur la toile prend un caractère de relief par lequel son espace vient en quelque sorte au devant de nous, le trait s’enfonce toujours davantage dans la feuille au fur et à mesure que nous en fixons le contour. ». Dans cette problématique, le terme anglais de *blueprint*, qui désigne un plan fait de traits blancs obtenus en effaçant le fond bleu sur lequel ils se détachent (dessiné en négatif, en quelque sorte) est particulièrement riche d’implications sur la présence/absence de l’objet visuel cerné dans le geste poétique de la ligne/du vers/du trait. On retrouve le terme dans « The New Spirit », premier des *Three Poems* (New York, Viking, 1972), dans un contexte clairement métapoétique : « that magnificent but empty structure we had started to build incorrectly and had even begun to get used to despite its having remained largely at the blue print stage. » p. 26.

<sup>3</sup> John Ashbery, *Reported Sightings: Art Chronicles, 1957-1987*, ed. David Bergman, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1989.

<sup>4</sup> Cf. en particulier Fred Moramarco, « John Ashbery and Frank O’Hara: The Painterly Poets », *Journal of Modern Literature* 5.3 (1976), pp. 436-462.

l'abstraction l'un de ses modes d'écritures favoris, à offrir ses *paysages* poétiques (je reviendrai sur le terme de « paysage ») sur un mode non-représentationnel – on pensera pour d'excellents exemples à Michael Palmer ou à Rosmarie Waldrop –, ses textes proposent toutefois une *mise en acte visuel* assez remarquable de l'abstraction, en particulier dans l'utilisation qu'ils font de l'espace paginal comme lieu de remise en jeu des limites et des lignes de la poésie et de la prose, travaillant à rendre les frontières génériques et spatiales poreuses, difficilement localisables. C'est en particulier dans le sens d'un tel travail frontalier de l'abstraction que je voudrais entendre ce qu'Ashbery a pu nommer, pour définir la poésie, « a blank chart of each day moving into the premise of difficult visibility »<sup>5</sup> – où l'on retrouve, avec *blank chart* (possible paronyme de *blanket*), la blancheur d'une surface censée aider au repérage visuel venant recouvrir de sa paradoxale taie l'objet représenté en même temps qu'elle en permet la réflexion<sup>6</sup>.

Mon hypothèse centrale sera donc la suivante : le pouvoir de l'abstraction, telle qu'elle est pratiquée par John Ashbery, consiste moins à créer un univers visuel privé de tout ancrage référentiel qu'à rendre visibles (voire problématiquement visuels), dans la pratique de l'écriture poétique, quelques-uns des enjeux théoriques et institutionnels vitaux pour la définition même de la poésie dans le champ des discours littéraires. En d'autres termes, les constructions visuelles notoirement instables et problématiques que propose Ashbery au long de ses souvent très longs poèmes (216 pages pour *Flow Chart* !) me paraissent être avant tout des figurations de la quête épistémologique qui anime sa conception de la poésie. Comme le remarque Bonnie Costello au seuil d'un excellent article, « John

<sup>5</sup> « Sunrise in Suburbia », *The Double Dream of Spring* (1970), reprinted in *The Mooring of Starting Out: The First Five Books of Poetry*, Hopewell, NJ: The Ecco Press, 1997, p. 263.

<sup>6</sup> Cette surface blanche et miroitante, qui renvoie d'abord sa propre image à l'œil qui cherche à la déchiffrer, n'est-ce pas aussi celle de la glace où les patineurs d'Ashbery viennent inscrire leur traits/traces dans un de ses plus fameux poèmes, « The Skaters » ? Pour une lecture fine de l'abstraction et du rapport figure/fond/trait dans ce poème, voir Laurent Milési, « Figuring out Ashbery: "The Skaters" », *Revue Française d'Etudes Américaines* 67 (janvier 1996), pp. 45-57.

“*Difficult Visibility*” : abstraction/défiguration dans la poésie de John Ashbery

Ashbery’s Landscapes », situant fermement la poésie d’Ashbery dans une telle perspective épistémologique,

*His disappearing paths and slippery terrain, his shifts in scale and perspective, and his subversions of narrative sequence all point to his larger interest in the nature of thought and knowledge, the relationship of mind to environment, and the play between temporal and spatial awareness.*<sup>7</sup>

\*  
\*       \*

Les relations entre peinture et poésie ont fait l’objet d’un excellent ouvrage de Charles Altieri, *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*<sup>8</sup>, qui constituera ici un bon point de départ pour présenter la question de l’abstraction visuelle et de ses avatars textuels en poésie. Pour Altieri, ce qu’il propose de nommer *constructivist abstraction* à l’œuvre dans le Modernisme peut se définir comme

*the deliberate foregrounding of the syntactic activity of a work of art (either noniconically or in conjunction with representational content). Such foregrounding, however, is less an end in itself than the means for establishing a version of allegorical space in which the formal properties take on extraformal content.* (PA, 56)

Autrement dit, le rôle de l’abstraction consiste à effectuer une boucle simultanément méta-artistique et métathéorique au sein même de l’œuvre d’art en assignant à l’art, par le biais d’une réflexion construite (spéculaire autant que spéculative) sur la nature des relations syntaxiques internes qui régissent l’œuvre, une fonction heuristique qui le délivrerait de l’accusation couramment portée contre lui de n’être

<sup>7</sup> Bonnie Costello, « John Ashbery’s Landscapes », in Susan M. Schultz, ed., *The Tribe of John: Ashbery and Contemporary Poetry*, Tuscaloosa: The U of Alabama P, 1995, p. 60.

<sup>8</sup> Charles Altieri, *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*, Cambridge: CUP, 1989. Cité sous le sigle PA.

Antoine Cazé

qu'une forme d'évasion, fût-elle au profit d'une pure émotion esthétique :

*For once art defines a distinctive, abstract site and a specific set of energies, it can begin to conceive its strangeness less as an evasion of an oppressive reality than as heuristic exploration of how our constructive acts might modify our understanding of that reality (PA, 41).*

On reconnaîtra dans de telles déclarations le projet à la fois moral et esthétique qui fut celui du Modernisme, consistant à définir l'art comme ce qui permet d'établir une relation au monde qui soit simultanément non-mimétique et signifiante en ce que, par son ouverture sur le jeu des forces internes qui constituent l'œuvre (ce qu'Altieri appelle *syntactic activity*), elle remettrait sans cesse en question ses propres modes de constitution, et permettrait donc à l'œuvre d'art d'engager un travail véritablement critique sur la représentation et, plus largement encore, sur la connaissance et l'expérience. Ce que donne à voir l'abstraction, c'est la condition de la représentation, un cadrage de l'opération représentative : abstraire, c'est alors extraire un espace d'émergence désigné/dessiné pour qu'y ait lieu l'acte de voir. On verra plus loin que le postmodernisme dans lequel s'inscrit Ashbery vient peut-être modifier la portée de cet acte critique en critiquant à son tour la possibilité qu'aurait la peinture ou la poésie de *distinguer un site propre* qui permettrait à l'abstraction d'exercer un tel travail critique.

Notons pour l'heure que cette remise en cause et ce travail ne vont naturellement pas sans une destruction de la subjectivité telle qu'avait pu la construire l'esthétique romantique, relayée ensuite dans le contexte américain par le Transcendantalisme (avec l'œil transparent d'Emerson), destruction déjà en germe dans le réalisme psychologique mis en place dans le dernier quart du 19<sup>e</sup> siècle par Henry James. Comme y insiste encore Altieri en définissant cette remise en cause radicale du sujet dans l'abstraction,

*Rather than expressing an authorial subject, the work establishes possible versions of aligning the self to the world that do not admit conventional subject-object boundaries. (PA 40)*

*“Difficult Visibility” : abstraction/défiguration dans la poésie de John Ashbery*

Dans cette perspective, l’abstraction s’appuie sur une conception du *self* comme étant un champ de relations formelles s’établissant entre sujet et objet plutôt qu’un pôle stable de subjectivité, unique et unificateur, qui exprimerait une autorité centralisatrice légitimant le sujet dans son acte représentationnel. Sans doute est-ce cet héritage de l’abstraction moderniste qui reste le plus facile à déceler chez John Ashbery qui, par le biais de ses incessants jeux énonciatifs et notamment l’ambiguïté avec laquelle il manipule les pronoms personnels, offre dans ses poèmes une peinture d’espaces manifestement intérieurs mais où nul point de fuite ne permet à un sujet de se rassembler, ni même de se ressembler. Comme l’indique avec justesse Bonnie Costello,

*much of Ashbery’s poetry approaches the problem of the self through a critique of Albertian perspective: a bodiless, metaphysical self contrived for the beholder of isomorphic space is exposed as a fetish. [...] Ashbery’s strategy [in “The Skaters”] is to subvert the hypnotism of the vanishing point by deranging it into antimimetic “a **bigarrure** of squiggly lines”. (Costello, 64-5)<sup>9</sup>*

\*  
\*       \*

L’ouverture de deux longs poèmes, « Self-Portrait in a Convex Mirror » puis « Litany »<sup>10</sup>, permettra de se faire une idée d’une telle stratégie. « Self-Portrait » s’ouvre sur une comparaison avec le célèbre autoportrait du Parmesan :

<sup>9</sup> C’est une telle subversion que Milési analyse en terme de « distancing », d’une « défiguration de la figure poétique » (« “The Skaters” sketches the disfiguration of the poetic figure, lifted from the (non figural) ground to be broken anew each time until it gets carried away, hollowed out of the movement of its figuring in an intimation of the distant plane where “the figure for the figurality of all signification” is drawn. » *Art. cit.*, p. 53. La citation entre guillemets provient de Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia UP, 1984, p. 116.

<sup>10</sup> « Self-Portrait in a Convex Mirror », *Self-Portrait in a Convex Mirror*, Manchester: Carcanet, 1977 [1975], pp. 68-83 ; « Litany », *As We Know*, *op. cit.*, pp. 3-68.

Antoine Cazé

*As Parmigianino did it, the right hand  
Bigger than the head, thrust at the viewer  
And swerving easily away, as though to protect  
What it advertises.  
(« Self-Portrait », 68)*

Mais telle comparaison n'est rien moins que trompeuse : loin d'éclairer l'entreprise poétique en offrant un ancrage visuel au signifié de *self-portrait* et en dessinant/désignant un possible parallèle entre le geste pictural et son écho scriptural, la prudente mise à distance rhétorique qu'elle effectue ne sert de fait qu'à redoubler l'absence paradoxalement proférée par le peintre (*as though to protect/What it advertises*). La comparaison vient (dé)figurer le geste de re-trait du portrait, le refus du don d'image qui déjà pouvait se lire dans la convexité ambiguë du tableau/miroir déformant qui sert de modèle (ou bien est-ce de cadre<sup>11</sup> ?) au poème :

*[...] The surface  
Of the mirror being convex, the distance increases  
Significantly; that is enough to make the point  
That the soul is a captive, treated humanely, kept  
In suspension, unable to advance much farther  
Than your look as it intercepts the picture.  
(« Self-Portrait », 68-9)*

Dès lors, le poème se présente comme une mise en abyme du sujet – déjà présente au demeurant dans le geste initial du peintre, puisque celui-ci peint « Chiefly his reflection, of which the portrait/Is the reflection once removed. ». Ou mieux encore, puisque la mise en abyme y est immédiatement repérée et soulignée de façon (auto)parodique, le

<sup>11</sup> Ainsi le souligne Louis Marin : « Le portrait est la figure même de la présentation de la représentation, *a fortiori* lorsqu'il s'agit de l'autoportrait. De ce point de vue, et ce ne serait pas un des moindres paradoxes de l'autoportrait en général, ne pourrait-on le considérer en tant que tel comme figure de cadre ? » Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques unes de ses figures », *De la représentation*, recueil établi par Daniel Arasse et al., Paris : Hautes Etudes, Gallimard, Le Seuil, 1994, p. 355.

*“Difficult Visibility” : abstraction/défiguration dans la poésie de John Ashbery*

poème s'avère une réflexion sur (et un reflet de) *la mise en abyme comme sujet*. Ici encore, comme dans « Tapestry », Ashbery s'ingénie à confondre figure et fond dans son geste poétique, en insistant sur la déformation (voire l'inversion) de la perspective que permet l'insertion du miroir convexe entre le peintre et lui-même, et une seconde fois entre le tableau et le poème – double mise à distance que désigne de son ambiguïté le mot *As*, à la fois comparatif et temporel, par lequel s'ouvre le texte et qui *en même temps* (mais quel temps ?) ouvre le texte comme autoportrait en train de se faire sur un présent infiniment fuyant<sup>12</sup>. En effet, après la présentation escamotée du tableau du Parmesan, la deuxième partie du poème<sup>13</sup> nous montre le poète au travail perdu dans une rêverie sur la valeur heuristique du modèle pictural qu'il s'est fixé, voire qu'il *est en train de se fixer alors même qu'il se voit à distance*, *A peculiar slant/Of memory that intrudes on the dreaming model/In the silence of the studio as he considers/Lifting the pencil to the self-portrait* :

*My guide in these matters is your self,  
Firm, oblique, accepting everything with the same  
Wraith of a smile, and as time speeds up so that it is soon  
Much later, I can know only the straight way out,  
The distance between us.*  
(« Self-Portrait », 71)

C'est ce brouillage temporel qui achève de décentrer le moi en dynamisant l'espace qu'il construit à mesure où (*as*) il vient s'y loger. Venant confirmer ce travail de brouillage, l'attaque de la 4<sup>e</sup> partie du poème remet sur le métier un *as* cette fois-ci plus nettement temporel :

<sup>12</sup> Ashbery prend soin de ne pas donner de verbe principal à cette première phrase, la désarrimant ainsi de toute attache temporelle claire, de sorte qu'une bifurcation du temps se présente dès l'orée du texte : *As Parmigianino did it... I did it*, ou bien *As Parmigianino did it... I am doing it...* Selon Fred Moramarco, « This is Ashbery's great functional theme: propelling us into the present that slips away as quickly as we get to it. » Fred Moramarco, « John Ashbery's Later Poetry », in *The Tribe of John*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>13</sup> Le texte se divise en 6 parties indiquées à chaque fois par l'insertion d'une ligne blanche.

Antoine Cazé

*As I start to forget it/It presents its stereotype again/But it is an unfamiliar stereotype* (73). Bonnie Costello, parlant chez Ashbery de « a fluent sense of landscape within the open jar of time space » (Costello, 74), voit dans cette ouverture du spatial par le temporel la marque de l'abstraction radicale dans la poésie de John Ashbery, qui empêche toute identification d'un sujet, fût-elle (et fût-il) transitoire :

*As we move through the shifting labyrinths we make of the world and of ourselves, renegotiating boundaries at every step, a creative absorption substitutes for the deferred sense of transparency. Like de Chirico, Ashbery offers us decentered landscapes with many perspective lines, which both undercut the ideal of a timeless subjective vision and open new possibilities for reverie in temporal extension instead of spatial depth.* (Costello, 60)

Le *self* ne se définit donc plus ici ni par, ni comme ce point de fuite unique qui permet au spectateur de traverser le tableau pour le maîtriser d'un regard dominant – le tableau se donnant à voir dans sa transparence (sa per-spective), le spectateur le possédant *through and through* par la clarté de sa vue (sa per-spécificité) – mais bien plutôt par et comme le geste d'un retrait, l'impossibilité de l'assigner par un identifiant stable que pourrait confirmer une image dans quelque miroir que ce soit. Ce retrait, ce refus de représentation dans l'abstrait, se localise chez Ashbery dans le mouvement de la main représentée *alors même* qu'elle trace l'autoportrait, et de ce fait inéluctablement déformée :

*One would like to stick one's hand  
Out of the globe, but its dimension,  
What carries it, will not allow it.  
No doubt this is it, not the reflex  
To hide something, which makes the hand loom large  
As it retreats slightly. There is no way  
To build it flat like a section of wall:  
It must join the segment of a circle,  
Roving back to the body of which it seems  
So unlikely a part, to fence in and shore up the face*

“*Difficult Visibility*” : abstraction/ défiguration dans la poésie de John Ashbery

*On which the effort of this condition reads  
Like a pinpoint of a smile, a spark  
Or star one is not sure of having seen  
As darkness resumes. A perverse light whose  
Imperative of subtlety dooms in advance its  
Conceit to light up: unimportant but meant.*  
(« Self-Portrait », 69-70)

« Nul doute » que dans la dénégation du *réflexe* de cacher qui animerait la main ne vienne se loger la *réflexion* sur le refus du don qui anime cet autoportrait en négatif. Ainsi en témoigne dans ce passage l’emploi imprévu du pronom *one*, le plus abstrait qui soit alors même que le sujet du poème se fait plus intime dans l’évocation du corps, de la chair<sup>14</sup>. Le sujet ashberyen est donc ce qui refuse obstinément de se refléter au miroir des mots car il est devenu la surface réfléchissante même par laquelle il se constitue, *twice-removed* :

*And just as there are no words for the surface, that is,  
No words to say what it really is, that it is not  
Superficial but a visible core, then there is  
No way out of the problem of pathos vs. experience.  
You will stay on, restive, serene in  
Your gesture which is neither embrace nor warning  
But which holds something of both in pure  
Affirmation that doesn’t affirm anything.* ( « Self-Portrait », 70)

C’est un tel creusement de la distance de soi à soi que semble donner à voir, de façon plus littéralement iconique cette fois, le long

<sup>14</sup> Un autre poème du même recueil, intitulé de façon programmatique « No Way of Knowing », confirme que le sujet ashberyen est bien la chair même du miroir. De par cette position sur la surface qui permet à la vue d’avoir lieu, il est donc scotomisé : « The body is what this is all about and it disperses/In sheeted fragments, all somewhere around/But difficult to read correctly since there is/No common vantage point, no point of view/Like the “I” in a novel. And in truth/No one never saw the point of any. » *Self-Portrait in a Convex Mirror*, op. cit., p. 56.

Antoine Cazé

poème intitulé « Litany » qui ouvre le recueil *As We Know*<sup>15</sup>. Ce texte se déroule en effet sur deux colonnes dont l'auteur nous dit en guise d'avertissement qu'elles doivent être lues comme des monologues simultanés mais indépendants : injonction qui invite naturellement la transgression, ce qui d'une certaine manière signale déjà l'ironique tapi sous l'iconique. Ce dispositif visuel permet de figurer la béance qui s'ouvre au long du texte entre plusieurs versions conflictuelles du sujet : de ce fait, le jeu du blanc typographique rend paradoxalement sensible, concrète même, l'abstraction du sujet, qui ne peut plus trouver dans ses identifiants (pronoms personnels) l'expression de sa présence :

For someone like me	<i>So this must be a hole</i>
The simple things	<i>Of cloud</i>
Like having toast or	<i>Mandate or trap</i>
Going to church are	<i>But haze that casts</i>
Kept in one place.	<i>The milk of enchantment</i>
Like having wine and cheese.	<i>Over the whole town,</i>
The parents of the town	<i>Its scenery, whatever</i>
Pissing elegantly escape knowledge	<i>Could be happening</i>
Once and for all. The	<i>Behind tall hedges</i>
Snapdragons consumed in a wind	<i>Of dark, lissome knowledge.</i>
Of fire and rage far over	(« Litany », 3)
The streets they end.	

<sup>15</sup> Une fois encore, ce titre où apparaît la conjonction *as* illustre bien le double-bind ashberyen : on ne peut savoir *comment* fonctionne la pensée si on cherche à (d)écrire *le temps dans lequel* cette pensée fonctionne. C'est ce paradoxe cognitif qu'Ashbery sent intuitivement à l'œuvre dans son écriture quand au cours d'une interview il cherche à en analyser le moteur : « It seems to me that my poetry sometimes proceeds as though an argument were suddenly detailed and something that started out clearly suddenly becomes opaque. It's a kind of mimesis of how experience comes to me: as one is listening to someone else – a lecturer, for instance – who's making perfect sense but suddenly slides into something that eludes one. What I am probably trying to do is to illustrate opacity and how it can suddenly descend over us, rather than trying to be willfully obscure. » Louis A. Osti, interviewer, "The Craft of John Ashbery," *Confrontation* 9, Fall 1974, p. 87.

*“Difficult Visibility” : abstraction/défiguration dans la poésie de John Ashbery*

Mais il semble qu’ici se joue quelque chose de plus complexe encore que dans « Self-Portrait ». Car la séparation commode entre ce qui pourrait apparaître comme une version confessionnelle du moi dans la colonne de gauche et le commentaire sur le mode abstrait des mécanismes de constitution de ce même (?) moi dans celle de droite se voit immédiatement remise en cause par l’inconséquence – littéralement, la problématique confusion de la succession et de la simultanéité – des deux monologues qui, tels un sujet et son reflet dans un miroir convexe, ne se superposent qu’à la condition d’une déformation radicale dans l’illusion panoptique (ou mieux encore, *synoptique*) d’une vision englobante. Autrement dit, la figuration de la béance du moi, que semble dans un premier temps offrir de façon presque trop visible le dispositif textuel de « Litany », ne serait qu’un leurre : en invitant l’œil à relier (et donc à relire) les deux monologues par un subtil jeu d’entrecroisements, en proposant de suturer dans une intenable concomitance des deux blocs textuels de la page l’espace qu’ils semblaient pourtant cliver, Ashbery empêche un sujet central et absent (central *parce qu’absent*) de prendre corps. Ce qui s’offrait à première vue comme la figure d’une absence se révèle l’invitation à rendre sensible l’entrelacs de plusieurs postures du sujet, décentré et instable comme l’indique ironiquement la fin de la première partie du poème : « *Furthermore, there was nothing like/Shadows of oranges/In the new game, nothing fanciful/And abstract one step away from foggy/Reality. [...] We never should have parted, you and me.* » (« Litany », 15-6). Impossible au sujet de se rassembler sur son ipséité au lieu même de son absence, de faire de sa disparition dans l’abstraction blanche d’une non-figuration sa réapparition quasi métaphysique, son ultime assomption, comme voudraient nous le faire croire les sous-entendus religieux qui hantent le début du poème et, bien entendu, son titre. Bien plutôt, c’est dans l’événement, la venue à visibilité d’un *we* communautaire – d’une configuration provisoire de postures énonciatives – que peut se distinguer le sujet.

Ashbery a donc bien trop conscience, me semble-t-il, du danger qu’il y aurait à abstraire de la sorte le sujet, ce qui reviendrait, peut-être, à l’essentialiser. C’est pourquoi il préfère, plutôt que de le retirer à toute vue – ce qui serait le plus sûr moyen de le montrer – en retracer

les contours flous et mouvants dans ce qu'il appelle, précisément, la condition de « difficile visibilité ». Et c'est en cela que la poétique du sujet qu'il met en scène diffère du projet heuristique que le Modernisme nourrissait pour l'abstraction. Nulle cohérence des relations syntaxiques internes au sujet ne vient ici désigner les façons qu'aurait ce dernier de construire sa relation au monde : cette cohérence est au contraire battue en brèche par la multiplicité des configurations simultanément possibles et contradictoires qui dessinent de l'intérieur, comme en écrasant la distance, le paysage mouvant du sujet. A cet égard, l'abstraction que propose Ashbery serait plus pragmatique qu'heuristique : plutôt que d'offrir de façon allégorique un mode de lecture, elle apparaît comme cette lecture même, déjà en acte et donc sans cesse remise en jeu dans le présent de l'énonciation. C'est en effet cette diffraction murmurée, psalmodiée, qui constitue l'acte de lecture même d'un texte comme « Litany », où le lecteur est constamment tirillé entre une perception simultanée et une perception successive des deux colonnes de texte : de ce va-et-vient de l'œil, et conjointement de la voix, naît l'impression d'un espace médian grouillant et flou<sup>16</sup>, une sorte de tissu conjonctif, tels la rétine ou l'intérieur de la bouche eux-mêmes, dans lequel le sujet ne se sépare plus du tout du fond, ni même de lui-même comme c'était encore le cas dans « Self-Portrait ». Ce mode d'accès au sujet, qui le re-couvre du bruit de fond d'une litanie plutôt qu'il ne le dé-couvre en en proposant un modèle clairement lisible, Ashbery l'appelle *lissome knowledge* (« Litany », 3) – « connaissance souple », connaissance en train de se faire – où se lit

<sup>16</sup> Citant « Litany », Bonnie Costello parle de « distance médiane » : « Such pictures, obscure in foreground and background, presenting their elusive middle distance, work at the limits of landscape as fixed space, though all their turmoil is of course framed and controlled, the hazard put at an aesthetic distance. » (Costello, 66). Toutefois, je ne suis pas sûr que la proposition concessive qui clôt cette phrase soit entièrement fondée, et que le travail d'Ashbery ne consiste pas plutôt en une remise en cause radicale de toute *aesthetic distance*. Le paysage ashberyen désire l'indécis de la distance médiane, dont le flou vient partiellement invalider l'horizon potentiellement métaphysique du point de fuite : « And our landscape came to be as it is today: /Partially out of focus, some of it too near, the middle distance/A haven of serenity and unreachable ». John Ashbery, « A Wave », *A Wave*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 1998 [1984], p. 68.

*“Difficult Visibility” : abstraction/défiguration dans la poésie de John Ashbery*

l'étymon du titre du poème : *lissomai*, verbe grec qui signifie « psalmodier » ou « prier ». Voici deux brefs exemples de la rhapsodie du sujet telle que la dévide interminablement la litanie ashberienne :

*It was all necessary so that some source,  
An origin of the present, might  
In the scent of verbena and dreams of  
Combat locked in the sky over the mid-ocean  
Gradually give less and less of itself  
And in so dying bequeath the manner  
Of its being to the sidewalk shrubbery  
And so enable it to become itself  
Even though that self is only the sometimes-noticed  
Backdrop for ourselves and all  
We wondered we would become,  
Pockmarked flecks of polluted matter  
Infrequently visible in the hail of ventilated indifference  
Or seconds of radiation, our own very special  
Thing we had been trying to get our hands  
On for so many years.* (« Litany », 22-3)

*In the distance one could see oneself, drawn  
On the air like one of Millet's "Gleaners," extracting  
This or that from the vulgar stubble, with the roistering  
Of harvesters long extinct, dead for the ear, and in the middle  
Distance, one's new approximation of oneself:  
a seated figure, neither imperious nor querulous,  
No longer invoking the riddle of the skies, of distance,  
Nor yet content with the propinquity  
Of strangers and admirers, all rapt,  
In attitudes of fascination at your feet, waiting  
For the story to begin.* (« Litany », 34-5)

Cette façon de se laisser engluer dans la distance médiane, sans recul, donne à l'abstraction ashberienne une sensorialité, une sensualité qui l'enlève définitivement à tout regard à travers lequel

Antoine Cazé

s'idéaliserait, se clarifierait, se désincarnerait le sujet. A cet égard, on pourrait citer ce commentaire d'Ashbery sur son propre travail où il suggère une myopie de la lecture et du texte, qui cesse d'être lisible au moment où elle/il noie le regard dans la chair même des lettres, forçant l'œil à se concentrer sur des détails qui resteraient insoupçonnés s'il ne changeait pas de focale, entrant alors dans le texte en tant que « lieu où se constitue le sujet comme dire »<sup>17</sup> :

*Just as one may be depressed by reading the fine print in the 11<sup>th</sup> edition of the Encyclopedia Britannica, with long prose passages in eight point type, and feel as if one is drowning in a sea of unintelligible print – and yet this is one's favorite ocean, just as drowning is said to be delicious when one stops struggling, so I tried to reproduce that delicious sensation.*<sup>18</sup>

Il n'est pas inintéressant qu'Ashbery fasse ici référence à de « longs passages en prose » pour décrire ce qui constitue le cœur de son travail poétique. Ce n'est pas seulement le caractère prosaïque des périodes ashberyennes qui est ainsi désigné, mais plus sûrement encore *l'aspect* visuel des pages de ses longs poèmes.

Il me semble alors possible de voir poindre un autre sens, métapoétique cette fois, qu'on pourrait donner à l'abstraction ainsi mise en acte comme processus de lecture : il s'agirait à travers la mise en scène d'un brouillage paginal de détruire l'espace du poétique comme

<sup>17</sup> J'emprunte ici une formule de Claire Joubert dans son travail sur Virginia Woolf, « Théâtre de la théorie : la poétique spéculative de Virginia Woolf », présenté dans ce même volume. Sur le refus d'Ashbery d'accorder un statut ontologique au moi comme à l'art, on appréciera le commentaire éclairant de S.P. Mohanty et Jonathan Monroe dans leur « John Ashbery and the Articulation of the Social », *diacritics* 17, vol. 2 (Summer 1987), 37-63 : « the art of Ashbery's "new realism" consists in ultimately dissolving the boundaries between art and life by questioning the ontologizing of both Art and Self. In this more sober view, "art" does not provide Forms through which we make sense of a primordially chaotic World. Rather, it is an extension of the very process whereby humans negotiate both their "selfhood" and their "world" in the activity of reading through the other, attempting to transform as well as inhabit them. » p. 42.

<sup>18</sup> Interview citée par David Shapiro, *John Ashbery: An Introduction to the Poetry*, New York: Columbia UP, 1979, p. 29.

*“Difficult Visibility” : abstraction/défiguration dans la poésie de John Ashbery*

lieu de l’abstraction visuelle en le noyant dans celui, plus vaste, de ce qu’on pourrait appeler le textuel, et qui serait le lieu d’une abstraction énonciative, voire générique. La poésie ne serait plus alors un espace réservé (sacré ?) de l’abstraction, mais ce qui plonge le poétique même dans la condition de difficile visibilité. Le poétique selon Ashbery est cette *middle distance* qui n’atteint jamais à la condition de netteté, comme le souligne une fois encore Bonnie Costello :

*The middle distance, itself a result of our perceptual and cognitive makeup, never comes into focus, never becomes a location, but recedes as in Zeno’s paradox. [...] Ashbery invents a landscape we cannot stand in the middle of, that won’t stay still within its frame, a frame that keeps slipping.*  
(Costello, 63 & 75)

Cette condition de difficile visibilité est elle-même rendue visuelle (ou peut-être faut-il dire *visionnelle* ?) dans l’invitation que fait Ashbery à se noyer dans un texte qu’il devient impossible de distinguer comme *proprement* poétique. Ce que défigure l’abstraction chez John Ashbery, c’est donc la configuration même du poétique en tant que convocation d’une visibilité qui serait la condition de notre présence au monde. A l’injonction stevensienne lancée à la poésie dans « Notes Toward a Supreme Fiction » (*It Must Be Abstract*)<sup>19</sup>, Ashbery répond donc que l’abstraction a toujours déjà déplacé le contour poétique, cette *outline* au travail dans le cœur de l’espace textuel. Son abstraction n’est plus prescriptive mais assertive, elle ne relève plus d’une esthétique qui nous enjoindrait de reconfigurer notre rapport au monde, mais elle est la matière signifiante même du monde en acte, ouverte sur l’indistinct d’un dire provisoire et partagé. *As we know* : pure convention momentanée de la connaissance, risquée par chaque nouveau poème.

C’est donc au poème ainsi intitulé que je laisserai le dernier mot, ou plutôt c’est ce texte qui nous le laissera :

*The light that was shadowed then  
Was seen to be our lives,*

<sup>19</sup> Wallace Stevens, « Notes Toward a Supreme Fiction », *Collected Poems*, London: Faber & Faber, 1955, p. 380.

*Antoine Cazé*

*Everything about us that love might wish to examine,  
Then put away for a certain length of time, until  
The whole is to be reviewed, and we turned  
Toward each other, to each other.  
The way we had come was all we could see  
And it crept up on us, embarrassed  
That there is so much to tell now, really now.<sup>20</sup>*

**Antoine Cazé,  
Université d'Orléans**

<sup>20</sup> *As We Know*, op. cit., p. 74.