

TRANSPARENCE ET OPACITÉ DES *EKPHRASEIS* ET PALIMPSESTES DE PAUL DURCAN

[...] écrivant avec des images et peignant avec des mots, un sujet s'exposant [...] : *Moi* dans toute sa transparence et son opacité de forme et de matière, pluriel et singulier, écrit pour être donné à voir ; peint pour être donné à lire : transparence et opacité de la représentation du moi en texte et en image et à leur repli, un autoportrait de signes, de lettres, de phrases, de lignes, de dessin et de forme.¹

Cette citation de Louis Marin à propos des *Essais* de Montaigne souligne l'indissociabilité des notions d'opacité et de transparence. Pour exposer, donner à voir une transparence, le peintre et l'écrivain ont besoin de « l'opacité de la représentation ». Comme l'écrit L. Marin, notre travail face aux textes et tableaux qui se présentent comme des autoportraits est alors de

décèler dans ce qui pouvait apparaître comme la représentation pure, c'est-à-dire parfaitement transparente, du moi comme sujet-de-peinture et d'écriture, la montée ou la tension infinie de sa figurabilité par laquelle l'image [...] du moi dans sa singularité est inexorablement travaillée par les virtualités secrètes et opacifiantes de l'écriture et de la peinture, et du peintre comme peinture et de l'écrivain comme texte.²

Tout comme l'extrait des *Essais* que L. Marin cite dans ce même article – « Je ne puis assurer [fixer] mon objet. Il va trouble et chancelant d'une ivresse naturelle. [...] Je ne peins pas l'être mais le passage »³ – voilà une déclaration qui pourrait s'appliquer à la poésie de P. Durcan. Si son œuvre est plurielle et ne peut se réduire à l'écriture de soi, force est de constater l'importance de la dimension autobiographique de sa poésie. P. Durcan dresse un portrait de l'Irlande sans concession, capturant, souvent avec humour, sa nature changeante, tout en dénonçant les traumatismes de l'histoire et l'intolérance qui y règne. Néanmoins,

¹ Louis Marin, « Transparence et opacité de la peinture... du moi », in *L'Écriture de soi*, Paris : PUF, 1999, p. 128.

² *Ibid.*, p. 136.

³ Montaigne, *Œuvres complètes*, Paris : Seuil, 1967, p. 87, cité par Marin, *op. cit.*, p. 136.

c'est son monde et ses rêves d'une Irlande réconciliée où la tolérance serait reine qu'il écrit simultanément. Même quand il écrit des élégies, dresse le portrait d'artistes ou d'hommes politiques, c'est sa silhouette que nous apercevons derrière la réécriture historique. Il magnifie souvent sa propre image en l'associant à celle des êtres admirés. De plus, tout portrait n'est-il pas en fin de compte représentation de l'artiste même ? Dans son dernier recueil au titre polysémique *Praise in which I Live and Move and Have My Being*⁴, le poète apparaît comme un être qui se cherche et s'écrit à travers la poésie et l'éloge de ceux qu'il rencontre et côtoie : hommes ou œuvres. Ce passionné d'art rend visite à des œuvres comme à des amis. Alors qu'il travaillait à Londres en 1967, il passe toutes ses pauses déjeuner à la *Tate Gallery* face aux tableaux de Francis Bacon⁵. Inspiré par ce peintre, le poète souhaite capturer la trace de l'homme sur la page, sans la fixer ni créer ainsi un enchantement mortifère. C'est ce qu'indique la citation de F. Bacon placée en exergue de *A Snail in My Prime* : « I would like my pictures to look as if a human being had passed between them, like a snail, leaving a trail of the human presence and memory trace of past events as the snail leaves its slime »⁶. Par son histoire personnelle, son internement forcé dans diverses institutions psychiatriques, P. Durcan a une phobie de l'enfermement. Cela se transcrit dans une écriture qui refuse les cases, les tentatives de catégorisations, ainsi que dans ce souhait de capturer la vérité de l'homme, son essence dans un mouvement qui l'amène à la volonté de créer un enchantement de vie. Ce poète irlandais contemporain a une esthétique de l'hybridité et du mouvement. Il joue de l'inter et de l'intra-textualité, de l'intermédialité. Ses poèmes offrent souvent des connections inattendues, par le biais de juxtapositions, de superpositions ou de métamorphoses. Leur lecture peut être de prime abord déroutante, et il faut déplier les textes pour les décrypter. L'œuvre de P. Durcan n'est cependant pas cryptique. Il exprime à travers elle l'idée selon laquelle la peinture est un moyen de révéler des vérités qui resteraient sinon cachées. Dans son *ekphrasis* de l'autoportrait de William Leech par exemple, le poète fantasme la voix du peintre et lui fait dire :

If you were to glance up now [...]

⁴ Paul Durcan, *Praise in which I Live and Move and Have My Being*, Londres : Harvill Secker, 2012.

⁵ Cf. Durcan, *Crazy About Women*, Dublin : *The National Gallery of Ireland*, 1991, p. x.

⁶ Paul Durcan, *A Snail in My Prime*, Londres : The Harvill Press, 1999, page non numérotée.

You would see me as I am.⁷

C'est en partie ce qui explique la forte dimension picturale des portraits et autoportraits dans sa poésie. C'est pourquoi nous avons choisi de nous concentrer sur les poèmes ekphrastiques ou ce que nous nommerons les *ekphraseis*-palimpsestes durcaniens, c'est-à-dire, d'une part, l'*ekphrasis* d'un palimpeste et, d'autre part, l'effet palimpeste qui se superpose à une *ekphrasis*. Par *ekphrasis* nous entendons la description d'une œuvre d'art dans un texte. Il s'agit du plus haut degré de saturation de picturalité d'un texte⁸, selon Liliane Louvel. Étymologiquement, l'*ekphrasis* vient du verbe *ekphrazein*, qui renvoie à l'action d'« expliquer tout au long, exposer en détail, d'où décrire »⁹. La transparence renvoie à l'idée de tout voir, de tout montrer. Il semblerait qu'il faille tout voir pour décrire tout en long. Si l'on décrit en détail, n'est-ce pas pour tout montrer, tout donner à voir ? Si P. Durcan, par son goût du détail, se rapproche dans ses *ekphraseis* du sens étymologique, son écriture du détail peut être aussi une façon de détourner le sens de l'œuvre. Ce qui nous détourne de l'œuvre peut être qualifié d'opacification de la description. Or, cette opacification apparente n'a-t-elle pas pour but une forme de transparence ? N'a-t-elle pas pour fonction de révéler, de rendre une autre vérité transparente ? Celle que le poète a ressentie face à l'œuvre ? Une vérité du poète ? P. Durcan crée aussi des effets palimpsestes dans ses *ekphraseis* ou écrit l'*ekphrasis* d'une œuvre qui est un palimpeste puisqu'elle correspond au sens figuré de ce que Genette nomme palimpsestes, à savoir « toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation »¹⁰. Si nous avons tendance à placer le palimpeste du côté du cryptique, du caché, force est de constater qu'il possède sa part de transparence, comme le souligne la définition qu'en donne Genette : « un palimpeste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau »¹¹. La notion d'opacité, ce qui cache, couvre, masque et de transparence, de visibilité sont donc au cœur même de la notion de palimpeste. Quel est le degré de transparence et d'opacité des *ekphraseis* et palimpestes durcaniens et comment s'inscrit l'écriture de soi entre

⁷ Durcan, *Crazy About Women*, op. cit., « A Portrait of the Artist's Wife / A Self-Portrait », p. 121, v.11-13.

⁸ Liliane Louvel, *Texte/Image, Images à lire, textes à voir*, Rennes : PUR, 2002, p. 34.

⁹ Anatole Bailly, *Le Bailly*, 1894, Paris, Hachette, réimprimé en 2000, p. 636.

¹⁰ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 16.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

opacité et transparence dans ces derniers ? C'est ce que nous verrons en étudiant d'abord les différents dispositifs de l'écriture des *ekphraseis* et *ekphraseis-palimpsestes* pour tenter d'établir une gradation de leur niveau de transparence et d'opacité. Puis, nous nous concentrerons sur l'étude de deux hommages à des artistes écrits sous la forme d'*ekphraseis-palimpsestes* pour y déceler la transparence et l'opacité de l'autoreprésentation du poète qui se magnifie par le biais de ces hommages.

Entre transparence trompeuse et obscurité révélatrice

Paul Durcan a écrit de nombreux poèmes ekphrastiques, et notamment deux recueils commandités par la *National Gallery of Ireland* et la *National Gallery* de Londres : *Crazy About Women* et *Give Me Your Hand*¹². Transparence de l'inspiration ou apparence de transparence, poèmes et œuvres plastiques sont dans ces recueils mis en regard et partagent le même titre. Or, le poète a également écrit des *ekphraseis* plus opaques, qui se révèlent, se déploient et se déplient au fil du texte. Le degré d'opacité ou de transparence des *ekphraseis* durcaniennes ne dépend pas uniquement du dispositif au sein duquel elles s'inscrivent. Ce sont souvent paradoxalement les *ekphraseis* qui ne se présentent pas comme telles mais qui font surgir le tableau sous les yeux du lecteur qui sont les plus transparentes.

Si nous établissions une gradation de leur niveau de transparence et d'opacité, c'est une *ekphrasis* qui ne se présente pas comme telle et qui surgit au sein du poème « Amnesty » que nous placerions à la fois à l'un des plus hauts degrés de transparence et d'opacité, et ce même si toute tentative de gradation reste subjective et dépend des références personnelles du lecteur. Dans « Amnesty », l'*ekphrasis* du tableau de Bacon *Étude à partir du « Portrait du Pape Innocent X » de Velázquez*¹³ naît d'un jeu d'ombre et de lumière :

I lie awake in bed at night fretting about the prison.
The headlights of passing cars toss shadows on the ceiling
That are cell bars. There are no faces.
But then the face of the Pope is projected onto the ceiling,
The Supreme Pontiff is appearing on the balcony of St Peter's.
I ask myself: When the Vicar of Christ's

¹² Durcan, *Crazy About Women*, *op. cit.*, et Durcan, *Give Me Your Hand*, London: Macmillan, in association with National Gallery Publications, 1994.

¹³ Francis Bacon, *Étude à partir du « Portrait du Pape Innocent X » de Velázquez*, 1953, huile sur toile, 153 x 118,3 cm, Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa. Cf. <http://desmoinesartcenter.org/asp/collections/collection-highlights.aspx>.

Standing out there, explaining things to the world,
What does he make of the bars across his eyes?
How is that I've never seen him put out his hands
And, falling to his knees,
Clench those bars fiercely, helplessly?¹⁴

Comme son titre l'indique, le tableau de Bacon *Étude à partir du « Portrait du Pape Innocent X » de Velázquez* est un palimpseste. La vision que le poète en donne est suffisamment détaillée pour apparaître avec clarté. Mais le dialogue, sous le signe de l'émotif, qu'il entretient avec l'œuvre et la série de questions sans réponse, l'association avec la Passion du Christ, l'assimilation qu'il fait entre le pape, le Christ, lui-même et tous les hommes, mène à une opacification. Par effet palimpseste, le visage du poète se superpose à celui du Pape et à ceux de tous les hommes de façon à la fois opaque, presque illisible, et transparente, car laissant apparaître chaque visage :

Yet Jesus is the patron saint of all prisoners
Because he was a prisoner himself,
Not a special-category prisoner
But a prisoner like the rest of us,
One of three.¹⁵

La comparaison que le poète établit entre la vie terrestre de l'homme, son corps souffrant et une prison, nous amène aussi à apercevoir dans les épaisseurs du palimpseste les représentations de la Passion du Christ. Par effet d'intratextualité, cela fait écho à une des représentations que le poète fait de son ami, P. Kavanagh. P. Durcan écrit l'*ekphrasis* d'un tableau imaginaire de F. Bacon pour décrire son mentor dans « Francis Bacon's Double Portrait of Patrick Kavanagh »¹⁶. Il rend l'invisible visible : l'homme intérieur ou le nourrisson qui hurle derrière l'apparence du vieil homme :

Inner man visible to crudest eye;
Outer man universally invisible [...]
The infant caged in the bestiality
 of an old man's body
Crying out for help—crying out
 to be rescued [...]¹⁷

¹⁴ Paul Durcan, *Daddy, Daddy*, Belfast: The Blackstaff Press, 1990, p. 90, III, v. 1-11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 90, III, v. 12-16.

¹⁶ Paul Durcan, *Greetings to Our Friends in Brazil*, London: The Harvill Press, 1999, p. 142.

¹⁷ *Ibid.*, p. 142, v. 8-9 et 15-21.

Ce cri fait écho à ceux des peintures de F. Bacon, comme à celui du Pape Innocent X. En utilisant le palimpseste, en opacifiant la description par le biais de superpositions, Paul Durcan leur donne aussi plus de clarté : ces représentations poétiques hautement saturées de picturalité se font révélation de la vérité de la nature de l'homme, dans toute sa transparence. Ainsi, opacité et transparence sont indissociables et ne sont mesurables qu'en précisant le type de transparence et d'opacité. Ici, nous avons une clarté de la description ekphrastique qui nous permet de voir aisément la source d'inspiration et la transparence de l'écriture de la nature humaine. Or, cette dernière s'écrit par une opacification, une complexification du palimpseste de l'*ekphrasis* d'une œuvre qui était déjà un palimpseste.

De plus, lorsqu'il écrit une *ekphrasis*, P. Durcan ne se contente pas de décrire en détail un tableau pour nous le présenter. Il s'agit d'un dialogue entre le poète et l'œuvre d'art, d'une rencontre. Ses poèmes sont le résultat de son « expérience » des œuvres et face aux œuvres : « In the summer of 1990 I was invited by the National Gallery of Ireland to compose a book of poems out of my experience of the gallery and its collection »¹⁸. Il en ressort un effet de brouillage. Dans *Crazy About Women* et *Give Me Your Hand*, le lecteur peut effectuer des allers-retours entre le texte et l'image. La transparence de la source d'inspiration n'est pas la garantie de la clarté du poème. Avoir l'œuvre sous les yeux amène le lecteur à regarder l'image en détail pour y chercher les mots du poète, à suivre son regard comme à la lecture du vers inaugural de « The Riding School » :

Dung, cobble, wall, cypress¹⁹

Il nous incite à adopter une autre vision en modifiant le sens de lecture proposé par le tableau. Le tour très différent que peut prendre le poème, le jeu sur les anachronismes, le fait que Paul Durcan rapproche les œuvres de son univers pour exprimer son ressenti, peuvent déconcerter ou faire rire, comme l'interprétation offerte de l'expression de Mr Andrews dans « Mr and Mrs Andrews » :

Tweet-tweet-tweet-tweet-tweet-tweet-tweet.
Twitter-twitter-twitter-twitter-twitter-twitter.
Boo-boo-boo-boo-boo-boo-boo
He is sulking because he wants his din-dins.²⁰

¹⁸ Durcan, *Crazy About Women*, op. cit., p. x.

¹⁹ *Ibid.*, p. 51, v. 1.

²⁰ Durcan, *Give Me Your Hand*, op. cit., p. 95, v. 1-4.

Nous découvrons en tournant la page qu'il s'agit des propos prêtés à la voix de Mrs Andrews qui rêve de tuer son mari avec son propre fusil. Le tableau de Gainsborough représente un couple, symbole de l'idéal de l'Angleterre. L'homme, debout, domine le paysage alors que la femme, assise, est en retrait. Sous les mots de P. Durcan, les rôles sont inversés et la femme reprend le pouvoir. Le poète choisit de régler l'incertitude générée par le *non-finito* du tableau. Si les commentateurs y voient la place laissée pour le futur enfant du couple, Paul Durcan fait dire au personnage de Mrs Andrews :

I think my feeling was that I did not really want
To have to share the landscape. [...]
And not spoil it with children and inheritance
And all that sort of thing.²¹

En ouvrant son poème ekphrastique sur le bruit des oiseaux, le poète insiste sur la fascination de Gainsborough pour la nature et la peinture de paysage. Grâce à cet aspect sonore, nous pénétrons dans le paysage et ne restons pas observateur face au tableau, hors de celui-ci.

Contrairement à l'impression de transparence produite par l'utilisation du titre de l'œuvre comme titre de poème, P. Durcan transforme parfois ce titre comme dans le premier poème de *Crazy About Women*, pour manipuler et changer le sens de la révélation. Il opacifie la révélation d'origine pour mettre en lumière sa propre vérité. Ainsi, dans « St Galganus » et non « St Galganus inviting the people to adore the Cross »²², selon la traduction du titre original d'Andrea di Bartolo, ce n'est pas la croix en tant que telle qu'il faut vénérer, mais l'amour, y compris charnel. Ce qui pourrait paraître comme un blasphème s'inscrit dans sa vision du catholicisme comme religion d'amour. Pour lui, l'acte charnel peut être un moyen d'accéder à la transcendance. Dans « Samson and Delilah II »²³, l'extase sexuelle devient ravissement alors que le personnage de Dalila fait l'expérience d'une sensation proche de l'évanouissement :

I think I am going to vanish my throat²⁴

²¹ *Ibid.*, p. 97, v. 31-33 et 37-38.

²² Cf. Sergio Benedetti, *National Gallery of Ireland, Essential Guide*, London: The National Gallery of Ireland in association with Scala Publishers Ltd, 2002, p. 15.

²³ Durcan, *Give Me Your Hand*, *op. cit.*, pp. 69-70.

²⁴ *Ibid.*, p. 69, v. 29.

Cette transcendance ramène presque à une transparence originelle, à une disparition. Comme l'écrit Gérard Pommier :

Nous sommes nés comme ça : presque transparents, puis, peu à peu nous sommes devenus seulement translucides, et, enfin, nous avons viré d'un seul coup à l'opaque, au fur à mesure que notre premier cri s'est prolongé. [...] Dans l'amour, nous nous amincissons au point de redevenir transparents ? ou presque ! Car quelque chose nous fait toujours nous ressaisir en dernière limite [...].²⁵

De manière similaire, les *ekphraseis* qui se présentent comme telles grâce à la mention « d'après », mais qui ne sont pas accompagnées de la reproduction de l'œuvre, allient opacité et transparence. Si le poème nous permet de nous concentrer sur des détails de la peinture, s'il nous invite à prendre le temps de l'observation pour jouir de l'expérience esthétique, les détails de la toile et son analyse sont à leur tour des clefs aidant à la compréhension du poème. La seule différence provient du fait que le lecteur doit cette fois-ci faire la démarche d'aller voir le tableau. Dans « The Martyrdom of St Sebastian, *after Andrea Mantegna* », le poète superpose l'image de son père à celle de Saint Sébastien, Saint patron des athlètes, grâce à la description du père-golfeur qui reprend les détails de la tempera, tels que la direction du regard ou la position du corps :

The club gripped parallel to the ground,
Your chin tucked into your left shoulder,
Your hips swaying with such passivity
Your slacks are shimmying in rainlight
And melting, your windcheater unzipping
Of its own volition, your creamy torso
Revealed to us in embalmed puberty,
Virgin flesh bloodied with love bites
Whose arrowheads are tipped with lipstick,
And your eye is not on the ball
As we had thought but gazing heavenwards.
Your hips go down again, undulate,
Your loincloth sagging under weight of sweat
And gore, your true vocation
Extending downwards to a bouquet of knees.²⁶

Au sein de l'écriture minutieuse des détails, certains sont érotisés : le sang des flèches est transformé en rouge à lèvres. Si l'homo-érotisme de ce passage peut être

²⁵ Gérard Pommier, « Pour un peu transparents », *Revue Appareil* 7 (2001). URL: <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1232>.

²⁶ Durcan, *Daddy, Daddy*, *op. cit.*, p. 116, v. 38-52. Poème inspiré de Andrea Mantegna, *Le martyre de Saint Sébastien*, 1480, tempera sur toile, 255 x 140 cm, Musée du Louvre, Paris. Cf. la page du musée consultée en avril 2012 : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/saint-sebastien-0>.

lu comme une référence oblique à l'homosexualité de Saint Sébastien, soldat dont l'arrestation fut ordonnée par son amant, elle s'inscrit également au sein des réécritures durcaniennes du mythe œdipien. Dans « First Love »²⁷, de même, le poète érotise le père dans son bain avant de rêver de le tuer, et dans « Crucifixion »²⁸, il le crucifie et le transforme en femme.

Il s'agit ici des *ekphraseis* que nous classerions comme faisant partie des plus opaques car ce sont celles dont le sens ne peut se comprendre pleinement que grâce à l'intratextualité et à la connaissance de la vie de l'auteur. Elles représentent néanmoins des clefs qui apportent rétrospectivement plus de clarté à d'autres poèmes. Ces *ekphraseis* fonctionnent donc comme des chevaux de Troie alliés (« friendly Trojan [horses] »), pour reprendre l'expression qu'Anne Goarzin utilisait à propos de *Paul Durcan's Diary*²⁹. P. Durcan avait une relation problématique avec son père, responsable de son internement en hôpital psychiatrique et de son traitement par électrochocs. Le poète assimile ce moment à une crucifixion. Face à la souffrance, l'amour de la mère est présenté comme remède. Il oppose la figure du père/Père à celle de la mère/Vierge et rejoue son histoire à travers les réécritures du mythe biblique et œdipien. Or, ceci ne devient lisible qu'à travers la mise en parallèle de nombreux poèmes qui s'éclairent les uns les autres comme « First Love », « Crucifixion », « The One-Armed Crucifixion, after Giacomo Manzù », « Breakfast, after Renato Guttuso », « The Martyrdom of St Sebastian, after Andrea Mantegna », ou « The Crucifixion »³⁰. Certaines de ces *ekphraseis* sont cependant plus opaques que d'autres. Il est impossible de déterminer avec certitude sans interroger le poète³¹ quels tableaux sont à l'origine de certaines d'elles comme « The One-Armed Crucifixion », « Breakfast » ou « The Martyrdom of St Sebastian », puisque Mantegna a peint trois versions du martyre de St Sébastien, ou qu'aucun tableau de Guttuso ne porte le titre de *Breakfast*. Pour comprendre la relation complexe entre amour et souffrance entre le père de Durcan et le poète, il faut lire en parallèle

²⁷ Paul Durcan, Gene Lambert, *In the Land of Punt*, Dublin: Clashganna Mills Press, 1988, page non numérotée.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Anne Goarzin, « Paul Durcan's Unsettled Poetry », in Ciaran Ross (ed.), *Sub-Versions, Trans-National Readings of Modern Irish Literature*, New York: Rodopi, 2010, p. 162.

³⁰ Respectivement Paul Durcan, Gene Lambert, *In the Land of Punt*, *op. cit.*, Durcan, *Daddy, Daddy, op. cit.*, pp. 105, 112 et 115-116 et Durcan, *Crazy About Women*, *op. cit.*, pp. 5-7.

³¹ Courriel de Paul Durcan du 23 février 2011.

« Crucifixion », « The One-Armed Crucifixion »³² et « The Crucifixion ». Il faut aussi les rapprocher de textes où le poète réécrit le mythe œdipien comme « First Love », « The Martyrdom of St Sebastian » et « Breakfast »³³. L'importance de la dimension œdipienne de « The Crucifixion » n'apparaît clairement qu'en parallèle de ces poèmes. Sans cette transversalité, nous passons à côté d'un niveau de lecture : nous entendons la dénonciation de ce qui a été fait au nom du père/Père – la critique des *Magdalene Laundries* – mais nous ne pouvons déceler que P. Durcan superpose son image à celle du personnage de la jeune fille, enfermée en hôpital psychiatrique. Une couche du palimpseste reste cachée.

Enfin, c'est la présence de détails qui nous permet de décrypter l'*ekphrasis* de « Breakfast » et de comprendre que les six personnages du tableau deviennent un trio composé de P. Durcan et de ses parents. Une description détaillée n'amène pourtant pas forcément à de la clarté en raison du jeu sur les superpositions. Dans « Aristotle with a Bust of Homer, after Rembrandt »³⁴, la superposition de l'image du poète à celle de l'Aristote de Rembrandt fait qu'en dépit de la description minutieuse de la tenue d'Aristote, il est impossible de déterminer si le poète s'auto-représente sous les traits d'Aristote au sein et hors de son cadre ou si c'est bien cet Aristote qu'il dépeint en projetant sur lui ses propres sentiments. La ligne de séparation entre portrait et autoportrait est ici complètement brouillée. Analysons maintenant comment P. Durcan s'écrit entre transparence et opacité, se glorifiant en superposant son image à celle d'artistes admirés à qui il écrit des hommages en prenant l'exemple de « Hommage à Cézanne »³⁵ et de « Peredelkino: at the Grave of Pasternak »³⁶.

Transparence et opacité de la représentation de soi en texte et en image, superposés à l'écriture du portrait de l'autre

Ces deux poèmes comprennent des *ekphraseis* ne se présentant pas comme telles. Les œuvres à leur source sont des palimpsestes que P. Durcan

³² Poème inspiré de Giacomo Manzù, *Cristo con Generale*, 1947, bronze, 71 x 51 cm, *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Rome.

³³ Durcan, *Daddy, Daddy*, *op. cit.*, p. 112. Poème inspiré de Renato Guttuso, *La discussione*, 1959-1960, tempera, huile et collage sur toile, 220 x 248 cm, *Tate Gallery*, Londres. Cf. la page consultée en avril 2012 : <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=5746>.

³⁴ Durcan, *Praise in which I Live and Move and Have My Being*, *op. cit.*, p. 142.

³⁵ Durcan, *Daddy, Daddy*, *op. cit.*, pp. 28-29.

³⁶ Durcan, *Going Home to Russia*, *op. cit.*, pp. 77-80.

complexifie en y ajoutant des épaisseurs. Entre transparence et opacité, le poète s'auto-peint et se glorifie en superposant son image à celle d'artistes admirés.

Dans « Peredelkino: at the Grave of Pasternak »³⁷, l'image de P. Durcan et de B. Pasternak se superposent à celle du *Boy in Blue*³⁸ de T. Gainsborough, toile-palimpseste, qui est à la fois un portrait (de Jonathan Buttall ?) et un hommage à Van Dyck qui nous permet d'apercevoir le portrait que fit Van Dyck de Charles II enfant. La référence à ce tableau-hommage renforce la logique de l'élégie. L'effet palimpseste complexe est contenu par une *ekphrasis* minimale créée par l'effet titre accentué par l'utilisation des majuscules dans l'expression « Blue Cap Boy »³⁹, mise en valeur car située à la fin du dernier vers du poème. Si cet effet palimpseste est condensé en trois mots, il est préalablement construit au fil du poème grâce aux jeux sur les répétitions, la casquette étant évoquée à cinq reprises⁴⁰. Le poème s'ouvre sur un autoportrait du poète créant un « effet-tableau »⁴¹, pour reprendre l'expression de Liliane Louvel :

A blue corduroy cap on my head [...]
A green scarf tied around my throat,
A Japanese automatic camera in my hand.⁴²

Dans la seconde section du poème, cette casquette bleue prend vie :

All alone at your grave, I have a two-hour conversation
With myself and the trees;
My blue corduroy cap perched all alone
On the damp bench watching us.⁴³

À la fin du poème, la figure du poète met le feu à sa casquette et transforme cet instant en une sorte de rituel magique :

I set fire to my cap.

O Song of the Blue Cap [...]
It makes a soft explosion [...],
An orgasm of gentleness.

³⁷ *Ibid.*, pp. 77-80.

³⁸ Thomas Gainsborough, *Boy in Blue*, environ 1770, huile sur toile, 177,8 x 112,1 cm, *Huntington Library*, San Marino, California. Cf. http://www.huntington.org/thehuntington_full.aspx?id=982, page du site de la *Huntington Library* consultée en octobre 2011.

³⁹ Durcan, *Going Home to Russia*, *op. cit.*, p. 80, II, v. 69.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 77, I, v. 5, et pp. 79-80, II, v. 47, 52, 57-58 et 69.

⁴¹ Louvel, *op. cit.*, p. 34.

⁴² Durcan, *Going Home to Russia*, *op. cit.*, p. 77, I, v. 1-5 et 7-8.

⁴³ *Ibid.*, p. 79, II, v. 45-48.

In the leaf-strewn post-coital smoke-pall
The cars do not stop reiterating your name [...]
Pasternak! Pasternak! [...]

Pasternak, Pasternak! Pasternak, Pasternak!
Victory to the Blue Cap Boy.⁴⁴

C'est cette cérémonie qui rend possible une réincarnation, l'avènement d'une nouvelle image : celle du Garçon à la casquette bleue, fusion de Durcan, Pasternak, *Garçon en bleu* de Gainsborough et Charles II enfant de Van Dyck. Puisque cette casquette bleue a été associée au poète durant tout le poème, mais que l'*ekphrasis* minimale finale suit les cris d'acclamation en hommage à Pasternak, les images des deux auteurs sont unies dans cette vision finale. Ainsi, P. Durcan se glorifie en même temps qu'il rend hommage à l'écrivain russe.

Dans « Hommage à Cézanne »⁴⁵, l'éloge s'écrit par le biais d'une description d'*Une moderne Olympia*. P. Cézanne a peint deux versions de cette toile et P. Durcan s'est inspiré de la seconde : celle de 1873 et non celle de 1870⁴⁶. Ces deux toiles sont des palimpsestes puisqu'elles répondent à l'*Olympia* de Manet. L'*ekphrasis* de P. Durcan de la seconde réponse picturale de Cézanne à Manet ne se présente pas comme telle.

C'est le fait que la jeune femme sonnant à la porte se prénomme Olympia qui nous met sur la piste. Si P. Durcan n'effectue pas une description fidèle du tableau, l'insertion de détails évoquant l'œuvre de Cézanne et d'éléments picturaux confirment cette impression ekphrastique. Les détails sont néanmoins parfois déplacés et transformés. La description d'Olympia est hautement picturale. Sa représentation est doublement encadrée – par le chambranle de la porte d'entrée et par la répétition de son discours au style direct :

« There's a horse on my staircase, Paul. »⁴⁷

Bien que déconcertant de prime abord, ces propos réfèrent indirectement à la tenue d'équitation que porte l'homme du tableau, cravache à la main. Si l'Olympia

⁴⁴ *Ibid.*, p. 80, ll, v. 57-58, 60-63, 65 et 68-69.

⁴⁵ Durcan, *Daddy, Daddy*, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁴⁶ Paul Cézanne, *Une moderne Olympia*, 1873-1874, huile sur toile, 46 x 55 cm, musée d'Orsay, Paris. Cf. la page du musée consultée en avril 2012 : http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=119846.

⁴⁷ Durcan, *Daddy Daddy*, *op. cit.*, p. 29, v. 5 et 11. Ce discours est repris pp. 29-30, v. 24, 32 et 47.

de Cézanne est nue, celle du poème porte des vêtements osés qui font écho à la tenue de l'homme :

She stands there laconically
In a miniskirt the size of a hanky
And a black bowler hat and a white blouse
And a green suede hunting jacket⁴⁸

Le personnage masculin semble vêtu pour la chasse, son chapeau – qui n'est pas un chapeau melon – sur le canapé ; sa chemise n'est pas visible. Cette notation renvoie au voile entourant l'Olympia du tableau, sans la voiler, de même que la tenue de l'Olympia du poème est plus révélatrice et suggestive que couvrante. Cette *ekphrasis* s'écrit aussi par des éléments représentant plus profondément la vérité de l'œuvre que le détail d'un chapeau : sa fantaisie, son humour, son onirisme et son érotisme. La fantaisie et l'humour présents dans l'huile de Cézanne, notamment par l'insertion du chien⁴⁹, se retrouvent dans le poème, de par l'écart entre les propos saugrenus et l'attitude laconique, ou par la crème à raser placée dans le café tournée à l'aide d'un rasoir. L'onirisme du tableau trouve quant à lui un écho dans le poème au sein duquel P. Durcan brouille les frontières entre rêve et éveil :

Am I dreaming?
No, I am not dreaming.
I can hear the sound of my own hooves
Stamping on the marble steps of her staircase.
I go back to sleep again
To the sound of my own hooves
Stamping on the marble steps off her staircase⁵⁰

Le poète se transforme littéralement en étalon prêt à monter sa vision de fantasme. Ce lien entre monde équestre et érotisme, suggéré dans l'huile de par la tenue de cavalier et la cravache, devient le fil rouge du poème. Les pulsions sexuelles de l'auteur, dont l'image se superpose à celle du cheval et de l'homme du tableau de par le jeu d'identification qui s'opère, sont présentées en termes équestres dans les propos d'Olympia :

« Paul, why don't you go back to sleep for a week?
We can take a look at your equestrian needs
When you get to feeling a little less hysterical. » [...]

⁴⁸ *Ibid.*, p. 28, v. 7-10.

⁴⁹ Le chien est également un élément récurrent dans la peinture ancienne (cf. Carpaccio et son bichon) représentant le peintre et la fidélité au modèle. Il s'agit donc d'un élément métapictural.

⁵⁰ Durcan, *Daddy Daddy*, *op. cit.*, p. 29, v. 40-46.

« You are the horse on my staircase, Paul. »⁵¹

Le choix de l'expression renvoyant à la vision – « nous verrons » (« we can take a look »)⁵² – s'inscrit dans la lignée picturale du poème et opère un renversement des rôles : la figure masculine apparaît déconnectée de la réalité et Olympia, de passive, objet du regard et de convoitise, devient active.

C'est donc par le biais d'une *ekphrasis* que le poète représente un Cézanne rêveur. Il écrit l'hommage du peintre en dressant un portrait anamorphique de lui-même. Comme l'indique Raphaël Pirenne, Cézanne s'adresse « directement à Manet par un hommage à la fois révérencieux et irrévérencieux »⁵³. Durcan fait de même envers Cézanne et il se glorifie en s'associant au peintre en complexifiant le palimpseste de départ.

Conclusion

Ainsi, dans l'œuvre de P. Durcan, la transparence n'est souvent qu'apparente et l'obscurité révélatrice. Il crée des effets palimpsestes au sein de ses *ekphraseis*, ce qui est source d'opacité. Cependant, cette opacification a pour but de mettre en lumière une vérité qui resterait sinon cachée. Le poète se révèle à travers les « virtualités secrètes et opacifiantes de l'écriture et de la peinture », pour reprendre l'expression de Louis Marin⁵⁴. Ce n'est pas une image fixe de lui-même qu'il nous présente mais une vision changeante qui s'inscrit dans son esthétique du mouvement.

Cathy Roche-Liger
Université de Poitiers

⁵¹ *Ibid.*, p. 29, v. 37-39 et 47. Ce vers est transformé dans Durcan, *Life is a Dream, 40 Years Reading Poems, 1967-2007*, *op. cit.*, p. 218, v. 39 : « When you get to feeling a little less *distracted* » (nous soulignons).

⁵² Durcan, *Daddy, Daddy*, *op. cit.*, p. 29, v. 38.

⁵³ Raphaël Pirenne, « Du sujet au subjectile, *Une Moderne Olympia* », in Bernard Paquet (dir.), *Faire œuvre – transparence et opacité*, Québec : Les Presses Universitaires de Laval, 2009, p. 328.

⁵⁴ Marin, *op. cit.*, p. 136.

Bibliographie

- Benedetti, Sergio (ed.). *National Gallery of Ireland, Essential Guide*. London: The National Gallery of Ireland in association with Scala Publishers Ltd, 2002.
- Durcan, Paul. *A Snail in My Prime, New and Selected Poems*. London: The Harvill Press, 1999.
- . *Crazy About Women*. Dublin: *The National Gallery of Ireland*, 1991.
- . *Daddy, Daddy*. Belfast: The Blackstaff Press, 1990.
- . *Give Me Your Hand*. London: Macmillan, in association with National Gallery Publications, 1994.
- . *Going Home to Russia*. Belfast: The Blackstaff Press, 1987.
- . *Greetings to Our Friends in Brazil*. London: The Harvill Press, 1999.
- . *Life is a Dream, 40 Years Reading Poems, 1967-2007*. London: Harvill Secker, 2009.
- . *Paul Durcan's Diary*. Dublin: New Island, 2003.
- . *Praise in which I Live and Move and Have My Being*. London: Harvill Secker, 2012.
- Durcan, Paul, Lambert, Gene. *In the Land of Punt*. Dublin: Clashganna Mills Press, 1988.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.
- Goarzin, Anne. « Paul Durcan's Unsettled Poetry ». Ciaran Ross (ed.). *Sub-Versions, Trans-National Readings of Modern Irish Literature*. New York: Rodopi, 2010.
- Louvel, Liliane. *Texte/Image, Images à lire, textes à voir*. Rennes : PUR, 2002.
- Marin, Louis. *L'écriture de soi*. Paris : PUF, 1999.
- Pirrenne, Raphaël. « Du sujet au subjectile, *Une Moderne Olympia* ». Bernard Paquet (dir.). *Faire œuvre – transparence et opacité*. Québec : Les Presses Universitaires de Laval, 2009.
- Pommier, Gérard. « Pour un peu transparents ». *Revue Appareil* 7 (2011) : URL: <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1232>.