

DU TABLEAU AU POEME

*THE HUNT BY NIGHT* DE DEREK MAHON

par Adolphe HABERER

Whatever flames upon the night  
Man's own resinous heart has fed.  
W.B. Yeats

La lecture de *The Hunt by Night* conduit inmanquablement à poser la question du rapport à établir entre le poème, et le tableau auquel Derek Mahon fait doublement référence. Le titre du poème, en effet, est suivi par la mention « - UCCELLO, 1465 » et, sur la couverture du recueil qui reprend le même titre, *The Hunt by Night*<sup>1</sup>, figure une reproduction monochrome, couleur sépia, du célèbre tableau que l'on peut voir à l'*Ashmolean Museum* d'Oxford. En théorie, la question est celle de la compatibilité de codes sémiotiques différents, de la correspondance éventuelle de l'iconique et du verbal ou, pour reprendre l'opposition de Lessing à partir de laquelle s'organise la méditation de Stephen Dedalus au début de « Protée », la question du

---

<sup>1</sup> *The Hunt by Night*, London: Oxford University Press, 1982.

rapport entre le «nebeneinander» et le «nacheinander» comme «modalités inéluctables» du visible et de l'audible. Elle peut se poser avec insistance (à propos de Blake, par exemple, ou bien de certains recueils de Ted Hughes), et l'analogie posée par Ezra Pound à propos du rythme en poésie - «Rhythm is a form cut into TIME, as a design is determined in SPACE»<sup>2</sup> - , pour stimulante qu'elle soit, ne saurait suffire comme réponse.

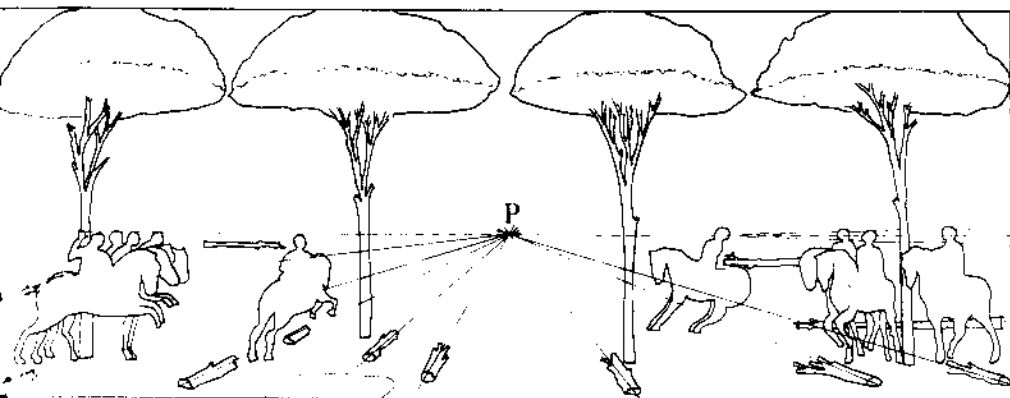
Du tableau d'Uccello, je n'ai pas l'intention de proposer une «lecture» détaillée. Quelques remarques suffiront pour en dégager les traits les plus significatifs. Je n'entrerai pas, notamment, dans le débat qui touche au caractère authentiquement nocturne de la chasse représentée, l'ombre de la forêt et du ciel étant, au dire des spécialistes, le résultat de l'altération, dans toute la partie supérieure du tableau, des bruns, des verts et des bleus utilisés<sup>3</sup>. Ce qui compte, à mes yeux, c'est la nette opposition entre la partie inférieure de la scène, avec, vivement éclairés au premier plan, chasseurs, piqueurs et lévriers, et les zones médiane et supérieure où, parmi les troncs de plus en plus faiblement éclairés, sous la masse feuillue qui se confond avec les franges d'un ciel obscur où se dessine à peine le mince copeau d'un croissant de lune, se perdent au loin, presque indifférenciées dans leur course bondissante, les silhouettes pâles des cerfs, des biches et des chiens. La lumière a beau accrocher un peu de jaune aux plus proches frondaisons comme au parterre semé de fleurs au pied des premiers arbres, le noir a beau être rappelé dans

<sup>2</sup> *ABC of Reading*. London: Faber, 1961, p. 198.

<sup>3</sup> *Paolo Uccello's Hunt in the Forest*. Oxford: The Ashmolean Museum, 1981.

la robe et la crinière de plusieurs chevaux comme dans le costume de plusieurs personnages, l'opposition chromatique dominante est celle qui contraste très vivement les rouges et les jaunes de la scène de chasse et l'ombre de la forêt obscure.

La structure du tableau, d'autre part, est largement déterminée par la mise en œuvre des théories de la perspective élaborées au cours du Quattrocento. Toute l'animation de la scène, en effet, de même que sa composition symétrique, dépend de l'orientation vers un point de fuite central de toutes les courses et de tous les regards. Des troncs d'arbres, ou de grosses branches, posés sur le sol, au premier plan, indiquent très précisément les lignes de convergence qui organisent la structure de la scène. Même si le regard est invité à des cheminements secondaires dans les espaces délimités, de part et d'autre de l'espace central, par les quatre arbres les plus proches, même si ces espaces sont rythmés par la répétition insistante et régulière des troncs verticaux de cette futaie bien entretenue, il n'en demeure pas moins que le regard est constamment ramené vers le point central où il se perd, tant est fort l'effet de la perspective combiné à celui de la symétrie. Le tableau impose à celui qui le regarde un point de vue fixe et frontal, symétrique du point de fuite obscur vers lequel il est tout entier tourné, comme le sont hommes et bêtes dans leur ardente poursuite. A peine peut-on distinguer, s'éloignant vers la gauche à rebours du mouvement général, la tête penchée en avant, énigmatique dans sa singularité, un cavalier à la monture lourdement chargée du poids du gibier qu'il vient de tuer.



**Paolo Uccello**

*The Hunt by Night*, env. 1465, 73,5 x 177 cm. Détrempe sur bois.

Oxford: *Ashmolean Museum*. Photo Musée.

Dessin: Sallyann Kleibel dans *Paolo Uccello's Hunt in the Forest*, Ashmolean Museum, 1981.

★

Le poème écrit n'échappe pas à «l'inéluctable modalité du visible», condition même de sa lisibilité. Partant, la façon dont il articule le noir et le blanc dans l'espace de la page dessine une forme dont la lecture, en tant que telle, ressortit elle aussi au code iconique. Je me contenterai de remarquer que cette forme, à la suite du titre placé en haut de la page (le titre du tableau, lui, est généralement placé en dessous de l'image), peut se décrire comme un ensemble de six unités de six lignes chacune, séparées les unes des autres par un interligne. Le décalage régulièrement répété que l'on observe sur la page de gauche, reflété, quoique moins régulièrement sur la marge de droite, fait que le modèle théorique que reproduit chacune unité est doublement symétrique, selon un axe vertical et selon un axe horizontal. C'est la répétition de ce modèle qui donne au texte, à ce niveau, sa cohésion formelle. Il peut se représenter ainsi:

```

*****
*****
*****
*****
*****
*****
*****
*****
*****
*****

```

*The Hunt by Night*

- UCCELLO, 1465

Flickering shades,  
Stick figures, lithe game,  
Swift flights of bison in a cave  
Where man the maker killed to live;  
But neolithic bush became  
The midnight woods

Of nursery walls,  
The ancient fears mutated  
To play, horses to rocking-horses  
Tamed and framed to courtly uses,  
Crazed no more by foetid  
Bestial howls

But rampant to  
The pageantry they share  
And echoes of the hunting horn  
At once peremptory and forlorn.  
The mild herbaceous air  
Is lemon-blue,

The glade aglow  
With pleasant mysteries,  
Diuretic depots, pungent prey;  
And midnight hints at break of day  
Where, among sombre trees,  
The slim dogs go

Wild with suspense  
Leaping to left and right,  
Their cries receding to a point  
Masked by obscurities of paint -  
As if our hunt by night,  
So very tense

So long pursued,  
In what dark cave begun  
And not yet done, were not the great  
Adventure we suppose but some elaborate  
Spectacle put on for fun  
And not for food.<sup>4</sup>

Analysé en tant que structure verbale poétique, le texte sera décrit comme un suite de six strophes régulières tant par leur organisation métrique que par le système des rimes finales. Le modèle de la strophe peut se formuler ainsi:

a 2 b<sub>3</sub> c<sub>4</sub> c<sub>4</sub> b<sub>3</sub> a<sub>2</sub>

Il peut se décrire comme un système clôturant dérivé de la structure chiasmique [abba], et la réduction de la rime parfois à une simple consonance (ainsi, dans la strophe 1 «shades»/«woods» et «cave» /«hill») ne diminue en rien l'effet de régularité et de cohésion que son maintien confère au poème.

La cohésion de l'ensemble, d'autre part, en dépit du fait que chaque strophe est formellement autonome, est assurée par l'enchaînement des strophes les unes aux autres. Cet enchaînement se fait selon plusieurs modalités. La première est l'enchaînement métrique, les trois premiers vers d'une strophe constituant avec les trois derniers de la strophe précédente une sorte de chiasme métrique (4 3 2 / 2 3 4) articulé à la structure chiasmique propre à chaque strophe:

a 2 b<sub>3</sub> c<sub>4</sub> c<sub>4</sub> b<sub>3</sub> a<sub>2</sub> d<sub>2</sub> e<sub>3</sub> f<sub>4</sub> f<sub>4</sub> e<sub>3</sub> d<sub>2</sub>

<sup>4</sup> *The Hunt by Night*, op. cit. , pp. 30-31.

La seconde modalité est celle des enchaînements syntaxiques, soit par continuité syntagmatique ou enjambement («The midnight woods / Of nursery walls», «The slim dogs go / wild with suspense», soit par parallélisme («So very tense, / So long pursued»). La troisième modalité que l'on peut retenir est celle de l'enchaînement par continuité phonologique («Is lemon-blue, / The glade aglow»).

Cette dernière modalité n'est en fait qu'un cas particulier du processus général de concaténation par répétition phonologique dont l'effet, selon Jakobson, est de réification du discours poétique. Ce processus est bien sûr déjà à l'œuvre dans le jeu des rimes finales dont la position est formellement réglée. Ailleurs, on repère un grand nombre de cas où la répétition phonologique vient renforcer un lien syntaxique («tamed and framed», «the hunting horn», the glade aglow», «pungent prey»), ou établir un écho plus lointain («mild» et «wild»; «ancient», «rampant» et «pageantry»; «pageantry» et «pungent»; «echoes» et «depots»). La concaténation phonologique, par laquelle la chaîne signifiante prend épaisseur et texture, est particulièrement marquée dans la strophe 1. Elle souligne, notamment, l'expansion formelle de la strophe suivant l'oblique des marges de gauche («Flickering» / «Stick figures» / «Swift flights») et de droite («shades»/«games»/ «cave»), les voyelles [i], [ei] et [ai] ainsi mises en valeur, combinées ensuite aux consonnes [k], [l] et [m], conférant à la strophe le réseau principal de la structure phonologique.

Apparemment conventionnelle, la ponctuation fournit quelques indications sur la manière dont la chaîne signifiante, découpée

poétiquement en strophes et en vers, se décompose en unités syntaxiques. Les virgules, nombreuses, permettent ainsi d'organiser la lecture. Deux points-virgules, à la fin des vers 4 et 21, marquent chacun une pause majeure. Plus problématique, le tiret de la fin du vers 28 signale une articulation qui devra être définie. A part le point final, un seul point, à la fin du vers 16, semble indiquer que l'ensemble du texte est fait de deux unités syntaxiques principales. Ayant noté qu'aucune des pauses ou articulations majeures indiquées par la ponctuation ne correspond au découpage en strophes, mais qu'elles correspondent toutes au découpage en vers, je me propose à présent d'analyser conjointement la syntaxe et le fonctionnement sémantique qu'elle ordonne. Suivant l'ordre du poème, j'analyserai successivement ses deux parties.

### 1. Du temps préhistorique au temps du jeu (v. 1-16).

La première phrase (v. 1-4) est une suite parataxique de quatre groupe nominaux, le quatrième donnant lieu à une expansion au terme de laquelle cette phrase nominale s'interrompt:

Flickering shades,  
Stick figures, like game,  
Swift flights of bison in a cave  
Where man the maker killed to live...

L'isotopie préhistorique est principalement constituée de «bison», «cave» et «man the maker» (*homo faber*, assurément, *homo poeta*,

sans doute déjà). Elle sera confirmée et nommée par l'adversaire «neolithic» (v. 5). Elle est associée aux sèmes de l'imprécision, de l'obscurité et de la fugacité des formes entrevues.

Plus longue, la deuxième phrase est fortement articulée à la première par la conjonction adversative «but». Elle est faite de trois propositions en séquence parataxique:

But neolithic bush became  
The midnight woods

Of nursery walls,  
The ancient fears mutated  
To play, horses to rocking-horses...

Le dernier groupe nominal, «rocking-horses», est l'objet d'une longue expansion adjectivale post-posée dont les éléments déterminants sont «tamed and framed», «Crazed no more» et «But rampant», le dernier des trois ayant deux compléments («to / The pageantry they share / And [to] echoes of the hunting horn»).

Opposée à la syntaxe nominale qui correspondait à un temps préhistorique sans événements ni transformations, la syntaxe organise ici le sens autour de l'opposition entre passé et présent, notamment grâce aux verbes qui disent le changement («became», «mutated to»). A l'isotopie préhistorique, maintenant augmentée de «neolithic bush», «ancient fears» et, par déduction, de «horses [...] Crazed [...] by foetid /Bestial howls», s'oppose celle qui construit un contexte présent avec, principalement, «The midnight woods / Of nursery walls», «play», «rocking-horses», «courtly uses» et

«pageantry». En un temps encore proche d'un mythique état de nature, où l'*homo faber* était soumis à la loi de la nécessité («Where man the maker killed to live»), s'oppose le temps d'une culture réglée par une loi symbolique qui établit codes et limites («Tamed and framed to courtly uses»), temps du jeu et du désir.

De façon quelque peu déconcertante, le temps présent est à la fois le temps d'une enfance contemporaine («nursery walls», «play» et «rocking-horses» y font référence), et celui de la chevalerie d'un moyen âge incertain, connoté par «courtly uses», «rampant» (terme d'héraldique) et «pageantry». Le rapport métaphorique qui les articule se repère notamment dans «horses to rocking-horses / Tamed and framed to courtly uses».

Demeure, à la fin de cette première partie du texte, le problème que pose la lecture de ses derniers vers:

But rampant to  
The pageantry they share  
And echoes of the hunting horn  
At once peremptory and forlorn.

L'adjectif post-posé «rampant» est à rapporter au même groupe nominal que le référent de «they». La syntaxe ne permet pas de dire s'il s'agit de «horses» ou de «rocking-horses», ou des deux. «The pageantry they share» peut tout aussi bien convenir à chacune des trois possibilités. Semblable ambiguïté interdisant, en principe, d'exclure aucune de ces possibilités, je crois qu'il faut entendre que les échos lointains des trompes de la chasse résonnent à la fois aux oreilles des palefrois comme à celles des chevaux à bascule, et donc

qu'ils sont perçus par ceux qui chevauchent les uns et les autres. Ce qu'il importe d'entendre là, me semble-t-il, au travers des signifiants qui font jouer ensemble la présence et l'absence («echoes»), l'insistance et la perte («At once peremptory and forlorn»), c'est le deuil de l'objet («the hunting horn») articulé à l'instauration du désir dans l'ordre symbolique («pageantry»).

## 2. Du tableau au poème: image et métaphore (v. 17-36).

On peut considérer qu'il y n'y a en fait qu'une seule unité discursive dans cette deuxième partie. Elle est composée de trois phrases indépendantes, dont les deux premières sont juxtaposées, tandis que la troisième est suivie, après la rupture indiquée par un tiret (v. 28), par une subordonnée introduite par «As if». La première phrase est une simple structure copulative:

The mild herbaceous air  
Is lemon-blue...

Commençant sur le même modèle, la seconde phrase comporte une suite de trois compléments:

The glade [is] aglow  
With pleasant mysteries,  
Diuretic depots, pungent prey...

Séparée des autres par un point-virgule, mais tout de même reliée à elles par la conjonction «And», la troisième phrase («And midnight

hints at break of day») inclut une subordonnée introduite par l'adverbe relatif «Where», laquelle permet qu'un nouveau groupe nominal («The slim dogs») soit l'objet d'une expansion complexe:

And midnight hints at break of day  
Where, among sombre trees,  
The slim dogs go

Wild with suspense  
Leaping to left and right,  
Their cries receding to a point  
Masked by obscurities of paint ...

La dernière subordonnée, introduite par «As if», commence avec un certain flottement syntaxique dû au fait qu'on ne sait pas à quel élément particulier du syntagme s'articule la conjonction. Si l'effet du tableau est de rupture, on peut avancer que c'est l'ensemble des trois phrases qui est globalement remis en jeu et lire: «[It is] As if ...» Quoiqu'il en soit, cette subordonnée donne à lire les masses bien équilibrées du groupe nominal sujet et du prédicat. L'expansion du sujet («our hunt by night») peut être décrite comme une suite de quatre relatives réduites; celle du prédicat, après la copule «were», se décompose en deux éléments opposés:

As if our hunt by night,  
So very tense

So long pursued,  
In what dark cave begun  
And not yet done, were not the great  
Adventure we suppose but some elaborate  
Spectacle put on for fun  
And not for food.

Le sens, dans cette deuxième partie du poème, s'organise dans la référence qu'il fait au tableau d'Uccello. Dans un premier temps, c'est le texte iconique de *The Hunt by Night* qui est introduit selon le mode de la description (v. 17-28). Dans un deuxième temps, le titre du tableau (ce qui, dans le tableau, relève du code linguistique) entre dans un fonctionnement métaphorique où l'on peut dire qu'il joue le rôle de comparant, ou de *vehicle* (v. 29-36).

Les éléments descriptifs du tableau sont nombreux. Il est notamment fait référence à la matière utilisée («obscurities of paint») et aux signifiants iconiques que sont les couleurs («lemon-blue») et l'opposition entre ombre et lumière («aglow», «midnight hints at break of day», «sombre trees», «obscurities»). A propos de la structure de l'image, le poème nous renvoie à l'effet de symétrie («leaping to the right and left») de même qu'à la perspective qui, par métonymie, fait que les cris des chiens se perdent au même point de fuite, ou *vanishing point*, où ceux-ci disparaissent («Their cries receding to a point / Masked by obscurities of paint»). Le sujet du tableau enfin, son signifié, est précisé avec l'évocation de la chasse parmi les arbres de la forêt obscure, les traces du gibier, l'ardeur des chiens lancés à sa poursuite.

Compris comme faisant vaguement référence, en termes de chasse, aux fumées et aux laissées du gibier, «Diuretic depots, pungent prey» pose toutefois un problème lexicologique et sémantique. Aucun des dictionnaires consultés ne signale pour *depot* un usage qui convienne, et c'est par une déduction quelque peu hasardeuse que je comprends «Diuretic depots» comme désignant

les laissées des bêtes dont l'odeur («pungent prey» semble le confirmer) fait uriner les chiens.

Ce même vers 21 pose en outre en autre problème, de caractère structural cette fois. Il crée en effet, en dépit du balancement d'une double allitération («Diuretic depots, pungent prey»), un violent effet de rupture isotopique par rapport à l'ensemble bien équilibré, espace de paix et de bonheur, établi autour du point central du poème par les quatre vers qui précèdent:

The mild herbaceous air  
Is lemon-blue,

The glade aglow  
With pleasant mysteries...

Tout concourt ici à construire une image heureuse aux connotations édéniques, - la douceur parfumée de l'air, l'indéfinissable tendresse de la lumière, les aimables secrets de l'ombre. Aucun mouvement, pas la moindre référence aux courses acharnées de la chasse. Le jeu complexe des échos et des parallèles phonologiques, en outre, conjoint au chiasme métrique que ces quatre vers composent, tend à clore et à immobiliser, au cœur du poème, une image dont la forme est celle d'un sablier qui ne coulerait pas. C'est là que le lecteur est, en quelque sorte, invité à faire halte et à se reposer<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> C'est la manière dont le poème ici fait image qui permet que l'on reprenne ce que Lacan dit de la peinture et de son «effet pacifiant, apollinien.» J. Lacan, *Le séminaire XI*, Paris: Éd. du Seuil, 1973, p. 93.



De toutes les manières, «Diuretic depots, pungent prey» interrompt et fait basculer cette image de bonheur. L'effet de symétrie et de clôture est détruit par l'ajout d'un cinquième vers. Embrayant à nouveau sur le thème de la chasse, ce vers fait expressément référence au corps animal, à ses odeurs, ses exsudations et ses excréments, rappelant les «foetid / Bestial howls» des temps néolithiques. Il fait curieusement réentendre, enfin, les phonèmes qui soulignaient, le long des marges de gauche et de droite, l'expansion formelle de la première strophe, celle qui parlait des origines et de la préhistoire: «Diuretic» et «prey» rappellent, par leur position dans le vers 21 comme par leur finale, «Flickering» et «Stick» (repris ensuite par «killed» et «neolithic») d'une part, et, d'autre part, «shades», «game» et «cave».

Au plus près du blanc central du poème, soit l'interligne autour duquel se déploient symétriquement les six strophes, l'espace de bonheur paisible et lumineux, linguistiquement constitué par quatre petits vers, est perdu. La référence faite ensuite à la scène de chasse du tableau d'Uccello ne permet pas qu'on y revienne. En effet cette référence conduit au contraire à l'évocation de la zone centrale de l'image et de son point de fuite, «a point / Masked by obscurities of paint» où plus rien ne peut se voir. On remarquera que le blanc central du poème et le noir central du tableau ne coïncident pas. L'évocation décentrée du second ne vient en aucune manière compenser la perte du premier. Peut-être peut-on à ce propos avancer que le poème de Mahon, dans sa structure et dans son fonctionnement, fait entendre l'hétérogénéité radicale des codes iconique et linguistique.

Le blanc, au centre du poème, figure l'impossible par un vide à partir duquel l'écriture tresse le filet ténu du texte. Le noir, au centre du tableau, a l'épaisseur d'un plein: il cache l'absence de cet objet paradoxal, impossible à voir, qu'il est en outre interdit de montrer. Le poème s'organise en chaîne signifiante autour du trou d'une absence, le tableau organise comme un écran l'image qu'il donne à regarder. L'un, si je puis dire, est une invitation à lire l'*ab-sens*; l'autre fait jouer le désir de *ça-voir*.

L'invitation poétique à lire l'absence de l'objet, l'*ab-sens*, ou plutôt la manière dont le sens s'articule au non-sens, trouve à se formuler dans l'espace métaphorique offert, après le tiret du vers 28, à partir de «As if our hunt by night». «As if» déjà ouvre le champ des incertitudes délicieuses et des suppositions redoublées où le sujet balance entre croyance et désaveu - «As if [it] were not [what] we suppose.»<sup>6</sup> La métaphore elle-même, «our hunt by night», faisant jouer le vrai et le faux, le sens et le non-sens, fait entendre ce qu'on peut appeler une image poétique - poétique et symbolique en cela qu'elle ne donne rien à voir d'analogique à ce qu'elle désigne.

Métaphore par substitution, au plus près de la structure que certains réfèrent à la première articulation du symbolique au corps, lieu d'un battement et d'une vacillation paradigmatiques où se perd le sens et advient le sujet, «our hunt by night» est aussi déployé sur

<sup>6</sup> A propos de la croyance et du désaveu, v. «Je sais bien, mais quand même», d'O. Mannoni, dans *Clef pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris: Éd. du Seuil, 1969.

l'axe du syntagme où les mots font sens<sup>7</sup>. Sens ambigu et problématique pour le moins, qui passe par la recherche du sens absent. Quitte à simplifier abusivement les effets de sens qui viennent troubler la lecture au fur et à mesure qu'elle cherche à les fixer dans un discours, je dirai que «our hunt by night» est à entendre à la fois comme signifiant notre vie d'homme(s) et notre poème.

Il peut bien s'agir d'abord de notre poème, le possessif de la première personne du pluriel permettant que soient inclus poète et lecteurs. A lui seul, le titre permettrait qu'on l'entende ainsi. Mais ce n'est pas tout. Notre «Hunt by Night» - «In what dark cave begun / And not yet done» - a bien commencé par une référence au contexte de la caverne et, parvenu à la dernière de ses strophes, le poème n'est pas encore fini. En tant que poème, d'autre part, il pose la question de son origine inspirée dans le lieu obscur de l'inconscient que «dark cave» pourrait métaphoriser. Après tout ce long travail d'analyse et de commentaire, enfin, il est peut-être bien temps de comprendre qu'il n'est qu'une construction pour rire qui ne saurait mettre en jeu rien d'essentiel ni de vital:

not the great  
Adventure we suppose but some elaborate  
Spectacle put on for fun  
And not for food.

<sup>7</sup> Dans «Mêmes hoirs: la métaphore en partage», j'ai essayé de rendre compte de l'articulation de deux versants de la métaphore. V. *Bulletin de la Société de stylistique anglaise* [Université de Paris X-Nanterre] 9, 1987, pp. 11-25.

Métaphore de notre histoire d'homme(s), d'autre part, «our hunt by night» dit bien quelque chose du parcours de l'humanité en général et de chaque homme en particulier, que l'histoire cherche à retracer. Dans ces forêts de la nuit que nous parcourons, il n'est pas de savoir possible de la fin qui approche, ni de l'origine à partir de laquelle (avant même qu'on en vienne à l'âge néolithique de l'humanité, ou au temps de la «nursery» et des «rocking-horses» de chacun, «So very tense, / So long pursued», notre course a commencé<sup>8</sup>. Entre origine et fin, entre naissance et mort, que le poème tente d'articuler, «our hunt by night» métaphorise la course incessante de notre désir lancé à la poursuite d'un obscur objet qui toujours lui échappe. Grande aventure à la rencontre de ce qui pourrait advenir? Spectacle dérisoire et absurde, dont nous serions les acteurs, sans même qu'il reste aucune trace des nécessités de la vie - «put on for fun / and not for food»<sup>9</sup>. Le sens n'est pas donné, pas plus que ne sont données les réponses aux questions. Métaphore de notre vie, «our hunt by night» reste surtout marqué par ce que la syntaxe exclamative et interrogative y ajoute de charge affective à mettre au compte du sujet de l'énonciation:

our hunt by night,  
So very tense,

<sup>8</sup> Il est difficile de ne pas songer à Blake. «In what dark cave begun» reprend la syntaxe interrogative si insistante dans «The Tyger», et l'on est en droit de se demander si Mahon, après Uccello, ne cherche pas en quelque sorte à maîtriser l'effroyable symétrie tapie dans les forêts de la nuit.

<sup>9</sup> Gloucester le dit à sa manière: «As flies to wanton boys, are we to the gods; / They kill us for their sport.» *King Lear*, acte 1, scène 1, v. 36-37.

So long pursued,  
In what dark cave begun  
And not yet done...

\*

Au travers de la lecture du poème de Derek Mahon, plus développée que celle du tableau d'Uccello dont je n'ai donné que quelques éléments, il me semble possible d'affirmer qu'il n'y a pas de *transcription* du tableau par le poème. Tableau et poème ressortissent à deux codes radicalement différents et les seuls points de *correspondance* qui peuvent être repérés mettent en jeu le verbal dans l'iconique (le titre du tableau) et l'iconique dans le verbal (les effets de symétrie formelle repérés dans l'espace de la page).

Du tableau j'ai dit plus haut que sa structure était organisée autour du point central sur lequel bute le désir de voir et de ça-voir. Le tableau fait écran à l'œil, ajoute à son désespoir en même temps qu'il l'invite, dans l'espace bien réglé de sa structure symétrique, à «déposer là son regard, comme on dépose les armes»<sup>10</sup>. Outre le fait capital que le tableau *représente* le gibier après lequel courent chasseurs et chiens, il y a dans le tableau d'Uccello une sorte de complétude formelle qui permet un suspens du désir. C'est là, dit Lacan, «le ressort apaisant, civilisateur et charmeur, de la fonction du tableau»<sup>11</sup>. Production culturelle, le tableau joue sur la présence de

<sup>10</sup> Lacan, *Le séminaire*, op. cit., p. 93.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 106.

l'image qu'il donne à voir et, pour tenir à distance le réel qu'il fait semblant de représenter, en appelle surtout à l'imaginaire.

Le poème, lui, est fait de signifiants et met l'accent sur le symbolique. Il est écrit sur fond d'absence et, de façon tout à fait remarquable, sa structure formelle permet que soit figuré le vide central à partir duquel il peut se constituer. Le poème a, lui aussi, une complétude formelle, mais qui ne joue que faiblement au niveau du regard. Ayant pour prétexte un tableau célèbre, le poème de Derek Mahon signifie surtout, par le fin réseau de signifiants qu'il ordonne et par la grande métaphore à laquelle il parvient, l'absence et la perte, - perte de l'image, perte de l'objet et perte d'un sens/ab-sens qui ne se trouve plus que morcelé, troué, articulé au non-sens qui lui fait limite.

S'il n'y a pas de transcription directe, formalisable, du tableau d'Uccello, cela veut-il dire que la problématique de l'intertextualité n'a pas ici de pertinence? Je ne le pense pas. Encore faut-il préciser que ce n'est pas au niveau du contenu des œuvres qu'il faut la poser, mais au niveau de la parole et du rapport à l'Autre. Les œuvres que peintre et poète («man the maker») produisent ont en commun d'avoir l'Autre comme destinataire. L'œuvre terminée est toujours d'une façon ou d'une autre donnée par son auteur - donnée à voir, à lire, exposée, publiée. L'œuvre, poème ou tableau, est d'autre part toujours d'une certaine façon inspirée par l'Autre, qu'on en parle en termes d'inconscient ou qu'on lui donne la figure de la Muse. La parole qui circule entre les sujets, qui se donne et s'échange, circule aussi entre les œuvres. Tout ce qu'on peut dire de l'intertexte, me semble-t-il, à propos du tableau d'Uccello et du poème de Mahon, c'est que le

poème a été *inspiré* par le tableau et que, à rebours de la chronologie, un peu comme le dit Eliot quand il parle, dans «Tradition and the Individual Talent», d'un ordre simultanément constitué par l'ensemble des œuvres d'art, le tableau d'Uccello est désormais modifié par le poème de Mahon, comme inspiré à son tour par lui<sup>12</sup>.

Demeure la question du référent. Ne peut-on dire que tableau et poème, avec en commun le même titre, ont en commun le même référent? <sup>13</sup> N'ai-je pas écrit plus haut que le poème de Mahon «fait référence» au tableau d'Uccello? N'y a-t-il pas à ce propos une correspondance entre les deux œuvres?

Je crois, pour répondre en dernière analyse à cette question difficile, qu'il faut nettement distinguer, quand on parle de référent, d'une part l'au-delà construit par le texte, d'autre part le réel. D'une part on conviendra que le monde fictif construit par le tableau ne coïncide aucunement avec les différentes représentations produites par le poème<sup>14</sup>. Même le passage qui «fait référence» au tableau (v. 17-28) ne correspond pas à ce dernier. Sans parler du fait qu'il serait assurément impossible de reconstruire le tableau à partir du poème, ou d'y retrouver ce que produisent, par exemple, «The mild

<sup>12</sup> «The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work among them.» *Selected Essays*, London: Faber, 1951, p. 15.

<sup>13</sup> Je ne tiens pas compte du fait que les conservateurs de l'Ashmolean Museum ont renoncé au titre traditionnel du tableau, et l'appellent *The Hunt in the Forest*, ou tout simplement *The Hunt*.

<sup>14</sup> Laurent Danon-Boileau appelle *référenciation* «l'ensemble des procédures énonciatives qui permettent de bâtir progressivement un lieu autorisant le lecteur à former des déductions que le texte lui-même vient à confirmer ou infirmer.» *Produire le fictif*, Paris: Klincksieck, 1982, p. 33.

*herbaceous air*» et «*Diuretic depots, pungent prey*». Les effets de la référenciation dominant fortement dans le tableau d'Uccello alors que, dans le poème de Mahon, c'est l'énonciation qui se fait le plus entendre. Quant au réel visé, tout ce qu'on peut en dire c'est que, objet impossible toujours visé, il est toujours raté<sup>15</sup>. Le réel, comme l'a écrit Serge Leclaire, ne peut pas être pris dans le texte:

Le texte fait son affaire du réel comme la toile de l'araignée la fait de l'espace qu'elle ordonne et où elle déploie son piège [...] Nul texte ne peut mettre en jeu ce que sa texture même est faite pour colmater; aucun artifice d'écriture ne peut véritablement mettre en défaut cette intrinsèque fonction de vêture du texte. <sup>16</sup>

Texte iconique et texte verbal n'ont vraiment en commun, en fin de compte, que le ratage de l'impossible qu'ils visent l'un et l'autre. La différence entre les deux tient à ce que, dans l'analogique de l'image, la fonction de vêture du manque tend à disparaître derrière les effets de la représentation. Dans le poème, au contraire, c'est cette fonction même de vêture qui est mise en scène.

<sup>15</sup> «Ce qui caractérise», écrit Jacques Lacan, «le rapport du signifié à ce qui est là comme tiers indispensable, à savoir le référent, c'est proprement que le signifié le rate. Le collimateur ne fonctionne pas.» *Le Séminaire XX*, Paris: Éd. du Seuil, 1975, p. 23.

<sup>16</sup> *Démasquer le réel*, Paris: Éd. du Seuil, 1971, p. 22.