

**ESTHETIQUE DES MARGES,
EXPLORATION DU NON-LIEU :
TIEPOLO'S HOUND DE DEREK WALCOTT**

Si c'est en tant que poète et dramaturge que Derek Walcott, né à Sainte-Lucie (Petites Antilles) en 1930, s'est fait connaître, puis s'est vu décerner le Prix Nobel de littérature en 1992, il n'en a pas moins longtemps hésité entre la plume et le pinceau. Son père, mort en 1931 et qu'il n'a pas vraiment connu, était peintre lui-même, et Derek n'a cessé de dessiner, illustrant certains de ses livres et peignant les décors de ses mises en scène. Ainsi, nul mieux que lui ne sait combien l'art a vocation à s'inscrire dans un espace circonscrit, à s'ancrer dans une contingence précise autant que contraignante. Son œuvre d'écrivain est au demeurant parcourue par la peinture et les peintres, et *Tiepolo's Hound*²¹³, l'un des derniers recueils en date, n'en est pas un moindre symptôme. Consacré à plusieurs destinées de peintres, illustré par 26 planches signées de l'auteur dans l'édition originale, ce long poème narratif est aussi un beau livre d'art, et un essai sur la peinture. Pourtant, il devient vite évident que son sujet, ainsi que le cadre qui le détermine, sont instables. Ceux qui ont lu ce très long poème savent qu'il n'y est question de Tiepolo qu'en passant, infiniment brièvement, et que le tableau qui lui est attribué par

²¹³ Walcott, Derek, *Tiepolo's Hound*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 2000. Les références faites à ce texte seront données dans le corps du texte, sous la forme suivante : (titre, numéro de la page).

le titre, cadre trompeur, est en fait l'œuvre d'un autre peintre vénitien, Véronèse. Le peintre dont on nous livre la véritable biographie est de surcroît et en définitive Camille Pissarro, originaire lui aussi des Caraïbes²¹⁴, si ce n'est son *alter ego*, en l'espèce de l'auteur lui-même ; d'autres qu'eux, Cézanne, Gauguin, Chardin, sont évoqués au détour des pages, brouillant les pistes un peu plus sûrement, déplaçant le cadre un peu plus souvent. Plus que de cadre, il faudrait donc penser en termes de couches, et le livre prend vite les airs d'une toile sur laquelle on aurait peint et repeint au fil des siècles, dans une vaine tentative de saisir un sujet labile et changeant. Le cadre générique de ce texte est ainsi à la fois une autobiographie, un essai biographique ou, pour mieux dire, biographisant, « flou », sur quelques peintres et notamment sur Pissarro (« my inexact and blurred biography », *Tiepolo's Hound*, 101), et un roman policier²¹⁵, tout cela sous la forme, la plus saillante, d'un long poème narratif rimé de bout en bout (couplets de rimes croisées, ab ab cd cd). Ces divers genres ne cessent d'être désignés en tant que tels dans l'œuvre, comme si le cadre, méta-artistique, entrait de plain-pied sur la toile, et dans le texte. Il semble que le cadre avec son commentaire soit devenu le lieu d'une prédilection de l'artiste. Comme le

²¹⁴ Camille Pissarro naît Jacob Pissarro en 1830, un siècle exactement avant Derek Walcott, à Charlotte Amalie, à Saint-Thomas, dans les Petites Antilles (actuelles Îles Vierges). Sa mère est créole et son père juif français, mais une partie de la famille Pissarro, exilée suite à l'expulsion des Juifs de la Péninsule Ibérique, est installée dans les Caraïbes de longue date.

²¹⁵ Cette dimension policière est suggérée dès le titre, avec ce chien (*hound*) qui fait nécessairement écho à celui mis en scène par Conan Doyle dans *The Hound of the Baskervilles* (1902), l'un des ses romans les plus célèbres. Il s'agit, déjà, d'un chien fantomatique, couvert de peinture phosphorescente, et qui terrorise ceux qui l'aperçoivent : « They all agreed that it was a huge creature, luminous, ghastly, and spectral » annonce Mortimer à Holmes, sceptique (chapter 3, « The Problem »). Cette spectralité est partagée par le « chien de Tiepolo ».

suggère l'œuvre de Claudio Parmiggiani, c'est là qu'en plein postmodernisme, l'œuvre elle-même semble devoir se replier, après effacement du sujet et évidemment de toute autre matière. Chez Derek Walcott, c'est en tout cas bien ce qu'elle fait. Adossé à sa propre œuvre, rivé au cadre, le peintre et poète contemple depuis la marge ce qui est en train d'être créé. C'est d'ailleurs toujours dans les coins qu'il regarde : « the edges of Cézanne's L'Estaque » (*Tiepolo's Hound*, 11), c'est sur le cadre, espace dénudé, vidé, que le post-modernisme se loge, créant une œuvre fantomatique qui advient encore parce qu'il le faut bien, mais qui ne renferme plus rien. Comme les œuvres de Claudio Parmiggiani²¹⁶ décrites par Georges Didi-Huberman dans *Génie du non-lieu*, les poèmes de Derek Walcott ressemblent à une poussière (d'étoiles ?) soufflée sur les pourtours d'un cadre vide, forme creuse d'une esthétique de l'alentour, mémorial dérisoire d'une catastrophe advenue (« from all this, from edges indistinct / as mass, through the dissolving drizzle », *Tiepolo's Hound*, 39). C'est sur cette esthétique du trop-tard, d'après la déflagration et la dispersion,

²¹⁶ Cet artiste contemporain (1943-) utilise le plus souvent des matières volatiles qui rendent ses œuvres, qu'il faudrait peut-être appeler des installations, éphémères. Il a ainsi produit une série intitulée *Delocazione*, en soufflant de la suie, de la cendre et de la poussière autour d'un pochoir afin de ne plus garder qu'un cadre vide et provisoire à même le mur. « *Delocazione : poussière et fumée*. J'avais exposé des espaces nus, dépouillés, où la seule présence était l'absence, l'empreinte sur les murs de tout ce qui était passé là, les ombres des choses que ces lieux avaient abritées [...]. Les matériaux pour réaliser ces espaces [...], poussière, suie et fumée, contribuaient à créer le climat d'un lieu abandonné par les hommes, exactement comme après un incendie, un climat de ville morte [...]. Il ne restait que les ombres des choses, presque les ectoplasmes de formes disparues, évanouies, comme les ombres des corps humains vaporisés sur les murs [...] d'Hiroshima. », Claudio Parmiggiani, *Stella Sangue Spirito*, éd. S. Crespi, traduction française en regard M.-L. Lentengre, E. Bozzini et A. Serra, Parme, Nuova Pratiche, 1995, 194-195. Cité par Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, Paris : Minuit, 22. Rappelons ici que Derek Walcott privilégie l'aquarelle dans ses œuvres picturales, art qui passe avec le temps, et qu'il est impossible de restaurer.

d'après la fin des cadres, que l'on se penchera ici. Chez Derek Walcott, cette posture n'est pourtant, à l'inverse de ce qui se passe chez Parmiggiani, ni une « façon de s'en aller » ni un « *peu-de-chose* dans l'espace²¹⁷ ». L'amenuisement du centre permet au contraire une prolifération de la marge et du pourtour, en une explosion sémantique qui s'affranchit de toute grille de lecture stable possible. Il y a là, aussi, en effet, et ceci est propre à *Tiepolo's Hound*, une posture, faussement effacée, de colonisé. Derek Walcott sait combien il est difficile de se « situer », au sens sartrien du terme, comme écrivain lorsque l'on est le premier poète d'un pays, et qu'on a affaire à des modèles importés, imposés par le centre de l'Empire. Le colonisé est d'emblée « hors cadre », héritier divisé (« *divided to the vein* », écrit Walcott dans un poème de jeunesse²¹⁸) de genres et de traditions où il ne trouve pas nécessairement sa place, et dont il est bien obligé d'occuper les marges par ce qui n'est peut-être pas tant une absence qu'une présence dissimulée mais réaffirmée. On tentera d'explorer d'abord les stratégies mises en œuvre pour faire implorer le centre tout en sauvegardant les oripeaux magnifiques, puis celles qui président à une esthétique du redéploiement du sens, redéploiement qui passe ici par une dérive du texte, non pas tant vers la peinture, que vers le théâtre.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 54

²¹⁸ « A Far Cry from Africa », *In a Green Night*, in *Collected Poems*, London : Farrar & Farrar, 18.

« *THE HOUND OF THE LEVI* » : PORTRAIT DE L'ARTISTE EN JEUNE CHIEN

Le long poème narratif que constitue *Tiepolo's Hound* est né d'une énigme, ou plutôt, d'une trace imparfaite, d'un souvenir confus : le poète se rappelle avoir été frappé (« stunned » est l'un des mots qui reviennent sans cesse dans ce texte qui joue sur l'écho, sur le retour du même et notamment du même mot, par-delà les trajectoires vertigineuses) par un chien sur une toile de Tiepolo, au Metropolitan Museum of Art, à New York. Revenons à l'origine, avancée par l'auteur, de ce poème, *punctum*²¹⁹ barthesien qui troue la toile et provoque le désir du spectateur :

I remember stairs in couplets. The Metropolitan's marble
authority, I remember being
stunned as I studied the exact expanse of a
Renaissance feast, the art of seeing.
Then I caught a slash of pink on the inner thigh of a
white hound entering the cave of a table,
so exact in its lucency at *The Feast of Levi*, I felt my
heart halt. (*Tiepolo's Hound*, 7)

Ce chien (*hound*) devient l'objet d'une quête aussi intense que vaine. Lorsqu'en fin de vers, ce terme rime avec

²¹⁹ En scrutant, dans *La Chambre claire*, des clichés photographiques tirés de films, Roland Barthes emprunte le mot latin de « *punctum* » pour désigner la signification qui va au-delà de la surface narrative de l'image : « C'est [cet élément] qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation [...] Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) », Barthes, Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris : Cahiers du Cinéma Éditions de l'Étoile Gallimard Seuil, 1980, 49.

found, ce n'est jamais que sur le mode négatif : « I have never found / its image again » (*Tiepolo's Hound*, 8). En effet, le festin de Tiepolo, et le chien qui rôde dans ses marges, prêt à s'engouffrer sous une nappe, prennent vite les apparences d'une chimère poétique, du signe infime d'une évanescence certaine. Ce n'est au demeurant guère surprenant lorsque l'on sait que *Le Repas chez Levi* (555 x 1310, huile sur toile), titre bel et bien donné par le poète, indice laissé là au lecteur sagace et curieux, fut, ce n'est pas un secret, peint en 1573 par Véronèse, autre peintre vénitien que non moins de deux siècles séparent de Tiepolo. Les évanescences de la toile se poursuivent lorsque l'on sait, et Derek Walcott y fait allusion à plusieurs reprises, que le tableau de Véronèse a de surcroît changé de sujet, de « cadre » pour ainsi dire, puisqu'il représentait, dans l'esprit du peintre et au moment de sa genèse, la Cène. Or, choquée de la présence de Noirs et de « Mahométans » enturbannés, l'Inquisition²²⁰ le fait comparaître, et n'accepte de le laisser repartir libre qu'après lui avoir arraché la promesse que le tableau changerait de sujet : il devient *Le Repas chez Levi*, au cours duquel (c'est narré dans l'Évangile selon Saint Luc, 5 : 27-32) le Christ se mêle à la canaille de son temps chez le publicain Lévi, expliquant

²²⁰ C'est cette même Inquisition qui poussera la famille de Pissarro, originaire de Braganza au Portugal, à l'exil vers les Antilles : « who fled the white hoods of the Inquisition », *Tiepolo's Hound*, 1. Ces Noirs et ces « Mahométans » étaient jugés offensants par une Église en guerre avec l'Empire Ottoman, moyen-oriental et africain (la toile fut présentée deux ans après la Bataille de Lépante, certes remportée par les « Européens »). Ce sont surtout, en fait, les haliebardiens allemands également représentés par Véronèse qui créèrent l'émotion : ils réveillaient le souvenir douloureux du sac de Rome par les lansquenets impériaux de Charles Quint (1527), et la querelle qui opposait violemment Catholiques et « Schismatiques » protestants.

sereinement à ses disciples que ce ne sont pas les sages ni les convertis qui ont besoin d'entendre sa bonne parole.

Dans le texte, cette confusion entre (au moins) deux peintres est parfois dite, parfois tue, dans un oscillement qui place deux artistes et deux toiles en ligne de fuite : « wing-headed cherubs limned by Tiepolo, / or in that Jewish feast by Veronese » (*Tiepolo's Hound*, 70). Ceci n'explique certes pas que le peintre se rappelle avoir vu cette toile au Metropolitan, non-lieu qui ne tient pas ses promesses, puisque la toile de Véronèse n'a jamais quitté la Sérénissime (elle se trouve actuellement aux Galeries de l'Académie). C'est, et il faudra attendre le quatrième et dernier livre pour découvrir cette nouvelle révélation, qu'il y a une autre toile, avec un autre chien, *hound* gémellaire ; or cette toile, c'est bien Tiepolo qui la signe, et qui l'intitule *La Rencontre d'Antoine et Cléopâtre* (circa 1745-1750, 650 x 300, fresque) ; on y voit bien, sur le devant, un lévrier partageant un air de ressemblance avec celui de Véronèse. La peinture est donc comprise comme un non-lieu ou un entre-deux, ni un sujet ni un autre, ou un peu des deux à la fois, très brièvement. *Hound* : ce chien est le centre obscur du dispositif poétique et narratif, il liquide et annule l'espace, fait de la toile une chimère, et du cadre une possibilité sans cesse repoussée.

Revenons à l'impression première du poète devant ce chien qui arrête l'œil, qui crève la toile et qui sort du cadre : « I felt my heart halt ». Ce langage monosyllabique et allitératif, réduit à un squelette verbal et qui ne s'articule plus qu'autour d'une sonorité en écho, est à l'image de la menace de mort dont il est question, et qui plane sur l'œuvre entière. Le poète

se met en effet à dépecer la peinture tel un chien de meute, ainsi qu'à en enregistrer les derniers soubresauts. La peinture tient toujours de la nature morte²²¹ dans ce texte, elle fait la morte (« shrouds of settling canvas », *Tiepolo's Hound*, 19), et les peintres y font figure d'ectoplasmes²²² à peine visibles. *Tiepolo's Hound* est à n'en pas douter un travail sur la hantise en peinture, et peut être rapproché des réflexions de Georges Didi-Huberman sur Parmiggiani, où l'œuvre est comprise comme la marque fantomatique d'une présence perdue, mais non pas absente, où le cadre seul reste après le désastre, combustion, érosion, destruction, confusion et fonte dans une matière informe (« as all its figures melt in the fresco's mist », *Tiepolo's Hound*, 9)²²³ dite par un pentamètre iambique qui bute au quatrième pied, dactylique, qui se décompose lui aussi. Le chien qui attire tant l'attention du peintre est une essence qui se perd dans l'ectoplasme : « the sepulchral dog » (*Tiepolo's Hound*, 5), « a sepulchral faith, white as the mongrel's ghost » (*ibidem*), « The skeletal, scabrous mongrels » (*Tiepolo's Hound*, 14), « the spectral animal at *The Feast of Levi* »

²²¹ C'est du reste là un genre qui ne cesse de faire retour, notamment sous la forme du nom de Chardin, et de quelques détails rêvés de ses peintures : « from the dark that slices a loaf of bread by Chardin, / powerful as a porous pillar, or a wedge of cheese / monumental in stillness » (*Tiepolo's Hound*, 98). L'immobilité « monumentale » est aussi, nous y reviendrons, le propre de l'Empire, et tout le contraire de l'art caribéen appelé de ses vœux par Derek Walcott. C'est aussi Cézanne qui, de place en place, évoque l'art de la nature morte : « the ridged linen of a Cézanne. / A still life » (*Tiepolo's Hound*, 7).

²²² Le fantasma prend du reste une réalité singulière dans les Caraïbes, hantées par le zombie, mentionné page 28.

²²³ On notera pour la petite histoire, mais aussi parce que le feu est au cœur des préoccupations à la fois de Didi-Huberman et du Parmiggiani, qui a vu son atelier brûler, que la toile de Véronèse fut commandée par le couvent San Zanipolo immédiatement après l'incendie qui avait détruit une toile du Titien dans le réfectoire. La toile de Véronèse est donc une impression sur de la cendre, elle cache le fantôme d'une autre œuvre. Peut-être l'artiste a-t-il voulu rendre cela sensible par le fond de grisaille qui représente le ciel, entre les arches.

(*Tiepolo's Hound*, 44), « the phantom wolfhound » (*Tiepolo's Hound*, 119). Cette fantomatisation du sujet du tableau rend le cadre inutile, inefficace et obtus : « none holds in its frame the arching dog / that has become spectral » (*Tiepolo's Hound*, 129). Comme chez Parmiggiani, on est entré dans un non-lieu d'après l'apocalypse, dans une indistinction et une indifférenciation qui rappellent le vers yeatsien du centre qui ne tient plus (*hold*)²²⁴. *To hold*, paronomase du lévrier, *hound*, c'est aussi ce qui dure, ce qui contient, ce qui possède. Car la possession, ou son impossibilité, est aussi le sujet de ce livre : son titre, après tout, est articulé autour d'un cas possessif dont on a vu qu'il était une imposture partielle, le chien n'étant pas vraiment celui de Tiepolo. Là encore, nous sommes poussés vers les marges du cadre, puisque c'est vers le bord qu'il faut traditionnellement chercher la signature d'un peintre : « Its wings wrote « Paris » from the name « Pissarro, » / A brush lettering a cloud's canvas edge » (*Tiepolo's Hound*, 41). On n'est pas, avec Derek Walcott, dans la structure architectonique, telle que la rêvait Proust, on n'est pas dans la composition d'un tableau d'ensemble par le moyen de grandes lignes directrices, mais plutôt dans le passage d'une chose à l'autre, très vite, et dans l'évidement du centre au profit de la marge, dans un monde liminaire où la sensibilité artistique se réfugie parfois, et seulement. La toile est devenue le non-lieu d'une esthétique de l'alentour, qui ne laissera derrière elle que le coin d'un nuage (« cloud's canvas edge », déjà cité),

²²⁴ « Things fall apart ; the centre cannot hold », W. B. Yeats, « The Second Coming », in *Quarante-cinq poèmes*, éd. bilingue Yves Bonnefoy, Paris : Gallimard « Poésie », 1993, 60.

substance réduite au plus simple élément, et dont la forme est aléatoire.

C'est ainsi que c'est au bord du cadre, dans un non-lieu, un espace qui n'en est pas un, qui n'a pas de contours précis ou voulus, qu'il faut chercher la marque de l'artiste. Semblable au chien, le cadre est à la fois l'objet de la vision et son sujet, devenant vite une figure du poète qui se regarde à distance, et marquant l'emplacement d'une expérience intérieure qui fait se confondre la conscience et le monde. Tout comme le chien est le limier qui se recherche soi-même à travers l'autre (« I was searching for myself now »), un auto-portrait en trompe-l'œil, aussi difficile à saisir que son *alter ego* peint, le cadre permet de nicher une forme, minime, mais réelle, de sens et d'intention artistique. C'est même, suggère l'œuvre de Parmiggiani, *sur* le cadre qu'est définitivement reléguée la subjectivité postmoderne et postgénéocidaire. Il devient alors lumineux de revenir à la toile de Véronèse pour éclairer le pouvoir de fascination qu'elle paraît exercer sur le poète. Car le peintre y apparaît, en vert, hors cadre, devant une colonne, caché aux personnages de son œuvre, dissimulé dans les zones les moins saillantes. Le cadre de cette toile, *Le Repas chez Levi*, est effectivement redoublé par des arches semblables à celles qui sont sans cesse associées à la figure du chien dans *Tiepolo's Hound* (« an arching hound », *Tiepolo's Hound*, 118, iambes formulaïques qui reviennent sans cesse, comme dans l'épopée homérique certaines expressions permettent de compléter le vers, et de faciliter la mémorisation), confirmant l'identification de l'artiste et de l'animal, et qui confèrent à la toile des airs de triptyque. Comme le chien qui s'en échappe, le

cadre peut ainsi être considéré comme une figure de l'artiste. Mais il reste le lieu, ou pour mieux dire, le non-lieu, du dépeçage et de la dépossession.

“These little strokes whose syllables confirm
an altering reality for vision
on the blank page, or the imagined frame
of a crisp canvas, are just not his own” (*Tiepolo's Hound*,
70)

On voit que dans cette citation, *frame* ne rime que très mal avec *confirm*, comme si le cadre était déjà hors du texte, hors-sujet, hors-champ).

Isotopie mineure, fantomatique, de ce texte, la dépossession nous renvoie aux problématiques postcoloniales. C'est à celles-ci que nous voulons nous attacher maintenant, en faisant appel à la fois aux analyses du Martiniquais Franz Fanon et à l'introduction de Homi Bhabha à la première traduction de *Peau noire, masques blancs*²²⁵. Avec cette dimension postcoloniale du poème, il semble qu'on soit non pas tant dans la cendre que dans l'exil, et non pas tant dans la fantomisation que dans la relégation.

²²⁵ Bhabha, Homi, « Forward : Remembering Fanon », in *Black Skin, White Masks*, Pluto Press, 1986. Par ailleurs, dans *The Location of Culture* (London : Routledge, 1994), livre clé des études postcoloniales, ce professeur d'anglais à Harvard explore le paradigme du « liminal », de ce qui occupe l'espace, le non-lieu, entre deux cultures, dans un contexte contemporain largement interculturel. Ces théories ont tout à voir avec cette seconde partie, et avec la revendication par l'auteur postcolonial d'une « situation » marginale, la plus à même, au demeurant, de dire l'évidement du centre qui préside à l'avènement du postmodernisme.

LE COLONISE DANS LA MARGE

Si le chien est central dans ce texte, c'est paradoxalement parce qu'il est on ne peut plus marginal à la fois chez Tiepolo et chez Véronèse, où, comme le peintre, il hante les contours : « with hounds and turbanned Moors at the edge of a feast » (*Tiepolo's Hound*, 37). Cette marginalité fut d'ailleurs suffisamment centrale pour que le scandale arrive, et que Véronèse soit contraint par l'Inquisition à renommer son opus. Il suffit de revenir à la toile du *Repas* comme à celle de la *Rencontre* pour s'en convaincre : chiens et domestiques noirs se trouvent, ensemble, soit au bord de la toile, soit devant ces arches qui font office de cadre. Or, ces Maures ne peuvent pas ne pas faire entendre des échos singuliers sous la plume d'un auteur des Caraïbes. Derek Walcott joue avec cette idée du colonisé, du moins-que-rien, du laissé-pour-compte, incarné aussi bien par le chien, bâtard et errant, qu'on voudrait faire sortir du cadre et exiler de la toile. Le regard du blanc oblige le Maure et le chien à partager une même dérélition, une même mise en demeure de se faufiler dans les coins :

Déjà les regards blancs [...] me dissèquent. Je suis *fixé* [comme on le dit en peinture d'une huile]... Je me glisse dans les coins [...] Je me glisse dans les coins, je demeure silencieux, j'aspire à l'anonymat, à l'oubli. Tenez, j'accepte tout, mais que l'on ne m'aperçoive plus !²²⁶

Ils sont, ce chien et ce Maure, bâtards (« mongrel »), terme qui revient inlassablement et par lequel le poète se désigne lui-même. Ils sont ce qui n'a ni feu ni lieu et qui, partant, sort du cadre : « My wooden window frames the

²²⁶ Fanon, Franz, *Peau noire, masques blancs*, Paris : Seuil, 1952, 93.

Sunday street / which a black dog crosses into Woodford Square » (*Tiepolo's Hound*, 4). Le colonisé n'a plus qu'à habiter la marge en rêvant du centre : « a longing for the centre, / for the portals of gilt frames his gift could enter / like a museum door ? » (*Tiepolo's Hound*, 24). Cette entrée est aussi celle du préfixe de l'héritage en anglais, *inherit*, et qui n'est jamais l'apanage du colonisé : « I have moved him through a fiction I do not inherit » (*Tiepolo's Hound*, 71). Tout ce que le cadre montre, c'est la perte, celle de l'homme postmoderne et a *fortiori* de celui qui vient d'être décolonisé, et qui adopte le poste d'observation qu'est ce non-lieu que nous tentons de cerner (« the exact perspective of loss », *Tiepolo's Hound*, 8).

La dimension mortifère précédemment évoquée est aussi commandée par la culture hégémonique, qui met en scène sa propre mort dans les musées, et dans les cadres : « of vanished forests whose warriors were as / dead as the huge frames that embalmed their work²²⁷ » (*Tiepolo's Hound*, 35). Ce cadre pyramidal, cette toile sarcophage (« embalmed »), revient comme un autre fantôme de ce texte qui en compte tant. Ce qui à l'inverse sauve de la mort, c'est la sortie du cadre, échappée belle qui permet de faire sens malgré tout, brièvement : « So a miracle *leaves / its frame*, and one epiphanic detail / illuminates an entire epoch » (*Tiepolo's Hound*, 8 ; c'est moi qui souligne). Sortir du cadre revient à refuser d'être « encadré », mis au pas, par le blanc. Il se trouve que ce texte ne cesse de mimer cette sortie du cadre, en faisant se succéder les divisions internes, en livres, chapitres et parties, à un rythme étourdissant, selon ce qui a d'abord l'air d'une division à l'ancienne mais qui se

²²⁷ Ces vers surviennent au sujet non pas du Metropolitan, à New York, mais du Louvre, où Pissarro se rend en arrivant à Paris.

précipite, qui s'emballe, et qui ne se met pas au pas de la progression chronologique (« the chronology of clouds », *Tiepolo's Hound*, 18) des événements narrés. La trajectoire du chien n'est certes pas rectiligne, parcourant les Antilles et l'Europe tout ensemble, retraçant les souvenirs d'enfance de Derek Walcott et de Camille Pissarro au tout venant, décrivant une toile après l'autre, évoquant des livres lus et d'autres rêves, et ainsi de suite, tout cela à grands renforts d'enjambements, figure privilégiée dans ce texte, et au plus grand mépris des efforts déployés par les chapitres pour organiser la matière. Les structures internes, forme textuelle du cadre, instaurent une discontinuité plus qu'elles n'organisent un chaos.

En réaction à ce cadre trop rigide, et mortifère, qui est une métaphore du regard occidental, blanc, se développe dans *Tiepolo's Hound* une rêverie sur la peinture comme mouvement, comme translation, comme migration. Cette errance du sujet est celle analysée par Homi Bhabha, qui décrit le désir colonial et postcolonial comme un non-lieu là encore, puisqu'il est désir non pas seulement de l'autre mais d'une inversion des rôles. La possession, comme l'identité, ne sont plus celles d'un sujet unique, elles se dédoublent. Ainsi, le colonisé se dissocie et projette son image dans deux lieux au moins, le sien, revisité par l'Autre, et l'autre, revisité par le Soi. Le non-lieu n'est plus alors marqué du sceau de la décomposition de la matière, de l'évanescence du sens en cendres, mais de l'impermanence d'une œuvre en errance : « a canvas whose rudderless sail drifts from its course²²⁸ »

²²⁸ Le terme *drift* est l'un des mots de prédilection de Derek Walcott, dérive et aussi argumentation décidée, mais secrète (c'est le second sens, familier, de *drift* en anglais). Quant à celui de *sail*, il revient souvent aussi, dans une

(*Tiepolo's Hound*, 98). Il n'est pas anodin de noter, redoublement de l'énigme qui plane autour de ce chien dont on ne sait jamais vraiment de quelle toile il provient, que *La Rencontre d'Antoine et Cléopâtre*, tout comme *Le Banquet d'Antoine et Cléopâtre*, qui lui fait pendant, sont des fresques, et que leur localisation new-yorkaise, proposée par le poète, est tout bonnement impossible. C'est ailleurs, dans le Palais Labia, à Venise, qu'il faut aller les chercher, et on ne saura sans doute jamais qui a peint le lévrier entraperçu, ce jour-là, par Derek Walcott au Metropolitan Museum of Art. Tout est traité à l'avenant, et les trajets se font, de manière privilégiée, entre l'Europe et les Antilles : les paysages (« the back yards of home / were the squares of Italy », *Tiepolo's Hound*, 14), et les hommes, puisque Tiepolo meurt, seul et plein de doutes, à Madrid, dans cette Espagne désignée par la capitale antillaise de Trinidad (« Port-of-Spain ») et que Pissarro arrive à Paris pour en voir repartir Dreyfus, dont le procès fait rage et qui est envoyé purger sa peine dans les Antilles, en Guyane (« Dreyfus was sentenced to his own paradise », *Tiepolo's Hound*, 105). C'est seulement ainsi, par l'inversion et le déplacement, que l'on peut posséder quelque chose : « his own ». C'est surtout ainsi que l'on échappe au regard carcéral de l'autre, le puissant, le maître. Le chien devient figure ambivalente de chasseur (« horns and hunters, white hounds on tapestries », *Tiepolo's Hound*, 79) et de chassé, créature sans cesse en ligne de fuite qui court pour sauver sa peau²²⁹. De la même

poétique résolument placée sous le signe maritime, mais il vient peut-être également de Tiepolo : la moitié droite de la fresque de *La Rencontre d'Antoine et Cléopâtre* représente, comme en toile de fond, une grande voile dépliée.

²²⁹ On se rappelle la première citation, portrait de l'artiste en visiteur du Metropolitan : « I caught ». La réception de l'art se conçoit dès lors sur le mode

façon, les méditations poursuivies par ce livre procèdent sans cesse à des glissements. La sortie du cadre ne fait pas miroiter l'éventuelle révélation d'un plus grand dess(e)in, d'une cohérence supérieure, mais elle déplace le propos, toujours en définitive voué à être oblitéré par une modification de point de vue. Là encore, ce qui vaut pour l'objet vaut pour le sujet, l'un et l'autre se confondant aussi sûrement que le font les deux chiens, celui de Tiepolo et celui de Véronèse. On peut noter qu'une place non négligeable est réservée aux pronoms, dont le référent se perd très souvent dans le mouvement lyrique, là où il devrait se trouver en son plein centre. Ce / qui se perd est aussi l'œil (eye) qui se promène et qui cadre le monde. Car, et il est temps de faire un sort à cette confusion, on est après tout en présence d'un texte poétique qui prétend passer pour de la peinture²³⁰. Or, c'est avec une réflexion sur les pouvoirs du mot, réflexion développée en sourdine, que l'on parvient à trouver un non-lieu qui les surpasse tous, un coin de cadre où, enfin, poser l'œil. Le déplacement de l'œuvre est conçu en termes musicaux, ou pour le moins sonores, et poétiques : sans cesse, la peinture s'exécute vers la métrique (« the stroke in a hound's

de la saisie au vol. Il s'y joue plus qu'une métaphore empruntée à la vénerie. *Catch*, c'est aussi le travail de la compréhension (« I don't catch your meaning »), ou de la perception (« I didn't catch what you said »). C'est encore la capacité de l'artiste à saisir la réalité (« He caught her smile perfectly »). C'est enfin, dans un sens nominal et familier, l'arnaque, l'imposture (« There must be a catch in this »). Dans *Tiepolo's Hound*, texte qui embrouille son lecteur avec bonheur, deux actions, la peinture et sa perception, se mêlent : « one stroke caught / the bright vermilion of the white hound's thigh » (*Tiepolo's Hound*, 115), et cette préhension est déjouée par la sape du texte.

²³⁰ Sans doute faudrait-il réfléchir, dans le cadre de ce non lieu, à la peinture comme interdiction, comme blasphème, comme impossibilité éthique et religieuse. En évoquant l'enfance de Camille Pissarro, le poète rappelle l'interdiction qui est faite aux Juifs de reproduire des images (« its walls as bare as any synagogue / of painted images », *Tiepolo's Hound*, 5). La culture juive est souvent décrite comme ce qui n'a plus de lieu, ce qui sans cesse de déplace : « There was a shul in old-time Port of Spain, / but where its site precisely was is lost » (*Tiepolo's Hound*, 5).

thigh, / the stroke, the syllable », *Tiepolo's Hound*, 13), et c'est en définitive bien un poème qu'il nous est donné de lire (« My pen replaced a brush », *Tiepolo's Hound*, 19). Le déplacement est également et surtout conçu en termes dramatiques (on sait que Derek Walcott, poète et peintre, est aussi un grand homme de théâtre, dramaturge, metteur en scène et scénographe tout à la fois). La prégnance de la métaphore théâtrale fait en définitive du non-lieu qui nous occupe une figure de la scène, où l'art disparaît dès le rideau tombé, où il n'est voué qu'à l'instant présent, qu'à l'évanescence d'un soir, mais dont la réalité, certes brève et ambiguë en termes de mimésis, est indéniable et incontournable.

**« SOUNDS AT THE FRAME'S EDGE »,
« A SHADOWY SCENE » :
MUSIQUE DES MOTS ET THEATRALITE DE LA PEINTURE.**

Le coin d'un cadre, non-lieu où la postmodernité a relégué toute possibilité de sens, ramène le chiffre quatre (étymologie de « cadre ») au chiffre deux, à l'angle où deux lignes s'intersectent. L'intersection est mimée dans le texte par le couplet, mètre unique de ce poème pourtant long (164 pages dans la première édition), et qui vient servir de cadre à l'œuvre (on sait que *frame*, dans un sens certes quelque peu tombé en désuétude, signifiait aussi, à l'origine, l'organisation du langage, notamment poétique). Le couplet vient repérer (comme on parle de repère en géométrie) le détail de la marge, qui incessamment semble sur le point de s'extraire de l'ensemble. Or, ce couplet est mis en musique dès la première

page : « Mission slaves / chanting deliverance from all their sins / in tidal couplets of lament and answer ». Deux pages plus loin, on trouve un écho de ce dernier vers (« the tidal couplets of lament and prayer »), attestant à la fois du caractère fantomatique, et de la mobilité de l'objet artistique, double manifestation du non-lieu évoquée respectivement dans la première et la seconde partie de ce travail. La poésie, qui supprime la peinture, est ainsi donnée comme une sonorité plutôt que comme une écriture. Avec ce couplet, c'est aussi la voix de la nature, langue pré-saussurrienne fantasmée par le poète qui sait bien qu'il rêve, qui est donnée à entendre : « couplets of silvery aspens whispering « Pontoise » » (*Tiepolo's Hound*, 30). Ces couplets s'animent aussi sûrement que tous les autres signes typographiques, que les mots et les lettres, dans cette poésie résolument concrète qui ne cesse de faire s'équivaloir le livre du monde et le livre du poète (« the parenthesis of arches », *Tiepolo's Hound*, 82) ; « autumn dying, not conjugating tense », *Tiepolo's Hound*, 84). Ils permettent à la peinture, art de la fixité qui ne tient pas ses promesses, de s'excéder vers la partition musicale, sans doute une fugue : « square, progressive strokes transformed a canvas / by Cézanne to a musical score » (*Tiepolo's Hound*, 56-57).

Plus fascinante encore, dans ce long poème, est la façon dont le poète parvient à présenter des toiles non pas comme des pages d'écriture mais comme des scènes dramatiques (on parle bien de tableaux au théâtre, notamment dans les dramaturgies brechtienne et post-brechtienne). Il fait entrer cette cuisse canine dans le monde de la théâtralité, dans la contingence du mouvement, il rend ses apparences non pas

hiératiques mais très brèves, et parfaitement éphémères : « the flash of a hound's thigh in Veronese » (*Tiepolo's Hound*, 98). La peinture est ce qui fait une brève apparition avant de disparaître derrière un morceau de tissu, semblance de rideau, et on sait que c'est ainsi que les tableaux étaient montrés à l'époque de Véronèse et de Tiepolo. Ce faisant, Derek Walcott ne se contente pas de décadrer la toile : il la cache derrière un rideau, il la met en mouvement et la campe sur des tréteaux. Le moment où il retrouve la toile, à Venise, est présenté comme un nouvel échec de la préhension, sinon de la perception :

My shadow joined the feast, then on the fresco's
Wall a door opened and the dog was gone.
The white dog turned and leapt from the fresco
To trot, head nodding, through a shadowy scene.
(*Tiepolo's Hound*, 120 ; je souligne)

On aura remarqué l'obsessionnelle répétition des mêmes mots, trait stylistique qui parcourt le livre, et qui donne l'impression qu'un mot ne reste pas, ne demeure nulle part après avoir été prononcé, et qu'il lui faut donc revenir inlassablement, comme une mise en scène revient inlassablement, soir après soir, parce qu'elle ne laisse, derrière elle, à l'instar du chien, aucune trace. On aura remarqué aussi, et à l'inverse, que le monde dit réel, dans lequel le chien se lance en quittant la toile qui semblait l'aliéner, était grevé par des fantômes (« my shadow », « a shadowy scene »), suggérant ainsi que le monde du tableau serait en fait le plus tangible, le plus incarné (« Landscape as theatre, / shadow as melodrama », *Tiepolo's Hound*, 43).

Sounds at the frame's edge,
And where fanned willows were repeated by the Oise
In its provincial accent, the ochre shallows

Reciting their lessons, he has caught the noise
Of children's voices gusting through the poplars.
(*Tiepolo's Hound*, 67)

La marge du cadre devient une prérogative non plus de la plume, ou du pinceau, mais du corps : « his fingers frame every trade » (*Tiepolo's Hound*, 26). Le cadre imparti à ce texte semble donc en définitive être celui du rideau de théâtre, et de la scène qu'il masque, et sans cesse, le tableau s'excède vers la scène et la scénographie. Les conditions d'existence de cette dramaturgie singulière sont modernistes elles aussi, très beckettiennes, d'une certaine manière, où la scène fait figure de « non-lieu », de cadre vide, de hors-scène d'une scène imaginaire et illusoire (« a shadowy scene »), mais sans cesse projetée sur l'écran des mots, plus pleine et plus recentrée sur un sens qui semble malgré tout encore possible. On peut lire ce texte poétique entier à la lumière de ce que dit Deleuze sur l'image-mouvement, qui réintroduit ce dernier et permet à l'image de rester intacte, et le théâtre, dans *Tiepolo's Hound*, est compris comme Deleuze comprend le cinéma :

[S]i la sémiotique d'inspiration linguistique me trouble, c'est parce qu'elle supprime et la notion d'image, et la notion de signe. Elle réduit l'image à un énoncé, ce qui semble très bizarre, et dès lors elle découvre forcément des opérations langagières sous-jacentes à l'énoncé, syntagmes, paradigmes, le signifiant. C'est un tour de passe-passe qui implique qu'on mette entre parenthèses le mouvement. Le cinéma, c'est d'abord l'image-mouvement : il n'y a même pas un rapport entre l'image et le mouvement, le cinéma crée l'auto-mouvement de l'image.²³¹

Obéré, le cadre, dans *Tiepolo's Hound*, cède le pas au mouvement. Il devient rideau de théâtre, mobile comme ce qu'il

²³¹ Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p. 92.

cerne, et nous ramène à la vie, qui se dit à la fois dans la vitesse, *quick* (ainsi l'expression biblique « the quick and the dead »), et dans la marge, *edge*, qui est aussi le nom de l'énergie vitale.

Le cadre est un reste chez Derek Walcott, il cerne un non-lieu dont le sens s'en est allé, et qui ne signale plus que la trace d'une disparition. L'alentour de l'œuvre est alors l'espace marginal où se réfugient quelques bribes d'expression, et où l'artiste se place lui-même, non plus au centre de l'œuvre, ni face à elle, encore moins derrière elle, mais caché sur le côté, contre un pilier. On a vu à quel point cette attitude faussement humble était aussi, chez Derek Walcott, une façon efficace de retourner le préjugé raciste comme un gant, et de faire un pied de nez à ceux qui voulaient voir le Noir se recroqueviller dans un coin, et qui ne voyaient pas quel avantage cette position présentait. Le hors-cadre n'est pourtant jamais le hors-texte, et la poésie, ou le théâtre, se charge de dire ce que la peinture suggère seulement, à savoir : la trace, la survivance, l'évanescence, l'être menacé de toutes parts d'une disparition sûre, mais retardée, et qui se dit encore sous la forme, à peine enregistrée, de l'écho. C'est par l'éclat spectaculaire d'une présence théâtrale que la marge parvient malgré tout à faire circuler de la matière, en l'espèce de quelques gestes, d'une couleur ou deux, et d'une cuisse de chien qui, bien longtemps après qu'on a refermé ce livre, court encore.