

Animale poésie
Remarques sur le mutisme et l'animalité dans la parole poétique

Christian Doumet

Number 13, Fall 2007

La littérature et l'animalité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2559ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Doumet, C. (2007). Animale poésie : remarques sur le mutisme et l'animalité dans la parole poétique. *Contre-jour*, (13), 115–128.

Animale poésie

Remarques sur le mutisme et l'animalité dans la parole poétique

Christian Doumet

On trouve, à la National Gallery de Londres, une étrange peinture d'Antonello da Messina représentant saint Jérôme à l'étude. L'abondante iconographie du saint¹ nous a habitués à le voir flanqué du lion couché et apaisé, auquel il vient de retirer la malencontreuse épine. Ici, tandis qu'au premier plan Jérôme lit, ou étudie, ou traduit même le texte sacré, assis sur une sorte d'estrade propre à mettre en lumière et en scène son activité, dans l'ombre du second plan, mais déjà foulant le savant carrelage de la nef à l'abri de laquelle se déroule l'épisode, le fauve approche. L'homme qui lit n'a pas encore soigné la bête qui, du même coup, apparaît là à la fois comme une menace et une incongruité. D'autant plus féroce qu'on la sait blessée, la petite silhouette trotinant parmi les colonnades signe d'un coup de patte, ou de queue, le mystère du tableau.

Sans elle, l'homme qui se tient devant nous de profil ne serait qu'une image de la contention à laquelle dispose l'empire environnant du livre. Image sans doute déjà passablement édifiante en elle-même. Depuis cette retraite, cinq ouvertures pratiquées sur le mur du fond suffisent à chanter la splendeur du monde délaissé : trois fenêtres basses, d'abord,

énumèrent à travers leur quadrillage profane, les morceaux d'un paysage d'arbres, de collines, de fleuve et de ville fortifiée. En haut, quatre autres ouvertures, nettement caractéristiques de l'architecture religieuse, cette fois, ne montrent rien d'autre que l'azur où évoluent, mi-volatiles mi-esprits, quelques rares oiseaux.

L'hagiographie nous aide à situer la scène dans le désert de Chalcis, près d'Antioche, où Jérôme fit un bref séjour sans autre compagnie, dit-il, « que les scorpions et les *bêtes sauvages*² »(je souligne). Le lion sort tout naturellement de cet éden, dont il figure comme l'émanation, comme le témoin échappé, à la rencontre de l'humain : dans l'espace représenté, il occupe l'exact milieu, entre les fenêtres béantes et le lecteur assis au premier plan.

Cette figure médiatrice a beau se justifier par la légende, elle n'en est que plus troublante. Infiniment immobilisé à mi-chemin de la sylve et du recès aux livres, le fauve suspend une décision que tranchera plus tard, et pour toujours, la légende. Il incarne ici encore, en un moment tardif et irrésolu, l'aire d'un suspens entre deux inconciliables. C'est cet instant que saisit le peintre. Un instant de la légende qui n'appartient pas encore à l'édification légendaire. Subrepticement, il la dénonce même, ou au moins l'interroge : il nous rappelle ce qui n'est pas à lire dans les *legenda* ; ce qui s'y trouve toujours déjà recouvert ou enveloppé par un accomplissement final.

Cet instant est celui qui, dans la légende, appartient au poème ; celui de la plus haute tension, que les légendes, chargées d'assumer et de résoudre toute tension, lui déroberont finalement³. La peinture d'Antonello figure au contraire la déhiscence du poème qu'aucun *dit* ne saura jamais refermer dans l'or tranquille d'une quelconque sainteté. Ouverte de part en part, elle fait circuler la lumière en un jeu de contrastes et de béances plus terrible que la gueule noire et menaçante du fauve.

Je choisis ce tableau pour entrer dans la question du déséquilibre, de la menace et de la sauvagerie telle que la pose l'écriture poétique. Je choisis cette image du quinzième siècle rêvant le cinquième, parce que je n'en connais pas d'autre qui communique, dans le rapport exhibé au langage, une question aussi menaçante, une menace aussi insoluble ; qui *hante* plus manifestement la profession de poésie.

L'inconnaissable

Sans doute le choix est-il dicté d'abord par l'allure même du lion : ce mélange d'épaisseur ombreuse, d'appendices alertes (pattes et queue en mouvement) ; et cette manière qu'a encore Antonello de conférer à la hure devinée du fauve une apparence de visage. Plus généralement, ce contraste qu'entretient l'ombre léonine avec la lumière humaine, et auquel la pensée occidentale (celle du moins que partage avec nous Antonello) nous a appris à lire le privilège de l'humanité sur toute animalité : l'usage de la parole.

L'animal, ainsi entr'aperçu — entre la fulgurance des choses (le paysage d'arrière-plan) et la lumière exemplaire de l'homme —, désigne donc une sorte de frontière du mutisme. Car descendu des collines qui ratifient sa nature de fauve, le lion emporte encore avec lui, au milieu des raffinements humains, la sauvagerie du monde silencieux ; mais approchant l'homme qui ne le voit pas, il annonce aussi qu'à celui-là seul il s'adresse : une transcendance — celle de l'Écriture et du miracle — le traverse déjà. Autrement dit, issu tout droit de l'état de nature, il en rend encore, en deçà du *studio* où se célèbre le rite du livre, le vif et obscur témoignage. Et marchant précisément et délibérément à la rencontre de la plus haute culture, il témoigne aussi d'une autre cause plus ambiguë : comme une hésitation entre la dévoration et la dévotion, entre la cruauté et la parole. De cette hésitation nous parle le lion, relié à la légende par le titre de la toile.

La proximité indécise du roi des animaux, son immanence au monde muet *et* son effraction hors du mutisme, nous aident à penser le moteur de la poésie, selon ce que Georges Bataille nomma, dans sa *Théorie de la religion*, « le mensonge poétique de l'animalité » :

À nous représenter l'univers sans l'homme, écrit-il, l'univers où le regard de l'animal serait seul à s'ouvrir devant les choses, l'animal n'étant ni une chose, ni un homme, nous ne pouvons que susciter une vision où nous ne voyons rien, puisque l'objet de cette vision est un glissement allant des choses qui n'ont pas de sens si elles sont seules, au monde plein de sens impliqué par l'homme donnant à chaque chose le sien. C'est pourquoi nous ne pouvons décrire un tel objet d'une manière précise. Ou plutôt, la manière correcte d'en parler

ne peut être ouvertement que poétique, en ce que la poésie ne décrit rien qui ne glisse à l'inconnaissable. [Je souligne]

Ainsi, le lion avenant d'Antonello nous fait-il dériver vers un inconnaissable ; et le *mystère* dont nous alourdissait tout à l'heure son ombre, nous pouvons maintenant le reconnaître d'essence poétique.

Tigre vocatif, tigre fatal

L'inconnaissable suppose un détour par l'hypothèse du connaissable, dont la lueur ne cesse jamais tout à fait de hanter son site. Il s'élève sur le fond général d'un projet de connaissance, qui le dépasse, de même que l'innommable n'advient que sur l'horizon de la toute puissance du Nom. Ainsi, chez Antonello, le lion fait-il tache, comme un *hapax* dans un discours universel de l'exploration et du dénombrement du monde. Les livres, sur l'étagère du saint, que sont-ils d'autre que la consignation de ce savoir dont l'érudit Jérôme représente la parfaite incarnation ? Le fauve, lui, terme du dénombrement, appose aussi sa griffe au bas de cette phrase si policée ; à cette subtile page d'érudition, il apporte la touche de son *barbarisme*. Si cette touche est aussi le point aveugle d'où germe le poème, c'est qu'en son approche même, le lion indique la rémanence d'un innommable au sein de l'édifice ordonné du langage (verticales, horizontales, ogives et croisées...).

Borges pensait-il à ce tableau en écrivant deux de ses poèmes, « Dreamtigers » et « Autre tigre » ?

*J'imagine un tigre. La pénombre exalte
La vaste Bibliothèque travailleuse
Et paraît éloigner les rayonnages.
Puissant, innocent, sanglant et neuf,
Il ira par sa forêt et son matin.*

Le texte de Borges formule exactement la question à laquelle répond le tableau d'Antonello. Le poète, du fond de sa bibliothèque, *se figure* un fauve dans sa puissance et son frisson, ses paysages, ses odeurs et toute sa réalité physique. Mais il comprend aussitôt

*Que le tigre vocatif de mon poème
Est un tigre de symboles et d'ombres,
Une série de tropes littéraires
Et de souvenirs d'encyclopédie,
Et non le tigre fatal, le funeste joyau
Qui sous le soleil ou la lune changeante
S'acquitte à Sumatra ou au Bengale
De sa routine d'amour, de paresse et de mort.*

Le lion d'Antonello, lui aussi, appartient à l'univers des symboles. Il est même, dit-on, le pur produit d'un jeu de mots : une confusion onomastique entre Jérôme, *Hieronimus*, qui signifie à lui seul la sacralité du nom, et saint *Gérasime*, à qui doit être attribuée en réalité l'histoire du lion soigné et adopté. Il n'empêche : Antonello n'écrit pas un poème, en ceci que le fauve et le savant, dans sa fiction, appartiennent tous deux au même espace ; et que malgré la distance qu'on voudra voir de l'un à l'autre, je suis encore capable de m'identifier à l'homme qui, là sous mes yeux, paradant sur son petit théâtre d'humaniste, s'adonne au même passe-temps que moi : le commentaire — et de m'identifier donc aussi à la situation de cet homme près d'affronter un fauve. Alors que les « Dreamtigers » de Borges, eux, découvrent ce qui fonde le poème, et le poème seul : l'infinie différence régnant entre le tigre de « mots humains » et celui qui, « au delà des mythologies, foule le sol ». Autrement dit, dès que j'accepte d'entrer dans la fiction du peintre, cette fiction que consolide et à laquelle me convertit de toute part une surabondance mimétique, j'évolue dans un espace homogène où les divers points de vue offerts peuvent me permettre de trouver ma place. Face au poème, au contraire, je reste fatalement retranché des choses par des signes qui non seulement n'ont jamais eu le moindre lien mimétique avec elles, mais y mêlent en outre les scories d'une histoire qui leur est étrangère : celle de la langue — *une série de tropes littéraires* dit Borges. *Écrire en poésie est une manière de creuser cette distance avec les choses et en même temps de la reconquérir : de rapatrier, en somme, du côté de l'expérience du langage, un peu de ce qui, dans le langage, se perd de l'expérience du monde.* Approfondir et combler à la fois, donc, l'espace qui sépare le *vocatif* du *fatal*, pour reprendre les termes de Borges. À quoi tenant, ce paradoxe ? Le dispositif spatial du tableau d'Antonello, là encore, peut nous aider à répondre.

Fantômes, jusque parmi les livres

Jérôme, dans la pleine lumière de sa bibliothèque, éclairé d'un jour non pas discret (comme, par exemple, le *Jérôme à l'étude* de Vincenzo Catena, son voisin à la National Gallery, bien que postérieur d'un demi-siècle environ), mais violent et violemment démonstratif, occupe un lieu irrévocablement central, celui qui happe le regard, celui vers lequel est invitée à se projeter toute identification. Ce lieu, c'est l'*ici-maintenant* de la fiction, s'il est vrai que le lion représente, lui, de cette même fiction, une hypothèse seulement, ou un avenir. *Ici* tellement obnubilant dans l'aventure du regard, que le spectateur mettra un certain temps (précisément, le temps qu'il apporte à la fiction) pour reconnaître le fauve, dont la patte avant droite bute, malgré la distance, contre le bord supérieur d'un des éléments du studieux mobilier. Ce lieu du lion, ombreux, lointain, futur, représente le *là-bas* de la fiction. Tout le trouble visuel du tableau tient à ceci, qu'au moment où j'observe Jérôme, je ne vois pas le lion, et *vice versa* ; mais surtout, qu'ayant vu le fauve, et reportant mon regard de nouveau sur le savant, je ne peux plus considérer son éclat, sa puissance, et le luxe bouillonnant de la pourpre qui l'enracine dans son *ici*, sans que pèse sur eux l'ombre fatale du fauve, son menaçant souvenir dans mon regard, et déjà la promesse qu'elle ouvre à un inaccessible au-delà. Cette ombre, ce souvenir et cette préfiguration, je les nomme la présence-absence du fauve : son *fantôme*. Le pas du lion est tout ce qui indique, à nos yeux, la marche du temps, le devenir de la fiction et le bouleversement futur de cet ordre suspendu de l'*ici* et du *là-bas*. Le langage — *ici, là-bas, présence, absence...* — nous aide à poser ce qui le passe : ce qu'il y a en lui de fantomatique. D'où vient un tel pouvoir ?

Observons le geste du saint : assis, de profil, il porte les bras et les mains au livre incliné qu'il tient dans le geste de lire ; peut-être s'apprête-t-il à tourner la page que les signes de l'écriture tachent de leur macule brune. L'homme, avec le langage, instaure et signifie ainsi une forme de continuité. Le livre est face à lui ; le mouvement des bras, la couleur claire des manches et des mains relayée par celle de la page : tout contribue à faire de cet *objet* un prolongement, ou un appendice du corps humain. Un membre. *Lire, écrire, c'est, rompant avec l'espace morcelé, s'installer dans l'ordre du continu. C'est décider de l'homogénéité du langage et du monde.*

Cette homogénéité est au cœur du rêve des humanistes, qui ont vu dans Jérôme, agent par excellence du passage et de la continuité en raison de son œuvre de traducteur, leur saint patron⁴. Le livre est le membre brandi que l'homme greffe à son propre corps pour ensemençer le monde de la toute-puissance nominale.

Il fallait que le contrepoint de cette gloire relevât, lui aussi, d'une forme de toute-puissance. *Rex leo* : celui qui règne sur les collines, au loin, celui qui s'y acquitte « de sa routine d'amour, de paresse et de mort », le voilà approchant subrepticement du site d'où ont été étrangement bannis ces facteurs d'éphémère et de discontinuité : amour, paresse et mort. Le voici qui y porte son ombre (nous la voyons), sa griffe ou son épine (nous les connaissons bien, par les sciences naturelles et la mythologie) : bref, son trouble. Jérôme, replié comme une lettre de l'alphabet dans la perfection de son trait, est seul à ne pas le voir, à ne pas l'entendre. Serait-ce que le langage, dont il célèbre le culte en ses habits sacerdotaux (mais ils sont usurpés, nous dit l'histoire), resterait impuissant à tout saisir ? Il y a deux mondes, dans cet espace : un monde du langage et un monde du mutisme. Le premier surgit dans la lumière puissante de l'ici, du devant, de la scène. Il est fermé par l'angle droit de la bibliothèque ; mais débordé aussi de tout côté. Car le silence des livres n'a pas la même teneur que le mutisme du monde, et le second partout submerge le premier (les habitués de la bibliothèque le savent bien). Allégorie d'une topographie, donc : replié et rêvant l'universelle souveraineté du Nom, le langage s'enveloppe dans ce qui lui échappe. Son rêve est un leurre. Ou plutôt, c'est au moment où il rêve d'absorber le Tout dans son articulation infinie (la traduction, le commentaire, la littérature), qu'il rencontre le mieux ce qui reste étranger à toute articulation ; ce qui est proprement inflexible au langage. Mallarmé, parlant de « l'absente de tous bouquets » la distingue des « calices sus ». La fleur qui lui importe — qui importe au poème — est présente-absente au bouquet : son nom désigne une réalité que le nom échoue à épuiser complètement. Cette part inépuisable de la chose, le langage la dessine comme en creux ; impuissant, il ne la montre que comme ombre, ou comme fantôme. Ainsi en va-t-il du rapport général que notre parole, écrite ou parlée, entretient avec toute forme d'altérité : une saisie qui infiniment nous échappe, et se dissout dans le lointain *là-bas* contre lequel vient buter la vaine tentative.

Le signe n'est, comme dit la sémiologie, *coupé* qu'autant qu'il reflète une rupture plus vaste, une topographie du langage en son entier, comme d'une pratique dont la zone claire est cernée par ce qui la dépasse et la circonscrit. Mais si l'on veut bien encore observer le tableau, la zone du langage représentée par la bibliothèque de Jérôme n'apparaît pas seulement cernée. En elle aussi, à l'intérieur de l'ici où les mots semblent régner pleinement, des signes de défection se font jour. Ce sont ses espacements. Car comme le rappelle Jean Roudaut, commentant cette figure récurrente dans l'œuvre critique de Michel Foucault, « la bibliothèque n'est pas seulement un indice de l'existence d'un espace littéraire, mais une image : le vide entre les parois matérialise la distance entre les mots, les phrases, les thèmes qui se reprennent » (*Dans le temps*). *Les œuvres de langage sont aussi, dans leur somme, des œuvres de l'intermittence du langage*. Les espaces qui, dans la bibliothèque, marquent la place d'un volume absent, s'appellent des « fantômes ».

Ainsi le signe n'est-il pas seul témoin de l'irréversible et canonique coupure. C'est tout le langage, nous dit Antonello, qu'il faut se représenter sous le jour d'un retranchement, d'une anthropologie de la discontinuité du Nom. Le fait nous est signifié ici à travers le motif de l'animalité. J'ai dit plus haut que le lion nous faisait dériver vers le mystère d'un inconnaissable. Il s'agit de mieux comprendre maintenant comment il nous oriente aussi vers la forme en creux d'une possible connaissance, ou d'une reconnaissance. Et que ce manque, et ce qu'il dessine, définissent le lieu du poème.

Aveugle chassé hors de lui-même

Le lion approche. De l'horizon des collines, des prairies et des arbres inertes, il se détache pour venir auprès de nous. Il parcourt la profondeur signifiante du tableau pour déposer sur le devant de la scène, avec l'épine, ce mutisme particulier qui le distinguera toujours des collines, des prairies et des arbres. Il s'apprête à témoigner, auprès de nous, de cette proximité que Bataille, admirable penseur de l'animalité, décrit ainsi dans sa *Théorie de la religion* : « [L'animal] n'est pas toujours, et jamais il n'est tout à fait, réductible à cette sorte de réalité inférieure que nous attribuons

aux choses. » C'est cette irréductibilité que peint Antonello. C'est elle qui, dans le *cosmos ordonné des choses avec l'homme*, jette sa question. L'homme croit pouvoir dire les choses d'ici-bas. Mais cette *chose* qui vient à lui sans parole, peut-il la nommer entièrement au moment où, découvrant son altérité, il y reconnaît une part de lui-même. Car — je cite encore Bataille —, « je ne sais quoi de doux, de secret et de douloureux prolonge dans ces ténèbres animales l'intimité de la lueur qui veille en nous ». *Visage du fauve*, oui, comme une autre face, insaisissable, irréfléchissable, de nous-mêmes, et qui nous regarde. Antonello peignant le lion ne connaissait-il pas ces phrases écrites par Jérôme, alors que, retiré au désert, justement, il se disait en proie aux tentations les plus violentes, qu'il se « voyait en esprit souvent mêlé aux ébats de jeunes danseuses... » ? Secret à la fois doux et douloureux, en effet, que seule l'animalité peut traduire en image, et encore, de toutes, la plus indomptable et la plus dévorante.

Ici s'impose une remarque de méthode. Le danger peut paraître grand, à ce point de l'interprétation, de s'engager sur la pente d'un symbolisme facile et anachronique. En un mot, n'est-il pas aussi tentant qu'incongru de voir dans le lion une représentation aveugle de l'inconscient, ou des pulsions que le héros livresque, voué à la pleine lumière du langage, relègue dans l'obscurité d'un entre-deux spatial ? De tels scrupules ne sont pas de mise ici. Lancé sur la voie d'une interprétation *sauvage* — au plein sens — du tableau d'Antonello, nous commençons à comprendre que ce qui nous y intéresse relève d'un propos qu'il ne tient pas ; que son rôle (un rôle auquel la peinture mythologique a sans doute une part fréquente) revient à nous aider à dégager la forme d'un dispositif — celui de la parole poétique — auquel il est à peu près totalement étranger. Et que le choix obscur qui nous a conduit là, devant ce morceau de fiction représentée, tenait à une sorte d'amphibologie à la fois secrète et retentissante : que tout ce qu'il montre a trait à une réalité qu'il ne montre pas. C'est cet écart qui justifie (du moins suffit-il à le justifier à mes yeux) le tissage que j'opère ici entre le plan du référent (l'histoire de Jérôme), celui de la représentation (la peinture elle-même) et celui de l'allégorie (la question du poétique). Je referme cette parenthèse — pour, en réalité, ne plus en sortir.

Plus nous observons la scène, plus nous sommes frappés de sa disparité : le dedans et le dehors ; l'homme et l'animal ; le livre et le

paysage. Sa formule se ramène globalement à une contiguïté de territoires exogènes. Ce n'est plus seulement que le rêve de totalité incarné par le livre se heurte à la discontinuité de l'espace (à commencer par l'espace même de la bibliothèque). Il s'agit maintenant de sentir, dans la venue du lion, l'énoncé d'un principe écologique : qu'à tout vivant soit assigné un territoire. Entre les cloisons de la bibliothèque se meut l'esprit des savants ; motion invisible, en un sens, mais que pourtant suggère ce geste infime, presque au centre du tableau : la tourne d'une page. Dans la profondeur céleste s'établit le règne des êtres ailés. Sur le fleuve, passent les voyageurs. Parmi les collines, les arbres et les bosquets, enfin, séjourne le corps des lions ; du moins les quatre pans de la croisée, à gauche, et la scansion des colonnettes, à droite, viennent-ils rappeler allusivement cette clause de leur *habitus* respectif. *Ordo mundi*. Le petit être, tout pelage, tout crinière, qui s'avance sur le carrelage est un intrus : il transgresse la frontière de son territoire pour empiéter sur celui du savant. À l'aventure. Comme tous les aventuriers, il ne sait où il va ; et cependant, comme eux aussi, quelque chose le conduit. Il ne voit pas, et pourtant, dans son obscurité, une lumière l'oriente.

Comment ne pas imaginer, dès lors, que pareille transgression soit possible *en sens inverse* ? Que de l'autre côté (par la fenêtre, par exemple), un être déserte le territoire de la bibliothèque pour s'en aller habiter celui des arbres, des collines, des bosquets, côtoyer les bêtes, se fondre même dans l'épaisseur minérale ? La petite fiction d'Antonello serait-elle seulement visible, qu'un homme quelque part aille vivre au pays des lions — ce que précisément fit Jérôme ? Il ne sait, et toutefois, quelque chose le guide.

Cet homme : nous, peut-être, invités, par la fiction du peintre, à seulement fuir la bête en rêve, *de l'autre côté*. Et ce faisant, par symétrie, naturellement à nous identifier un peu à elle. En cette manière d'aveugle chassé hors de lui-même, nous tenons une assez juste idée du travail poétique.

Accueillir le monde sur la frange où les mots s'en retirent

On voit, du même coup, que la notion de transgression entre un territoire du langage et un extérieur qui le nierait s'avère inadéquate à rendre compte de ce qui a lieu. Existe-t-il une frontière connaissable entre

la bibliothèque et l'animalité ? En vérité, l'innommable ne se tient pas hors de la pratique du langage, mais en elle. Le *monde muet* n'est pas extérieur à la parole, il gît en son sein. Certes, à travers ses accomplissements les plus ambitieux, elle s'efforce à une perception totale de ce qu'elle subsume elle-même sous la dénomination de monde ; elle tend à construire et à ordonner ce « paysage du Tout » dont nous parle mystiquement Pierre Oster (*Paysage du tout*). Mais à chaque pas qu'elle avance en cette direction, apparaît mieux encore ce poids de silence dévolu non tant aux *choses*, qu'à ce qui reste de notre fatale immersion dans leur territoire lorsque ont été nommés les plus subtiles particularismes du nôtre. Et que nous soyons nous-mêmes des choses, réductibles par déchirure, fragmentation et déglutition, par exemple, c'est ce que nous enseignent les mâchoires du lion — au rebours, cette fois, de tout mysticisme.

S'il fallait ici en revenir une fois encore au tableau, j'apercevrais volontiers la mise en scène de cette intuition dans le décor de la bibliothèque. Qu'y voit-on ? Quelques livres ; et entre eux, des choses, justement ; mais de celles que je reste incapable de nommer. Des choses liées à l'usage de la bibliothèque, sans doute ; choses *à livre* ; batteries d'instruments au service du règne qu'instaure l'écrivain. Mais enfoncés dans les abîmes du temps (celui du peintre, et celui de leur usage propre à l'intérieur de ce temps-là), ils se sont, à nos yeux, définitivement refermés sur leur étagère où aucune archéologie ne viendra plus désormais les ressaisir. Parmi les volumes explicitement ouverts sur la régularité des lignes, dont les colonnes palpitent devant le profil de Jérôme, comme sa naturelle friandise, ces vestiges témoignent à la fois d'une contiguïté et d'une fermeture irrémédiables.

La manière d'être-là propre aux choses de l'usage, cette alliance, en elles, d'utilité et d'immobilité, ce qu'on nommerait volontiers leur sourde *perdurance*, s'annonce par un rapport impossible au nom. Ainsi, jusque dans l'ordre même de la bibliothèque, l'innommable est-il intime à l'exposition des noms. *Dans cette intimité du langage avec ce sur quoi il est impuissant à s'établir — mais il faut croire aussi, d'une certaine manière, avec ce qui le défie, et en somme le tente —, travaille la parole poétique.*

Que représentent ici les instruments sans nom du savant ? De quelle ordre de valeur sont-ils les indices ? Parlant de *choses de l'usage*,

d'*instruments* ou de *vestiges*, on ne fait que désigner métonymiquement le fait général qui découle de cette impuissance et de cette tentation (ou qui les justifie) : qu'en toute assertion s'engage un insaisi, son fond — et son *fonds* —, sa ressource et sa limite, la nuit de mutisme au cœur de laquelle elle se risque, et qui l'enveloppe. De cette proximité de jour et de nuit, inhérente à l'expérience du langage, me paraissent emblématiques les extraordinaires contrastes de lumière qui instruisent tout l'espace, dans la représentation d'Antonello. Point de délimitation exacte. Plutôt, sur cette page fermement encadrée par son porche, une intrication de plans obscurs et lumineux où le discours pose et dérobe incessamment.

Poétique s'entend donc d'une parole qui suspend en elle la volonté de pouvoir ; qui se déprend des objets, nommés dans ce dessaisissement même ; nommés, comme nostalgiquement, au moment où se perd en eux la pertinence, et même la trace du nom. La poésie n'a jamais eu d'autre fonction, ni d'autre sens que cette manière d'accueillir le monde sur la frange où les mots s'en retirent, et ce faisant, d'exhausser le langage à ce point où, devenu vain aux échanges, il se transfigure lui-même, où il endosse la nature (animale ?), la perduration muette de ce qu'il touche.

*

Reprenons tout depuis le commencement. À force de considérer le tableau du Messinien comme une allégorie, à force d'approches, de tâtonnements et d'auscultations successifs, le sens premier, légendaire, ou dénoté, en a été expulsé. Dans la perte de cette attention, Jérôme, ses hauts faits, son paysage propre, sa bibliothèque même, ont eux aussi sombré. Regarder une peinture allégorique, serait-ce assister fatalement à un tel naufrage des images ? Serait-ce voir s'évanouir ce qu'on croyait tenir d'abord sous les yeux, au profit de la chimère d'un « autre sens » ?

Là pourtant, dans l'ombre, quelque chose, une tache, ou quelqu'un résiste. Qui ?

Cette alacrité de la queue et des membres, ce visage, qui toujours viennent, et perdurent en cette venue. La fraîcheur incongrue de cette rémanence. Ce qui s'entête à transgresser l'aire des images pour venir, joyeuse menace, donner ailleurs : dans la consistance sensible de ce

qui, en nous, ne porte pas de nom. Traversée du temps et de l'espace, infiniment recommencée : de cette traversée et de ce retour nous parle la parole poétique, et c'est par quoi elle relaie la longue phrase mythique. Mais le poème fait plus, ou autre chose que le mythe ; plus, ou autre chose que le récit, inépuisable lui aussi, des miracles sacrés. *Il produit une pensée de notre lien intime et vaste au monde, qui cesse d'être pensée au moment où elle découvre, dans la parole qui la porte et la dissipe, la consistance d'une chair : un lieu, un « séjour » (selon Mallarmé), une demeure.*

*PARVENU au Poème, écrit Roger Giroux, le Poème n'est plus. Cœur éclaté. Parole médusée. Ce qui fut n'était rien ; ivresse du Poème : visionnaire, il n'a rien vu, que le rien qui le meut, qui l'a porté au jour. Aveuglé par cette lumière, il demeure ; il est la demeure de ce qui est, qui se résorbe en elle...
(L'arbre le temps)*

La leçon à retenir de cette « ivresse du Poème » est double. Elle porte d'abord sur l'évanouissement que toute parole poétique, en tant que parole, se fixe pour fin : « Il n'y a pas de poésie qui ne se porte sur l'extrémité de sa propre interruption, écrit Jean-Luc Nancy, et qui n'ait ce mouvement pour loi et pour technique. Rimbaud est ici forcément exemplaire. » (*Les muses*) Mais la leçon concerne aussi l'opération antérieure : la pensée exposée à son propre dépassement, qui se saisit elle-même comme pure production du sens, mais dont le sens ferait désormais défaut. La parole poétique est l'art de ce *juste avant*, de ce *presque* — cet effet de bord. Ce qui méduse notre réceptivité au sens, en elle, c'est qu'elle accentue la réceptivité plus que le sens ; et qu'ainsi, elle commence à éclairer un monde d'où s'exempte la signification :

*Oui, voici ce que mes sens ont appris tout seuls :
les choses n'ont pas de signification : elles ont une existence.
Les choses sont l'unique sens occulte des choses.
(Fernando Pessoa, Le gardeur de troupeaux)*

¹ Pour ne citer que quelques-uns de ses plus fameux représentants : Dürer, Cranach l'Ancien, Titien, Greco, Caravage, Bernin...

² Pour être plus exact, sans doute faut-il voir, dans l'espace de la fiction picturale, une synthèse entre deux lieux fréquentés par Jérôme à deux moments différents de sa vie : le désert de Chalcis, d'une part, et le monastère de Bethléem où il acheva ses jours, d'autre part.

³ En ce sens, toute vraie légende serait un poème rabattu. À propos du cheminement inverse, qui va de la légende au poème, on peut lire, dans *Mallarmé. La politique de la sirène*, l'analyse que donne Jacques Rancière du sonnet « À la nue accablante tu... ».

⁴ Il suffit, par exemple, de rappeler l'importance considérable de saint Jérôme pour ce contemporain d'Antonello, Érasme de Rotterdam, qui fut aussi l'éditeur de ses œuvres (en 1516). L'iconographie représente d'ailleurs souvent le savant rotterdamois sous des traits qui évoquent explicitement le saint.