

À propos du dialogue de Claude Esteban avec les poètes et les artistes espagnols

Alicia Piquer Desvaux
Universitat de Barcelona

Résumé

Comment aborder l'enseignement de la poésie française des trente dernières années du siècle dernier ? Et comment le faire quand on est dans un pays étranger qui connaît mal les maintes querelles à ce sujet, à une époque foisonnant d'expériences contradictoires qui sacralise ou nie l'existence même de cette écriture, mais qui multiplie les essais à propos de celle-ci, voire l'herméneutique ? C'est Claude Esteban qui, dans ses poèmes et sa réflexion, souvent à partir de la traduction de poètes étrangers ou de la convergence avec la peinture, nous montre les dangers de l'excès de modernité et la nécessité de reformuler la lisibilité de la poésie fin de siècle.

À propos du dialogue de Claude Esteban avec les poètes et les artistes espagnols

Alicia Piquer Desvaux
Universitat de Barcelona

Peut-on enseigner la poésie ?

L'adaptation de l'enseignement aux nouveaux besoins d'une société globale apparaît comme une des exigences incontournables du nouveau XXI^e siècle dans lequel nous vivons. C'est pourquoi dans le cadre de ce colloque axé sur la culture de l'Autre et plus particulièrement sur l'enseignement des langues (et de leur culture) à l'université, nous voudrions nous occuper de la place accordée à la lecture et à la connaissance de la poésie française, spécialement des œuvres des trois dernières décennies du siècle passé.

Or, c'est un sujet délicat à cause de la nature même du fait poétique : on sait que ce que nous ressentons comme poétique souvent est bien différent de la « vraie » poésie et Gide écrivait dans la Préface de son *Anthologie de la Poésie Française* que la poésie échappe « essentiellement à quelque définition que ce soit ». Mais, cela est encore bien plus compliqué à partir du moment où le canon des auteurs est difficile à établir. Le nombre considérable de poètes qui écrivent après la mouvance surréaliste suit des tendances diverses, ce qui empêche l'application de critères qui facilitent leur approche et leur lecture.

Établir donc un « état des lieux » de la poésie contemporaine en langue française demeure un défi à relever¹, une vraie gageure, d'autant plus qu'on résiste à la lecture poétique puisqu'elle est considérée comme difficile, hermétique, comme un langage incompréhensible, et par conséquent un texte souvent indéchiffrable pour les lecteurs non-initiés. Malgré les efforts des différents « printemps poétiques », la poésie aujourd'hui n'intéresse pas tellement les médias. Les temps sont loin de cette année 1968 où la sensibilité poétique se répandit dans les rues, « sorte d'émotion collective » selon Bernard Delvaille :

C'est ainsi que, par la suite, commencèrent à proliférer les innombrables « lectures » de poésie qui se répandirent à travers toute la France et qui s'accompagnèrent peu à peu de manifestations variées – colloques, débats, salons, expositions, fêtes, et même foires. À trop parler de poésie, il y avait risque qu'elle mourût².

Mais nombreux sont les poètes qui continuent à écrire : le monde de l'édition maintient les collections réservées à la poésie et les revues demeurent un moyen de diffusion de cette effervescence, souvent réservées aux seuls lecteurs habitués³. Désormais la question se pose tout naturellement : comment expliquer la poésie ? Ou plutôt, comme dit Christian Doumet, « faut-il comprendre la poésie ? »⁴

¹ C'est la conclusion que l'on tire de la lecture d'Yves MABIN (éd.), *Poésie contemporaine en France*, Paris : Ministère des Affaires Étrangères, sous-direction du Livre et de l'Écrit, 1994.

² Bernard DELVAILLE, « Poésie contemporaine en France », in Yves MABIN (éd.), *Ibid.*, p. 29-30.

³ Nous trouvons un point de vue assez complet sur l'espace contemporain des revues de poésie (1994-2000) élaboré par Fabrice THUMEREL, « Une bataille entre Moderne(s) et Néo-Modernes », in F. THUMEREL, *Le champ littéraire français au XX^e siècle. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris : Armand Colin, 2002, p. 125-151. On y retrouve le débat de Christian Prigent mené après l'arrêt de *TXT* (1993) au moment où une tendance plus conservatrice (selon Bourdieu) semblait dominer. Prigent continue dans *Fusées* et dans *Salut les modernes*, Paris: P.O.L., 2000 de défendre sa conception de l'avant-gardisme.

⁴ Christian DOUMET, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris : Klincksieck (50 questions), 2004.

Les manuels d'histoire littéraire nous présentent quelques figures isolées qui ne rendent pas compte de la pluralité des tendances ni des différents débats qui caractérisent la post-modernité⁵ ; tandis que les anthologies⁶, au contraire, montrent un tel foisonnement d'entreprises individuelles que le lecteur est porté à une grande confusion :

Toute anthologie est une provocation. Elle souhaite provoquer chez le lecteur ignorant, et qui voudrait ne pas le rester, le désir d'aller explorer les domaines et les œuvres dont on lui indique les entrées. Elle avive sa curiosité par un échantillonnage judicieux mais limité. Mais pour le lecteur déjà mieux informé elle est fatalement une provocation au refus, à la destruction du florilège qu'on lui propose, et à une reconstruction personnelle. La fonction première d'une anthologie, c'est de donner envie « d'y aller voir » soi-même. Sa fonction seconde, c'est d'inciter à lui substituer la seule anthologie vraiment intéressante, celle que compose un être humain pour lui-même⁷.

Un point de vue particulier de l'histoire littéraire est celui de la périodologie : Jean-Marie Gleize, dans l'introduction « Intensifier la question poétique » à son anthologie *La Poésie. Textes critiques XIV^e et XX^e siècle*, divise les différents moments de l'histoire de la poésie française en trois larges périodes, « L'invention poétique », « Question poétique » et « L'explosion poétique ». Cette dernière, qui est celle que nous vivons encore, est décrite de la façon suivante :

[...] il s'agit tout d'abord de prendre acte de l'usure de l'instrument [...] et de l'accélération du procès (Rimbaud, Corbière, Lautréamont, Mallarmé), de la mise en crise, de la catastrophe... Au terme de ce procès, la poésie s'est retrouvée différente d'elle-même, hors d'elle-même, privée de ses formes et de ses repères⁸.

Anne Malaprade réinterprète cette période explosive et classe les trente dernières années. Elle considère les décennies soixante et soixante-dix comme caractérisées « par la montée en puissance des formalismes plus ou moins dogmatiques » : les poètes, individuellement ou collectivement « s'essayaient à formaliser la poésie en mettant en place un ambitieux chantier critique »⁹. Se faisant l'écho de Lacan, Althusser, Foucault, Derrida, Benveniste ou Chomsky, il y a les groupes *Tel Quel* et *Change* ; les revues *TXT*, *Manteia*, *Digraph*. On distingue aussi un courant poétique dominant que les critiques désignent par les noms de « modernité négative », d'« écriture blanche » ou « minimaliste » : c'est *Orange Export Limited* sous la direction d'Emmanuel Hocquard, qui regroupe un nombre considérable de poètes, parmi eux Georges Perec, Bernard Noël, Dominique Fourcade, André du Bouchet, Jacques Dupin. Pratiquant avec quelques différences cette « modernité négative », il faut évoquer *L'Ephémère* (1966-

⁵Nous pensons en guise d'exemple à Marie-Claire BANCQUART et Pierre CAHNÉ, *Littérature française du XX^e siècle*, Paris : PUF (Premier cycle), 1992 ; Daniel BRIOLET, *Lire la Poésie du XX^e siècle*, Paris : Dunod, 1997 ; Patrick BRUNEL, *La littérature française du XX^e siècle*, Paris : Nathan (Université), 2002, p. 216-232 et 238-240 ; José M^e FERNÁNDEZ CARDO & Francisco GONZÁLEZ, *Literatura francesa del siglo XX*, Madrid : Editorial Síntesis (Historia de la Literatura Universal), 2006.

⁶Ici la liste serait aussi très longue. Nous retenons Michel DÉCAUDIN (éd.), *Anthologie de la poésie française du XX^e siècle*, Paris : NRF (Poésie) Gallimard, (1983) 2000. Cette deuxième édition a été corrigée dans les préfaces (Claude Roy pour le vol. I et Jorge Semprún pour le vol. II) et augmentée.

⁷Claude ROY, « Poésie, parole mémorable », in Michel DÉCAUDIN, *Ibid.* vol. I, p. 7.

⁸Jean-Marie GLEIZE, « Intensifier la question poétique » in *La Poésie. Textes critiques XIV^e et XX^e siècle*, Paris : Larousse, 1995, p. 15.

⁹Anne MALAPRADE, « Quels chemins pour circuler dans la poésie française contemporaine des trente dernières années : périodes, avant-gardes et / ou extrême contemporanéité ? » in Michèle TOURET et Francine DUGAST-PORTES, Rennes : *Le Temps des Lettres. Quelle périodisation pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle*, Paris : Presses Universitaires de Rennes (Interférences), 2001, p.171-180.

1972) avec André du Bouchet, Jacques Dupin et Yves Bonnefoy. Ce dernier manifestait qu'ils essayaient d'« élucider à plusieurs et les conditions de l'acte de poésie et les notions, les mots, que chacun de nous emploie pour les dire » (« prière d'insérer » du premier numéro de 1966). Ces années de « conceptualisation de la poésie » et de sa négation (souvenons-nous de Denis Roche et de son affirmation « la poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas »¹⁰) constituent « une révolution du langage poétique », selon le titre du livre de Julia Kristeva, publié en 1974¹¹.

Les décennies quatre-vingt et quatre-vingt-dix, à la suite de l'effondrement des cadres idéologiques, vont voir progressivement ressusciter les écrivains qui « habitent » vraiment la poésie, selon les termes de Jean-Claude Pinson. Ceux qui osent reprendre le mot de « lyrisme » deviennent de plus en plus nombreux et leurs ouvrages participent de la création et de la réflexion : Jean-Michel Maulpoix est le chantre du lyrisme critique, tandis que Michel Collot, celui de l'émotion ; Jean-Claude Pinson et Claude Esteban vont retravailler la question de la signification ; Jacques Réda déclare son « plaisir à être aussi concret que possible », et bien d'autres avec lui, malgré la résistance de la tendance antérieure qui reste quand même très active (Jean-Marie Gleize, Laurent Cauwet et la maison d'édition Al Dante, par exemple ; ou Christian Prigent ou Olivier Cadiot et Pierre Alferi)¹². Pour cette raison, Anne Malaprade affirme :

La richesse, la diversité et la complexité de la production poétique française des trente dernières années gagnent donc à être ordonnées en deux périodes, qui donnent à l'hétérogénéité des écritures et des projets une forme de lisibilité¹³.

Mais d'autres poètes encore refusent « de se laisser comprendre par référence à un espace temporel renvoyant à une perspective linéaire de l'histoire de la littérature »¹⁴ : à la suite d'un colloque organisé à Paris VII en 1986, Michel Deguy, Dominique Fourcade et Jacques Roubaud parlent de la notion d'extrême contemporain, « nouvelle catégorie temporelle » qui refuse toute périodisation par crainte « d'être trop éloignés de passés qu'ils aiment revisiter avec liberté et désordre chronologique » :

Chaque lecture d'un poème ancien fait un poème nouveau. Mais je dirais bien plus : la poésie [...] n'a d'existence que dans la mémoire individuelle d'un être présent [...] En ce sens, tout poème du passé est nécessairement aussi un poème du futur¹⁵.

Sans prétendre synthétiser tous les aspects de ces trente années de création et de réflexion poétiques¹⁶ frénétiques, nous allons cependant ajouter une activité que nous considérons comme incontournable chez de nombreux poètes à partir des années soixante et qui, à l'instar de la nouvelle temporalité dont nous venons de parler,

¹⁰Denis ROCHE, *La Poésie est inadmissible, Œuvres poétiques complètes*, Paris : Seuil (Fiction & Cie), 1995.

¹¹Julia KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Paris : Seuil (Poétique), 1974.

¹²Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète*, Seyssel : Champ Vallon, 1995 ; Jean-Michel MAULPOIX, *La voix d'Orphée*, Paris : José Corti, 1989 ; *id.*, *La poésie malgré tout*, Paris : Mercure de France, 1985 ; *id.*, *La poésie comme l'amour*, Paris : Mercure de France, 1998 ; *id.*, *Du Lyrisme*, Paris : José Corti, 2000 ; *id.*, *La Cabeza de Paul Verlaine*, Vitoria-Gasteiz : éd. Bassarai, 2004 ; Michel COLLOT, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : PUF (Écriture), 1989 ; *id.*, *La matière-émotion*, Paris : PUF (Écriture), 1997.

¹³Anne MALAPRADE, *op.cit.* p. 175.

¹⁴*Ibid.*, p. 177.

¹⁵Jacques ROUBAUD, Paris : *Poésie : (récit)*, Le Seuil, 2000, p. 111.

¹⁶Quelques anthologies bien spécifiques sont parues : Henri DELUY, *Anthologie arbitraire d'une nouvelle poésie 1960-1982*, Paris : Flammarion, 1983 ; Philippe DELAVEAU, *La Poésie française au tournant des années quatre-vingt*, Paris : José Corti, 1989.

détermine leur production poétique. Il s'agit de la traduction. Ce phénomène n'est pas propre aux Français, mais à une politique éditoriale globale :

L'ouverture des frontières poétiques durant le dernier tiers du XX^e aura été l'une des données majeures de notre histoire littéraire, attendu ses retombées durables sur l'ensemble de notre production. Au point que l'on pourra sans doute retenir ce phénomène comme un critère décisif –ou une grille de lecture exemplaire– lorsqu'il s'agira de dresser le bilan plus ou moins objectif de la période en question¹⁷.

Les exemples sont nombreux de poètes qui intègrent la traduction à leur propre œuvre. Guillevic traducteur de Goethe, Georg Trakl, Bertolt Brecht ; Yves Bonnefoy – traducteur dès 1950– traduit Shakespeare, Yeats, John Donne, Keats, Dylan Thomas ; André du Bouchet traduit Celan, Hölderlin, Faulkner ; Philippe Jaccottet s'occupe de Goethe, Hölderlin, Leopardi, Musil, Rilke, Ungaretti, Thomas Mann, *l'Odyssee* ; Michel Cluny dirige dès 1989 dans les éditions de La Différence, la collection bilingue *Orphée* ; Denis Roche travaille Ezra Pound ; Jacques Roubaud, traducteur de « haïkus » ; Jean Grosjean traduit la Bible et le Coran ; et avec eux, bien d'autres, comme Michel Déguy au moyen de la revue fondée en 1997, *Po&sie*. Pour sa part, Claude Esteban, traducteur de Virgile, Góngora, Quevedo, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, García Lorca, Jorge Guillén, Octavio Paz, Borges, Pere Gimferer, Vicente Aleixandre, Fernando Pessoa, T. S. Eliot, César Vallejo, analyse cet attrait récent qu'éprouvent quelques poètes pour la traduction :

Longtemps, à l'exception notable de Chateaubriand, Nerval, Baudelaire et Mallarmé, les poètes de ce pays ont laissé à d'autres le soin, subalterne à leurs yeux, de porter en français des œuvres qui, souvent, leur étaient proches. D'où ces équivalences malhabiles que l'on a connues. Nous assistons, depuis quelques trente années, à un changement radical des conduites : la plupart des poètes traduisent. Faut-il préciser qu'ils ne traduisent pas tout, mais ceux-là seuls qui répondent à leurs questionnements ou les avivent ? Ils pensent aussi que leur propre langue se confirme davantage par l'effort qu'ils entreprennent de la violenter, de la forcer à dire ce qu'elle se refusait, par habitude à exprimer : la largesse incantatoire de Dante, la prolifération de Pound, la savante symbolique de Yeats. À l'instar d'un Bonnefoy, d'un Jaccottet, d'un Du Bouchet, tant d'autres, et parmi les plus jeunes d'entre nous, estiment, oui, qu'ils se confortent en eux-mêmes et davantage encore dans leur appréhension ambitieuse de la poésie en faisant que deviennent *françaises* ces paroles venues de partout, les leurs déjà, celles d'Oppen, de Mandelstam, de Paz, de Celan, de Tsvétaïeva... Poèmes parallèles, poèmes neufs qui appartiennent désormais à notre langue¹⁸.

Ouverture d'esprit qui va s'enrichir encore davantage avec l'apport des poètes étrangers qui choisissent d'écrire en français, comme Laurent Gaspar, Vénus-Khoury Ghata ou Sylvie Baron Supervielle. À ce vrai dialogue entre poètes qui permet de dilater les frontières de l'espace et du temps, vient s'ajouter un autre dialogue, –constant tout au long du XX^e siècle–, celui que les poètes entretiennent avec les peintres, sous des formes diverses : le livre illustré, l'essai, et le « livre de dialogue », tel que le conçoit Yves Peyré :

La pratique du *livre de dialogue* [...] est née entre 1874 et 1876 dans un élan fondateur suscité par deux poètes visionnaires, Charles Cros et Mallarmé, et un peintre voyant, Manet [...]. Cette pratique, fastueuse dès l'origine, n'a fait que se renouveler, s'approfondir et se préciser [...]. Un principe clair [...] la rencontre de deux créateurs (un poète, un peintre) dans un espace commun, accepté et investi par l'un et l'autre : le livre¹⁹.

¹⁷Yves DI MANO, « La langue adverse », in *La Nouvelle Poésie Française*, Paris : Magazine littéraire, mai 2001, n° 396, p. 29-31.

¹⁸Claude ESTEBAN, « Le travail du poème », in Yves MABIN (éd.), *op.cit.* p. 12-13.

¹⁹Yves PEYRE, *Peinture et Poésie*, Paris, Gallimard, 2001, p. 6.

Mais vient le moment de reprendre notre grande question : comment expliquer la poésie en langue étrangère aux étudiants, qui souvent ne sont même pas formés à la lecture poétique de leur langue maternelle, si nous manquons de vraies balises pour le faire ? Les critiques s'entendent pour fixer un changement radical de la poésie à partir des années soixante, date qui marque la fin du surréalisme avec la mort d'André Breton et l'« usure » de ses principes. Mais outre la confirmation du foisonnement des tendances irréductibles –ceux qui nient la possibilité d'une poésie quelconque ; les poètes axés sur la langue ; les poètes axés sur les problématiques de la signification²⁰ –, nous n'avons rien de définitif, même pas un nom pour désigner ces générations d'écrivains ou même l'époque où ils vivent, car les notions de poètes postmodernes ou néo-modernes ou d'extrêmes contemporains sont ambiguës. Et ce, sans considérer des problématiques propres au métier poétique : l'émotion, le lyrisme, l'image, le rythme, etc. Ne désespérons point cependant, et quand un poème résiste à notre compréhension, évoquons cette citation de Blanchot :

On comprend un poème, non pas lorsqu'on en saisit les pensées ni même lorsqu'on s'en représente les relations complexes, mais lorsqu'on est amené par lui au mode d'existence qu'il signifie, provoqué à une certaine tension, exaltation ou destruction de soi-même, conduit dans un monde dont le contenu mental n'est qu'un élément²¹.

C'est dans ce moment de confusion que l'on fait appel à un des grands poètes qui, lui, s'interroge à bien des égards à son tour. Il s'agit de Claude Esteban (1935-2006).

Le magistère de Claude Esteban

Poète exigeant, critique d'art, professeur, traducteur attentif au « partage » de ses deux langues, le français et l'espagnol, Claude Esteban, aussi bien dans ses essais que dans son œuvre poétique, résume les débats et les tensions qui ont informé le parcours esthétique de la fin de siècle, mais il les dépasse en se déclarant « antimoderne ». Non sans raison. Car depuis la fameuse exclamation rimbaldienne (« Il faut être absolument moderne ») tout le monde fait sienne la formule, au point qu'elle devient « obscure » :

Le moment est venu de s'interroger sur le destin et la dérive d'une telle parole, dès lors qu'échappant à son inventeur, elle a servi de guide, de caution, parfois même d'alibi à certaines démarches intellectuelles qui témoignent à travers le temps, de sa permanence et qui ont fini par façonner une *histoire*. La nôtre, assurément, celle du moins où nous tentons de nous reconnaître. La poésie, plus qu'aucun autre mode d'expression, se prête à de pareils questionnements puisque c'est à son propos que la notion de modernité a pris forme dans la conscience et dans l'écriture de quelques poètes²².

Parcourant l'« histoire » de cette « modernité », Esteban prétend revenir sur quelques aspects qui ont été, dit-il, détournés. Sa relecture de la modernité poétique constitue en même temps une déclaration des principes qui vont constituer sa propre inspiration créatrice. Ainsi refuse-t-il de considérer la temporalité prônée par Rimbaud, son chant de l'instant absolu, du « moment brut », puisqu'il en vient « à récuser la dimension diachronique de la durée, constitutive de l'être des hommes et des choses ».

D'ailleurs, ce désir de l'immédiat a besoin d'un langage nouveau qui l'exprime, une langue capable de tout résumer, « parfums, sons, couleurs ». Mallarmé fait aussi

²⁰Daniel LEUWERS, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris : Bordas, 1990, p. 101-124.

²¹Maurice BLANCHOT, *Faux pas*, Paris : Gallimard, 1971, p. 129.

²²Claude ESTEBAN, « Inactuel et modernité » in *Critique de la raison poétique*, Paris : Flammarion (Critiques), 1987, p. 9.

son expérience du « défaut des langues », incapables d'obéir aux sollicitations du sensible. Mais cette révolte contre la grammaire et la syntaxe qui existe de Rimbaud aux surréalistes dévoile l'intention d'une « structuration notionnelle du monde » autre.

Que reste-t-il de ce rêve de transformer le monde auquel prétendaient Rimbaud et Breton, mais qu'exprimait Marx, après tout un siècle d'inventions portées sur les discours poétiques ?

Le surgissement comme autonome des signifiants, leur libre jeu, délié de la syntaxe apprise, a quelque chose de salubre, d'allègre parfois, de vivifiant sans doute [...] ; ce travail poétique manifeste la remise en cause toujours nécessaire du commerce habituel des mots et des pensées. [...] Mais la frontière entre la communication et l'incommunicable reste mal définie. [...] À force de vouloir se faire entendre et soi seul, sans référence au passé de la langue, sans relation appréhensible avec les autres locuteurs dans le temps et l'espace de la contemporanéité, une certaine expérimentation de la parole poétique court le risque de se perdre dans l'éclatement du signifié, au point de retomber, au terme, dans l'in-signifiant [...]²³.

La position de Claude Esteban est claire : s'il fallait choisir la déconstruction, autant le faire à la façon de Nietzsche qui « démolissait à coups de marteau » ; quant à lui, il préfère travailler la capacité du poème à « refigurer » le monde, selon l'expression de Paul Ricoeur. En lisant Mandelstam, Octavio Paz, Yves Bonnefoy, il découvre « une résurgence du lyrisme » qui consiste à « formuler la possible ordonnance du monde » propre au poète. C'est au moyen des mots de chaque jour qu'il faut « arracher à l'inaudible, à l'informe, pour les distribuer en configurations harmoniques et déclarer de la sorte que le sensible a un sens »²⁴.

Dire poétiquement le monde, c'est le privilège d'« un homme singulier qui décide de tout cela et qui rompt le silence des choses ». Homme singulier mais non angoissé ni ennuyé, plutôt « homme de souci »²⁵.

Nous voici installés, nous lecteurs, dans l'espace poétique de Claude Esteban, dans le lieu d'une quête, d'une initiation à la connaissance des apparences sensibles d'un monde à déchiffrer. Loin de toute exclamation orgueilleuse de soi, mais lucide, le poète se définit comme :

[...] un être qui n'a pas de moi, ou plutôt qui est traversé, irrigué par un afflux de présences extrinsèques, de réalités étrangères, lesquelles font de son moi moins un contenu, une substance particulière, qu'un réceptacle d'altérités²⁶.

Cette altérité situe notre poète dans une temporalité différente de celle de Baudelaire ou de Rimbaud, elle épouse le passé, l'intégrant au présent de l'auteur et constituant son devenir. Le moi lyrique d'Esteban jaillit moins des profondeurs de l'inconscient (ce n'est pas le vertige de celui qui se surprend en découvrant que « moi est un autre »), que du dialogue soutenu par des siècles d'interrogations, d'émotions, de paroles et de musiques qui se font écho. Refusant le silence de Blanchot ou celui d'Adorno, Esteban réagit contre une époque qui, après Auschwitz, a perdu la foi dans la parole d'homme. Il préfère revisiter les textes fondateurs ou écouter certaines voix dont les sons lui deviennent proches, comme si elles réclamaient « de nous, par delà le temps et le désastre, de ne pas mourir tout à fait »²⁷.

²³*Ibid.* p. 23-24.

²⁴*Ibid.* p. 42.

²⁵*Ibid.* p. 60.

²⁶*Ibid.* p. 53.

²⁷Claude ESTEBAN, *Ce qui retourne au silence*, Tours : éditions Farrago, 2004.

Nous pensons à ce livre délicieux, *Étranger devant la porte*²⁸, qui se compose de deux parties. La première, « Variations », est composée de « poèmes parallèles » écrits à la suite de lectures d'autres poètes (Vallejo, Michaux, Dupin, Bazaine, Du Bouchet, Paz) et de la contemplation des sculptures de Chillida. La deuxième, « Thèmes », regroupe des réflexions sur les différents efforts (Mallarmé, Char, Dupin) « pour établir les fondements ontologiques du langage » et « déterminer ce que l'écriture, dans son apparente lisibilité, pouvait opposer au néant des choses ». Le dernier chapitre s'occupe précisément des difficultés de la traduction poétique et Esteban rejoint ici Bonnefoy.

La poésie dénudée de Claude Esteban, presque transparente, minimaliste certes, s'éloigne aussi bien du démon de l'analogie que des jeux ludiques prônés par ceux qui préfèrent laisser l'initiative aux mots. Pourtant, il va essayer tout au long de ses livres de saisir la force expressive de l'image, cette « invention du sens au travers des signes ».

Qu'il interroge des poètes (Quevedo, Góngora, Machado, Guillén, Lorca, Paz, parmi bien d'autres) ou soit fasciné devant les peintures du Greco, de Velázquez, de Palazuelo, de Caravaggio ou de Picasso, faisant dialoguer époques révolues et modernité, il considère que l'image (dans toutes ses manifestations : lignes, mots, blancs, dispositions sur la page ou sur la toile, voix ou silence, volumes ou taches de couleurs...), quand elle sollicite le poète, parvient à lui suggérer la certitude que « tout se tient entre les choses, mieux encore, entre les choses et nous ».

Pendant toute sa vie, Claude Esteban demeure passionné de peinture, au point de diriger entre 1970 et 1980 la revue *Argile*, aux éditions Maeght. Là, artistes et poètes se rencontrent pour échanger leurs idées et cette revue nous fait bien penser à la fonction du « livre de dialogue » d'Yves Peyré. Peinture ou poème s'enracinent dans un lieu et un temps, dans un monde sensible plein de signification. L'image devient « l'invention d'un lieu dans le sein d'une langue » et le poème ou le tableau constituent « un mouvement vers le sens ».

Nous voulons nous attarder sur la manière dont Esteban parle des différents tableaux du Greco²⁹. Cet essai, assez court, sert à dévoiler de façon simple et claire, tous les aspects problématiques que nous avons abordés au fil de nos pages. Ce n'est pas uniquement une étude sur l'évolution de l'esthétique du Greco, mais un vrai « partage » des formes et des sens, par-delà les siècles. C'est aussi une formule accessible grâce aux reproductions que nous pouvons aisément trouver sur internet et, donc très faciles à présenter aux étudiants lors d'une séance, pour essayer de résumer cet extrême contemporain poétique français, qui nous semble aussi passionnant que l'aventure surréaliste.

Les peintres étudiés par Esteban sont nombreux et bien différents les uns des autres, bien qu'il montre une nette préférence pour les peintres du siècle d'Or, ainsi que pour les poètes Góngora et Quevedo. Nous avons choisi le Greco parce que nous pouvons repenser à la mise en valeur faite par Maurice Barrès à la fin du XIX^e siècle dans son ouvrage, *Le Greco ou le secret de Tolède*. Pas de secret mystique à percer, ni d'énigme à résoudre dans les ruelles de Tolède pour Esteban, mais le parcours d'une vie, aussi documenté que possible.

Tout commence à la mort du Greco : « Greco vient de mourir, et il semble que Tolède soit déjà prête à l'oublier ». Oubli ou incompréhension des gens de la ville qui mettront presque trois siècles pour s'intéresser à son art. Le roi, Philippe II, qui l'avait sollicité à un moment donné, vu son apprentissage avec le Titien, le dédaigne pour son palais de l'Escorial. Seul le poète Góngora le célèbre dans un de ses sonnets les moins

²⁸Claude ESTEBAN, *Étranger devant la porte*, I et II, Tours : éditions Farrago, 2001.

²⁹Claude ESTEBAN, *La dormition du Comte d'Orgaz*, Tours : éditions Farrago, 2002, p. 9-32.

connus, espèce de « tombeau », qui sert à louer la qualité de son pinceau « qui donna souffle au bois / vie à la toile ».

Peut-être l'indifférence était-elle due à sa condition d'étranger (il était Crétois, natif de Candie), bien qu'après ses années de formation, il passe plus de trente années à travailler pour les couvents et les églises de Tolède. Ou tout simplement à sa façon tellement personnelle de réaliser les portraits des nobles ou les scènes religieuses, autrement dit à sa puissance créatrice :

Toutes les références, si minutieusement établies par les studieux [...] parviennent très peu à s'aventurer au cœur d'une entreprise picturale que son étrangeté même protège et qui n'obéit qu'à ses propres lois. Comme si, par-delà les catégories conceptuelles ou les systèmes de culture qu'on s'ingénie à lui substituer, l'œuvre se refusait, sinon par bribes, à rendre compte d'une réalité qualifiable –sensible, intelligible, transcendante– qu'elle fonde assurément plus qu'elle ne la retranscrit. Et certes, un tel constat qui, dira-t-on, remet en cause les approches de l'histoire de l'art, ou de ses fins [...] vaut pour tous les créateurs d'images dès lors qu'ils inventent un langage neuf.

Il est évident que se conjuguent dans ses peintures des énergies du trait et des formes qui ne se rapportent pas à la contemplation de la réalité. On a beau imaginer un amalgame entre « les apports de Byzance, les incitations de Venise, et, qui sait, les appels d'une spiritualité prétendument castillane », tout cela ne suffit pas à expliquer son évolution.

Esteban préfère rapporter une anecdote –apocryphe, sans doute- de Giulio Clovio, l'enlumineur croate établi à Venise, ami et protecteur du jeune Domenikos. Il le surprend dans son atelier, par une belle journée ensoleillée, les volets clos, refusant toute lumière qui puisse « troubler sa lumière intérieure ». Si les Vénitiens cherchaient à magnifier la lumière diurne, solaire, et le Caravage (1571-1610) cherchait à la dissimuler, le Greco (1541-1614) semblerait porté moins à peindre la *lux* des Latins que la *lumen* des philosophes.

Pendant son séjour à Rome, le Greco se lie d'amitié avec Luis de Castilla, le fils de Diego de Castilla, doyen de la cathédrale de Sainte-Marie de Tolède, lequel lui passe commande, en juillet 1577, de peintures pour le maître-autel de la sacristie de la cathédrale puis, dans la foulée, pour le maître-autel de l'église Santo Domingo. Le parcours sera long, mais se manifeste dans *L'Espolio* de façon évidente : au centre du tableau, l'étoffe rouge de la tunique du Christ ; celui-ci demeure grave, solennel, le visage serein levé vers le ciel. Autour de lui maints personnages serrés –« muraille d'hommes qu'il substitue aux horizons d'architecture »- : des soldats, des sbires, les saintes femmes sur la gauche, les serviteurs. Faisant pendant au rouge, deux taches jaune foncé. L'espace est transformé : « il s'exercera [...] à unir d'un même mouvement du pinceau le proche et le lointain, le terrestre et l'infini ». Puis, dans les nombreux portraits, il travaillera les visages, le regard spécialement, « pour surprendre le drame qui se joue en deçà de la façade charnelle ».

Pour Esteban, *La dormition du Comte d'Orgaz*, brise le spectacle baroque de la mort : on voit seulement « un homme endormi, paisible [...] il pèse à peine, lui et sa cuirasse superbe, entre les bras de ses protecteurs ». La « frise » de visages, de collerettes en dentelle, de pourpoints noirs, sert moins à établir un réseau des rapports sociaux, qu'à suggérer la vie quotidienne (il y a même un enfant, le fils du Greco) qui continue à se poursuivre au-delà, tandis que cette scène « est aspirée –anges virevoltants, nuées qui tourbillonnent– par la lumière blanche et bleu pâle du Salut ».

La couleur, l'effet de lumière, la « *linea serpentinata* » rendent la fusion entre les deux univers mieux réussie que dans *La sainte Alliance, ou le rêve de Philippe II*, le tableau de présentation du Greco à la cour de Philippe II pour la décoration de l'Escurial. Il fut rejeté par le roi qui ne le trouvait pas assez fidèle à l'esprit du Concile

de Trente, puisque l'opposition entre les deux mondes, usant des mêmes couleurs violentes, n'était pas bien suggérée.

Désormais, le Greco s'éloigne de cet équilibre mystérieux entre ciel et terre, cherchant à saisir « avec des formes et des couleurs ce que Jean de la Croix nommait l'insaisissable » et Rimbaud, fixer les vertiges. Esteban refuse des explications faciles (astigmatisme, une maladie schizoïde) pour insister sur l'érudition livresque du peintre, sur ses études sur le maniérisme, sur sa façon de préférer la couleur à la ligne, d'insister sur le sens visuel de la peinture : la forme, la couleur, l'espace, et, finalement, le dynamisme.

L'évolution est visible à partir des différentes versions du *Christ chassant les marchands du temple*, dans *le Martyre de saint Maurice*, dans le terrible *Saint Jérôme pénitent* : tantôt il s'attache à désincarner les corps, à les animer « d'une légèreté dansante, comme s'ils foulaient à peine un sol qui se déroberait sous eux » ; tantôt à « réduire ces corps à la symbolique d'une flamme, à l'aspiration d'un vortex ascensionnel où tout l'être vient se résoudre et se dissoudre ». Les couleurs deviennent froides, sombres, le paysage n'existe plus que sur le point d'être harcelé par l'orage, dévasté par la fureur divine : c'est la ville de Tolède, couronnée par son Alcazar, avec ses remparts qui dévalent jusqu'au Tage. On la contemple un instant avant que la colère de Dieu, « plus menaçante que la guerre et la folie des hommes, ne se déchaîne au-dessus d'elle et ne la jette à bas ». La même sensation nous est transmise avec l'expression sur la toile de l'*Apocalypse* de Jean. *Le cinquième sceau de l'Apocalypse* nous donne à voir (on utilise les mots d'Éluard) un groupe d'hommes et de femmes, dénudés, aux bras tordus vers le ciel muet et absent, proférant par leurs gestes convulsifs, les paroles terribles de l'Apôtre. Lecture « littérale et symbolique à la fois » d'un châtement de l'humanité pécheresse, qui suggère à Claude Esteban l'interprétation de la dernière peinture, *La Mort du Laocoon*.

Le Greco transpose le récit mythologique à un registre chrétien comme si la menace ne portait plus désormais sur la cité de Troie, mais sur Tolède : les corps sont dévorés par les serpents ; au fond, la ville s'embrase, au premier plan, un couple, tel Adam et Eve, contemple le désastre. Au bout du parcours, on comprend mieux le Greco. On l'imagine égaré dans une Tolède sombre, entendant sonner les cloches des centaines d'églises. Seul et oublié des nobles, sans avoir été compris... « La foi première en un Dieu bon, serein, qui offrait le salut s'évapore ». Les images nous apportent une autre lumière ténébreuse, angoissante. On est pris dans le vertige de l'abîme :

Qu'en est-il de ces formes –lignes, couleurs, volumes– qui soudain nous parlent une langue qui devient la nôtre, nous communiquent une force dont nous nous sentions dépourvus ? Je ne fais guère crédit au hasard mais [...] il en va des images comme des êtres [...] hier encore ignorés de nous et que nous reconnaissons tout à coup, comme si depuis toujours une sorte d'attraction sidérale nous orientait infailliblement vers eux. Il ne nous appartient pas davantage d'en précipiter le cours, car l'instant qui en décide n'est pas inscrit au cadran de nos horloges, mais dans la lente maturation de nos existences [...]³⁰.

Ainsi, tout au long de ses livres, Claude Esteban réinterprète la modernité, se situe par rapport à elle, déclare son appartenance à l'extrême contemporain, revisite la « tradition » qu'il renouvelle. Il parle du moi lyrique, de l'émotion poétique et de cette pratique propre à l'homme, du souci qui consiste à fonder son identité au moyen de l'altérité.

³⁰Claude ESTEBAN, *L'ordre donné à la nuit*, Lagrasse : éditions Verdier (L'Image), 2005, p. 55.