

# Le lyrisme dans *Conjoncture du corps et du jardin* (1983) : une « vocation d'immanence »

**Jérôme Hennebert**

Université de Lille

EA 1061 - ALITHILA - Analyses Littéraires et Histoire de la Langue

**Résumé :** Le lyrisme de Claude Esteban jaillit du « souci » existentiel et valorise la transcendance dans l'immanence de l'expérience poétique. Autrement dit, celui-ci pense la poésie comme une « conjoncture » entre l'expérience de la mort, le langage et le lieu, comme dans *Conjoncture du corps et du jardin* (1983). De ce fait, sa poésie reste à contre-courant du formalisme : le corps et le temps sont alors à l'épreuve d'une catábasis et d'une anabase directement inspirées par la descente aux enfers d'Orphée.

**Mots-clés :** anabase, catábasis, mort, immanence, lyrisme, Orphée, poésie, souci, transcendance

**Resumen:** El lirismo de Claude Esteban surge de una “inquietud” [*souci*] existencial y valoriza la trascendencia en la inmanencia de la experiencia

poética. En otras palabras, Esteban piensa la poesía como una “coyuntura” [*conjoncture*] entre la experiencia de la muerte, el lenguaje y el lugar, como en *Conjoncture du corps et du jardin* (1983). Por ende, su poesía permanece a contracorriente del formalismo: el cuerpo y el tiempo sufren la prueba de una catábasis y una anábasis directamente inspiradas por el descenso de Orfeo a los infiernos.

**Palabras claves:** anábasis, catábasis, muerte, inmanencia, lirismo, Orfeo, poesía, inquietud, trascendencia

« Pas d'autre ciel que cet espace plein<sup>1</sup> »  
 « Je questionne le sol, je continue<sup>2</sup> »

Dans une conférence intitulée « Au plus près de la voix », donnée en 2003<sup>3</sup>, Claude Esteban justifie sa quête de poésie. L'écriture est pour lui le moyen de purger ce qu'il appelle poétiquement les « nuits obscures<sup>4</sup> ». Que signifie cette image ? Le poète s'explique ailleurs dans *Critique de la raison poétique* sur la fonction « cathartique » de la poésie, en distinguant plus précisément « l'angoisse » du « souci ». L'écriture lyrique lui paraît davantage un questionnement *soucieux* de notre rapport au monde qu'une libération de notre conscience malheureuse. La poésie ne peut donc prétendre guérir l'homme de ses angoisses – mais au mieux l'apaiser momentanément : « Décider qu'une langue peut apaiser la blessure<sup>5</sup> ». Le « souci », nouveau ferment du lyrisme poétique, est défini de manière programmatique comme une « sollicitation originelle de la conscience, un remuement jusque dans les profondeurs charnelles de l'individu, confronté sans relâche à la distance du monde et à l'instabilité de l'emprise qu'il y peut exercer<sup>6</sup> » – autrement dit le remuement de la nuit intérieure du sujet lyrique. Tel sera le lyrisme contemporain pour Claude Esteban : à la fois inquiet et pointant l'étrangeté du monde, une dépossession de soi presque mélancolique, mais loin du « spleen » baudelairien dans la mesure où le « souci » ouvre l'horizon et libère du poids du passé.

Comme toute une génération de poètes après la Seconde Guerre mondiale, Claude Esteban est inspiré par la philosophie d'Heidegger et spécialement son essai sur Hölderlin. Le philosophe allemand promeut en effet le « souci » au sens philosophique : l'homme a conscience du temps et ne peut se connaître que dans le « souci » existentiel, en anticipant l'idée de sa propre mort. Dans une même parenté phénoménologique, Claude Esteban considère que le lyrisme n'est pas une question de rhétorique, mais une « conjoncture » entre le corps et le monde<sup>7</sup>, une « conjoncture » entre l'expérience de la finitude et le langage. La voix poétique cherche à s'accorder avec soi, la femme aimée et le monde, comme l'a montré ailleurs Dominique Viart<sup>8</sup>.

Nous nous proposons de relire un des poèmes majeurs de Claude Esteban, encore trop ignoré de la critique : *Conjoncture du corps et du jardin*, publié et couronné du prix Mallarmé en

1 ESTEBAN, Claude, « Conjoncture du corps et du jardin » in *Le Jour à peine écrit*, Paris, Gallimard, 2006, p. 104.

2 *Ibid.*, p. 144.

3 [http://www.cipmarseille.com/documents/98\\_20051118135543.pdf](http://www.cipmarseille.com/documents/98_20051118135543.pdf) [consulté le 25/11/2015].

4 ESTEBAN, Claude, *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, « Critique », 1987, p. 157. L'expression a une connotation mystique (Saint Jean de la Croix).

5 *Id.*, « Conjoncture du corps et du jardin » in *Le Jour à peine écrit*, *op. cit.*, p. 116.

6 *Id.*, *Critique de la raison poétique*, *op. cit.*, p. 49.

7 Puisque le but ultime de la poésie est de trouver l'harmonie dans l'unité de la conscience, à travers une expérience « charnelle », nous relevons également une communauté de pensée entre la poétique d'Esteban et l'ontologie de la chair de Maurice Merleau-Ponty, telle que celui-ci l'a évoquée dans son dernier ouvrage *Le Visible et l'invisible*. Les limites de cette étude ne permettent pas d'explorer cette dimension de l'œuvre.

8 VIART, Dominique, « Le dénuement », *Europe*, n° 971, mars 2010, p. 44-54, numéro en hommage à Claude Esteban.

1983, mais remanié et augmenté lors de la publication du recueil *Le Jour à peine écrit* (1967-1992) en 2006, l'année même de la mort du poète<sup>9</sup>. Le sujet lyrique erre dans son jardin en quête de la femme aimée, identifiée à Perséphone. Il évolue au gré d'un cycle symbolique – du printemps à l'hiver – et selon trois temporalités : l'aube, midi, et minuit. Ces repères temporels rythment dans le désordre le poème<sup>10</sup>, jusqu'à ce que le sujet lyrique s'affranchisse de toute durée dans le dernier fragment : « Délaisse les saisons. Altère le savoir des signes<sup>11</sup> ».

*Conjoncture du corps et du jardin* évoque ce qui arrive au sujet lyrique lorsqu'il anticipe l'idée de sa mort et ce qu'il advient dans l'inquiétante étrangeté de son rapport au monde, lors d'une errance solitaire dans un jardin allégorique : « Tu peux revivre, t'enfermer dans ton jardin mental<sup>12</sup> ». Comment le poète s'approprie-t-il la question du lyrisme ? Dans quelle mesure cette question est-elle révélatrice de sa poétique, à contre-courant d'une poésie contemporaine ancrée depuis des décennies dans le formalisme, écrit ou oral, et fascinée par le blanc de la page ?

Nous souhaitons montrer que le lyrisme est dans *Conjoncture du corps et du jardin* en « tension » entre l'immanence, indice d'une pluralité du monde, et la transcendance, aspiration inverse à l'unité<sup>13</sup>. Claude Esteban préfère parler d'une « double postulation » : « Ou plutôt, la poésie ne peut embrasser aucun des deux partis, car elle est dans son existence propre le théâtre de cette double postulation, tout à la fois désireuse de sens – et de ce fait, instauratrice d'unité – et réceptacle privilégié de l'existence plurielle, énonciatrice de l'individuel et du temps<sup>14</sup> ». Le poète prend position dans *Critique de la raison poétique* : la poésie contemporaine doit non seulement lutter contre une certaine désincarnation (le poète préfère le néologisme « excarnation »), mais aussi contre une aspiration trop forte à la transcendance, alors qu'elle doit naître des « profondeurs charnelles » et réaliser son éthique dans l'immanence : « [...] il est urgent pour la poésie française d'aujourd'hui [...] de reconverter la parole à cette vocation d'immanence<sup>15</sup> ». Comment se manifeste lyriquement cette « vocation d'immanence » ?

Dans un premier temps, nous mettrons en perspective historique la question du lyrisme chez Claude Esteban. Nous verrons combien la temporalité de l'expérience poétique est au fondement de sa réflexion. Le poète réhabilite la question du sens en relation avec la vie intérieure et sa sensibilité au monde. Nous verrons dès lors que la « double postulation » entre immanence et transcendance naît d'une expérience initiatique et eschatologique tout à fait originale, sur le modèle antique de la catabase. Enfin, nous montrerons que la transcendance s'inscrit définitivement dans l'immanence et que le poète se réapproprie la voix d'Orphée.

---

9 À l'origine une suite de 63 poèmes en prose, augmentée jusqu'à 71 fragments dans l'édition Gallimard de 2006.

10 Claude Esteban le revendique dans un de ses poèmes : « Un récit par fragments. Une prose qui s'accoutume à perdre le fil. C'est le seul détour obligé. » *Le Jour à peine écrit, op. cit.*, p. 212.

11 *Id.*, « Conjoncture du corps et du jardin », *ibid.*, p. 167.

12 *Ibid.*, p. 127. Et de rajouter à la fin de l'œuvre : « Ce jardin. Mais il n'existe pas. Ce sont des phrases qui l'inventent. J'avais besoin de lui, de ses germes, de ses moissons. [...] Jardin hors de tous les jardins, verger de l'aube. » (*Ibid.*, p. 165).

13 Nous partageons le point de vue de Michaël BISHOP invitant les critiques à réfléchir sur cette problématique dans l'œuvre de Claude Esteban in « Claude Esteban », *Dystopie et poïen, agnose et reconnaissance. Seize études sur la poésie française et francophone contemporaine*, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 19-26.

14 ESTEBAN, Claude, *Critique de la raison poétique, op. cit.*, p. 246.

15 *Ibid.*, p. 247.

## Lyrisme et temporalité

Dans *Critique de la raison poétique*, Claude Esteban s'attaque à une conception autotélique du langage poétique héritée du structuralisme et retrace l'évolution de la poésie moderne depuis Baudelaire. Il dénonce l'entropie progressive du langage poétique après Rimbaud, qu'il s'agisse de l'hermétisme cultivé par les surréalistes ou de la tentation du silence de toute une génération de poètes après 1950. Le lyrisme ne doit céder ni à la gratuité de jongleries sonores ni à la tentation d'une « poésie objective » (Rimbaud), qui verrait disparaître le *je*. Reprenons quelques arguments théoriques de Claude Esteban pour mieux cerner sa poétique et à travers celle-ci mieux comprendre son « lyrisme critique », pour reprendre l'expression de Jean-Michel Maulpoix<sup>16</sup>.

Baudelaire pose la première définition de la modernité poétique comme une recherche de l'équivoque dans le temporel. Il déclare en effet dans *Le Peintre de la vie moderne* vouloir « tirer l'éternel de l'éphémère ». Puis Rimbaud ancre la poésie plus avant dans l'immédiat, recherchant un état hyperesthésique. Claude Esteban reproche néanmoins à Rimbaud un « culte de l'immédiateté synchronique<sup>17</sup> ». Le lyrisme n'a pas à être un « panorama d'immobilités successives, une suite de circonstances ponctuelles qui se refusent à former une ligne, cette *ligne de vie*, riche de la continuité qui l'a fait naître<sup>18</sup> ». La recherche de l'intemporel dans l'immédiat n'est donc pas pour lui une voie poétique acceptable.

Au paradoxe baudelairien de la modernité, Claude Esteban fait écho, dans sa poétique, par la « modernité de l'actuel », voire par le parti pris de « l'inactuel ». Le terme « inactuel » sous sa plume ne doit pas prêter à confusion : il ne désigne pas la recherche d'une intemporalité, bien contraire à sa conception du lyrisme, mais signifie une mise en perspective temporelle de l'expérience présente, entre passé et futur<sup>19</sup>. Et de conclure : « L'Œdipe de la modernité, le ressort ultime de son alarme, n'en doutons pas, c'est le temps<sup>20</sup> ». Pour résumer le premier argument d'Esteban, le lyrisme s'ancre dans une ligne de vie temporelle jusqu'à méditer sur la finitude, et c'est bien à cette condition que la poésie postmoderne pourra porter la langue à son plus haut degré d'excellence.

Dans un second temps, Claude Esteban regrette qu'une « ère du soupçon » pèse sur le langage depuis que Mallarmé a souhaité dépasser l'arbitraire du signe, au nom d'une poésie totale, pure, et autotélique. Il constate que cette critique radicale du langage deviendra au XX<sup>e</sup> siècle une progressive « déconstruction », à savoir un combat systématique et aveugle contre « l'oppression langagière<sup>21</sup> ». Les surréalistes vont intensifier ce phénomène par le « démembrement de la totalité discursive<sup>22</sup> », avec le risque de perdre le lecteur ; est en cause l'incohérence des textes surréalistes en raison du jeu premier de la signifiante dans l'inconscient. La double volonté d'échapper au temporel et à l'ordre de la langue ou du « reportage », selon l'expression de Mallarmé, réduit la poésie surréaliste

---

16 MAULPOIX, Jean-Michel, *Pour un Lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009.

17 ESTEBAN, Claude, *Critique de la raison poétique*, op. cit., p. 12.

18 *Ibid.*, p. 13.

19 *Ibid.*, p. 15.

20 *Ibid.*, p. 17.

21 *Ibid.*, p. 22.

22 *Ibid.*, p. 21.

à ce que Claude Esteban appelle avec ironie une « égonomie », autrement dit un repli narcissique du poète sur son ego. Il n'y a donc pas de pire échec pour lui que le « scandale du surréalisme<sup>23</sup> ».

Dans un troisième temps, Esteban rejette une partie de la production poétique contemporaine, c'est-à-dire après la révolution structuraliste des années 60 et 70. Il fait allusion aux adeptes d'une poésie « blanche » ou « littérale<sup>24</sup> ». Or, l'écriture fragmentaire caractérise pour lui la création poétique postmoderne. Ce choix stylistique risque l'hermétisme à moins que le lyrisme ne demeure une condition du *poïen*, et qu'il révèle effectivement le statut ontologique de notre souci. Dans le cas contraire, il en résulte une « disjonction » avec le lecteur, ce qu'il résume par la formule ironique : « lecteur dis-moi ce que je dis, signe ce texte qui me désigne<sup>25</sup> ». Claude Esteban dénonce ici une supercherie possible de l'écriture poétique contemporaine. Il refuse donc l'écriture apophasique, la recherche de la négation, l'écriture blanche, la recherche du *neutre* comme chez Blanchot ou Barthes et toute une génération de poètes contemporains.

Esteban souhaite au contraire une « renaissance » de la poésie par le « chant<sup>26</sup> ». Il appelle de tous ses vœux une « résurgence insoupçonnée du lyrisme » comme chez Octavio Paz ou Yves Bonnefoy, poètes qu'il cite avec admiration : « Alors seulement, requis par une conscience personnelle, le signe devient signal ; il ne déploie plus ce qui le précédait et lui dictait son avenir, il fait ex-ister, au sens fort du terme, ce qui demeurerait latent et qui ne peut se manifester que par la décision inaugurale d'un homme<sup>27</sup> ». Le lyrisme fait donc « ex-ister » : il fait surgir le monde dans l'imaginaire du lecteur, lui fait sentir toute la vitalité et la saveur du monde par l'ingéniosité verbale.

Ce pouvoir performatif des mots (« faire ex-ister », donner naissance) repose sur une certaine conception du sujet lyrique : un sujet sensible et immanent – et non plus en surplomb ou en retrait du monde. C'est donc l'expérience première de la temporalité qui dicte au poète ses choix d'expression. Le sujet lyrique ne peut être privé de voix et en aucun cas la parole poétique ne peut être un idiolecte incompréhensible. Le lyrisme est bien à ses yeux un pacte avec le lecteur<sup>28</sup> : il repose même sur « un vivre ensemble », une intersubjectivité, et demeure à cette condition une « demeure possible pour le sens<sup>29</sup> ». Il naît encore d'une expérience spirituelle et eschatologique.

## Une mort symbolique

Le rythme des poèmes en prose dans *Conjoncture du corps et du jardin* suit l'alternance de la marche et des stations entre les murs réconfortants du jardin : « J'hésite. Je bute au seuil. Je retourne, d'un bond, sur mes frontières<sup>30</sup> ». Cette découverte horizontale du lieu constitue

---

23 *Ibid.*, p. 31.

24 Selon l'expression de Jean-Marie Gleize in *A noir, Poésie et littéralité, essai*, Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 1992.

25 *Ibid.*, p. 33.

26 *Ibid.*, p. 41.

27 *Ibid.*, p. 43-44.

28 Cf. Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique, configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, « Philosophie et langage », 2003.

29 ESTEBAN, Claude, *Critique de la raison poétique*, op. cit., p. 26.

30 « Conjoncture du corps et du jardin » in *Le Jour à peine écrit*, op. cit., p. 101.

principalement la « vocation d'immanence » du sujet lyrique ; elle autorise des moments de fusion avec la nature, surtout avec le règne animal. Par exemple dans ce fragment, lorsqu'il s'identifie à « la chenille » avant sa métamorphose : « Traces, murmures, traversées. Je suis le mort. Je rampe maintenant dans le repli d'une chenille<sup>31</sup> ». L'expression « Je suis le mort » au lieu de « Je suis mort » ponctue le fragment IV à deux reprises et le structure. Le choix du substantif, et non de l'adjectif, en position d'attribut, montre qu'il s'agit avant tout d'une mort symbolique. On pourrait résumer le lyrisme de Claude Esteban en détournant un vieil adage du droit français : « le mort saisit le vif ». Il est vrai que la nature reste un puissant vivier afin que le sujet se régénère. Parlant des morts, le poète écrit encore à ce propos : « Un peu de terre ne peut rien pour leur détresse. Il leur faut le soleil des autres, le sang neuf<sup>32</sup> ». L'identification à la « chenille » qui « rampe » confirme la continuité et l'humilité du sujet lyrique (étymologiquement au ras du « sol »), donc sa vocation d'immanence.

La connaissance poétique explore deux dimensions incarnées du monde : l'horizontalité immanente que concrétise la marche *sur* le jardin, mais aussi la verticalité transcendante du lieu, à savoir une élévation progressive vers le « zénith<sup>33</sup> » – sinon une descente au centre de la terre, un voyage *dans* le jardin. Claude Esteban précise dans *Conjoncture du corps et du jardin* : « Il y a, d'un côté, cette appréhension ontologique *verticale*, du Rien et de l'Être, dont la parole peut jaillir ; de l'autre, cette *horizontalité* du langage déjà constitué, cet espace-plan que les mots occupent et où ils concilient, en mille figures flagrantes, le Quelque-Chose du monde objectif, et le concept qui l'identifie<sup>34</sup> ».

Il y a bien dans *Conjoncture du corps et du jardin* un double mouvement de descente puis d'élévation en vue de vivre une expérience initiatique : une catabase puis une anabase, pour reprendre la tradition de la poésie grecque. Cette remontée a lieu à partir du fragment LXIII, avec l'indication de la fin de l'hiver : « Terre des morts, mère toujours prochaine et vigilante, voici que tu remontes des racines avec l'hiver<sup>35</sup> ». Ce que confirme le fragment suivant : « Je suis vivant, je tiens le cap, j'existe encore<sup>36</sup> ». Le poème évolue de l'anticipation de la mort jusqu'à une renaissance symbolique, sous l'effet catalyseur de la passion. Cette structure narrative (ou mieux ce « récitatif » comme le dirait Jacques Réda) aboutit à un heureux dénouement dans le tout dernier fragment du poème : « l'air est sublime. Le ciel monte<sup>37</sup> ». Le sujet s'élève en même temps que le ciel se dilate, se perdant dans un infini caractéristique de l'expérience esthétique du sublime.

Le sujet renouvelle cette jouissance lorsqu'il s'identifie au vol des oiseaux dans un autre fragment : « Tout un envol d'oiseaux. Je me souviens. J'habite leur voyage. Moi l'amoureux des murs, je me soulève dans mon corps. Je respire. Je viens plus près. Je tremble d'effleurer l'espace. Je dessine une flèche blanche sur l'air blanc<sup>38</sup> ». La perte de soi dans l'infini du ciel est traduite par la dilution de toute forme et de toute couleur dans un blanc matriciel et dynamique. L'élévation est métaphorisée

31 *Ibid.*, p. 100.

32 *Ibid.*, p. 151.

33 *Ibid.*, p. 166. Rappelons que le verbe *exister*, au cœur de la phénoménologie poétique de Claude Esteban, signifie selon l'étymologie latine « se dresser », « s'élever ».

34 *Ibid.*, p. 228.

35 *Ibid.*, p. 159.

36 *Ibid.*, p. 160.

37 *Ibid.*, p. 167. Voir également le fragment LXX.

38 *Ibid.*, p. 134.

par la trajectoire de « la flèche blanche sur l'air blanc<sup>39</sup> ». L'expérience du sublime inscrit le transcendantal dans l'expérience immanente du monde.

Cette transformation du sujet par expansion et élévation est consécutive d'une remontée du royaume des morts : « D'aussi loin que je peux, je te réponds. Je monte jusqu'à toi, jour neuf, sous mes écailles<sup>40</sup> ». Notons d'abord tout un vocabulaire de l'introspection et de la descente, par exemple : « Dissimule, descends » (p. 105), « Je recule vers le dedans » (p. 107). La descente en soi devient analogiquement une catabase : « Perséphone, sans feu ni lieu, fais-moi descendre vers tes fleuves » (p. 121). Ensuite surgit l'imaginaire des « cavernes » et de « l'obscur », pour citer deux termes récurrents dans tout le poème<sup>41</sup>, convoquant un imaginaire chthonien : « Autour de toi, rien que des bouches froides qui s'efforcent. Amour, espoir – paroles de vaincus » (p. 122). Dans cet univers infernal où le sujet évolue « sous [les] écailles » d'un serpent terré, le temps s'arrête : « Demain n'est plus. C'est hier qui triomphe au pied des immortelles » (p. 118). Par syllepse, le nom de la fleur « immortelles » renvoie au sens figuré pour désigner les âmes éternellement errantes aux enfers.

Le sujet lyrique est conscient d'être *en deçà* (« sous les racines »), et non pas dans un *au-delà* selon l'eschatologie chrétienne. En faisant parler le mort d'outre-tombe, Claude Esteban détourne habilement le procédé rhétorique de la prosopopée. Celui-ci se conjugue avec un réalisme macabre afin de mettre en échec toute idée de transcendance divine : « Insectes sourds, insectes sans regards, j'ai creusé le sommeil jusqu'au-dedans de vos cavernes. Vous n'avez pas voulu de moi. J'ai vécu sous la terre et seul. N'importe. Je reviens. Je maçonne l'obscur. Je vous harcèle. Je repousse la mort au plus bas » (p. 124). Les insectes nécrophages ne dévorent pas le sujet lyrique puisque celui-ci est promis à une renaissance. La mort est provisoirement repoussée. Pendant son séjour allégorique au royaume des défunts, le sujet aura néanmoins pris le temps de « maçonn[er] l'obscur », c'est-à-dire qu'il aura patiemment bâti une demeure pour le sens poétique, fort d'avoir expérimenté le souci ontologique : ces « nuits obscures ».

La mort symbolique est si inquiétante et étrange que l'image du pourrissement devient prégnante :

Ce n'est pas moi qui meurs. C'est le morceau fragile des cellules. Trop de chair corrompue que la poche du corps n'a pu vomir.

Vindictes du dedans, fourmillements des êtres minuscules, quand je serai dans l'ombre, vous vivrez.

Le jardin, à l'écart de moi. Simple, salubre (p 131).

---

39 Le poète évoque le souci dans *Critique de la raison poétique* avec la même métaphore : « la vibration de la flèche » et non pas « le blanc de la cible qu'elle atteint » (*op. cit.*, p. 51).

40 « Conjoncture du corps et du jardin » in *Le Jour à peine écrit*, *op. cit.*, p. 139. Dans les paragraphes suivants, et jusqu'à la fin de cet article, les numéros de pages entre parenthèses renvoient au même ouvrage.

41 Perséphone a elle-même des yeux comme des « cavernes d'ombre » (p. 111).

De la décomposition imaginaire du cadavre<sup>42</sup> à la vision posthume de sa propre tombe<sup>43</sup>, le poète scelle un pacte macabre avec le lecteur auquel un érotisme torride sert néanmoins de contrepoint dans d'autres fragments<sup>44</sup>. Les deux pulsions *Éros* et *Thanatos* se livrent à un rude combat, d'où le sujet sort néanmoins triomphant<sup>45</sup>. Il arborera ainsi les « loques » de ses victoires (p. 114) avec le sentiment de s'être totalement délesté du passé : « Ce qui fut amassé, jour après jour, ne compte plus » (p. 135). Par analogie, cette descente aux enfers ressemble au voyage d'Orphée en quête d'Eurydice, et justifie ainsi une nouvelle configuration stylistique du lyrisme.

## La quête orphique

Le sujet lyrique, sous l'emprise de sa passion, identifie celle qu'il aime à Perséphone en exil six mois par an au royaume des morts. Elle n'est en revanche que tardivement nommée dans le poème : « Je n'entends plus tes pleurs, Perséphone, parmi les graines toujours profondes. Un moissonneur t'a poursuivie – et tu veilles là-bas, victime de l'amour invisible » (p. 121). Conformément au mythe, l'exil de Perséphone aux enfers coïncide avec l'hiver enneigé dont l'évocation occupe toute une partie du poème. Lorsqu'il n'est pas destiné à Perséphone, le lyrisme amoureux est voué à de mystérieuses et chimériques « filles très douces de l'obscur » (p. 137), qui incarnent toutes les facettes de sa vie sentimentale.

Claude Esteban fait allusion au mythe d'Orphée lorsqu'il insiste sur la douleur de la séparation amoureuse avec Perséphone et lorsqu'il compare son amante à une ombre rappelée des tréfonds de la terre : « Qui t'appelle, ma toute noire, hors de mes cris ? » (p. 128) ; « Tu es si loin. [...] Veux-tu de moi pour compagnon encore ? Tu t'éloignes. Je reviendrai. Je te chercherai demain, chaque jour » (p. 157). Mais contrairement au mythe d'Orphée, dont la quête se solde par la disparition définitive d'Eurydice, la fin du poème scelle l'union des cœurs : « Nous marcherons, comme si dieu dormait » (p. 167).

Orphée déjoua l'interdiction d'Hadès lorsqu'il se retourna pour voir Eurydice, causant sa perte. Le sujet lyrique dans *Conjoncture du corps et du jardin* est quant à lui doublement désobéissant : il brave d'une part l'interdit de sa propre mort en remontant vers le jardin en compagnie de son amante ; d'autre part, cette anabase lui permet d'enfreindre les codes du lyrisme poétique. Cette transgression lyrique est sensible dans le choix des mots. Par exemple, et non sans ironie, le sujet lyrique s'oppose au mystérieux « corbeau, vieil oripeau, carcasse folle » (p. 102). Le vocabulaire employé

42 « Mon corps est noir de mouches. » (*Ibid.*, p. 153).

43 Le sujet refuse qu'on fleurisse sa tombe dans un autre fragment testamentaire : « N'ajoutez pas la rose errante aux autres roses » (p. 132). Claude Esteban se situe au rebours d'une tradition poétique qui valorise l'Azur ou l'Idéal, c'est pourquoi il parodie la célèbre formule « l'absente de tout bouquet » du poète de la Rue de Rome dans ce même fragment : « N'ajoutez-pas aux fleurs les autres fleurs. Car l'une fait défaut, qui ne sera d'aucun bouquet visible » (*ibid.*).

44 « L'ombre est en feu » (p. 133). À plusieurs reprises, il évoque explicitement l'orgasme (p. 108, 111, 133, 155, etc.).

45 Ce combat intérieur est à l'image d'une « tragédie » qui se solderait par la mort d'un « roi déchu » : une allusion probable à la pièce *Le Roi Lear* de Shakespeare, sur laquelle Claude Esteban est revenu dans plusieurs de ses poèmes. Voir également le fragment XLIV sur la folie du Roi Lear (p. 145).

ici est volontairement emprunté à un style élevé et suranné : notons plus précisément la reprise des termes « oripeaux » ou « carcasse », propres au vocabulaire poétique du XIX<sup>e</sup> siècle (au moins depuis « Une Charogne » de Baudelaire). Le poète connote ainsi toute une vieillerie poétique pour mieux subvertir les clichés du lyrisme. Cette transgression est plus que suggérée : « Décrire » dit-il, c'est « détourner le sens » (p. 116).

Ce corbeau symbolise une transcendance divine caricaturée avec une égale dérision. Il est selon l'expression populaire un « oiseau de malheur » par ses prophéties et reste associé à la mort dans la culture occidentale. Il n'y a néanmoins aucun oracle possible puisqu'aucun dieu n'existe : « Tu crois tout deviner d'en haut. Tu ne sais rien. J'ai des murs alentour. J'ai ce jardin pour me défendre. Qu'on t'accorde le ciel, c'est déjà trop. Tu mourras seul, les yeux crevés, dans tes oracles. Le futur recommence au ras du sol » (p. 102). Ce corbeau mutilé n'est pas sans rappeler Œdipe se crevant les yeux après la réalisation de l'oracle. Le « futur », cette « *ligne de vie* » composée d'une suite de recommencements, évoque potentiellement un destin transcendant, mais il est définitivement rabattu « au ras du sol », dans la plus absolue immanence.

C'est pourquoi la condamnation d'une transcendance divine est récurrente dans le poème. Claude Esteban déclare dans une ultime provocation que Dieu n'est rien d'autre que soi-même, en parodiant l'éloquence sacrée : « Un oracle a parlé. Tu seras dieu. Déjà ton corps s'allège, ô transhumance. Tu seras dieu, qui sait. Hosanna au plus haut des songes » (p. 127), où « songes » remplace poétiquement le mot « ciel » pour désacraliser la formule liturgique.

La quête de Perséphone, à la place d'Eurydice, devient simultanément quête de poésie – voire une réflexion sur les signes linguistiques eux-mêmes<sup>46</sup>. Les doutes sur le pouvoir des mots sont fréquents jusqu'aux retrouvailles amoureuses à la fin du poème : « Sur la page du jour, pas un seul mot écrit » (p. 106) ; « Tout reprendre à rebours. Sans hâte, avec les mots » (p. 118) ; « Avoir aimé les mots ne guérit pas, mais prolonge le jour au creux des signes » (p. 163). À ces indications sténographiques et « métopoétiques » (Roman Jakobson) correspond le choix stylistique de la parataxe : « Trop de signes pour une phrase unique » (p. 116). Le style de Claude Esteban est délibérément lapidaire. Le poète se justifie en employant la métaphore du durcissement : « Voici le temps des phrases qui durcissent » (p. 143)<sup>47</sup>. Citons à titre d'exemple l'insertion d'une « métaphore vive » (Paul Ricœur) dans une syntaxe rompue, alors que le trope joue avec l'origine du mot « tympan ». On trouve en effet dans le fragment IV l'évocation onirique de la « bave d'un très vieil escargot » qui obture l'oreille du sujet lyrique : « La bave d'un très vieil escargot remonte lentement vers mon oreille. Recouvre le tympan. Tambour tenace, enfin distrait de son alarme. Enfin sourd. » (p. 100). La juxtaposition paratactique des deux termes « tympan » et « tambour », de part et d'autre d'une ponctuation forte, permet de créer une métaphore *in praesentia* tout en ravivant l'étymologie du mot « tympan » (du latin *tympanum*, « tambour, tambourin »). Cette image signifie l'importance de se rendre « sourd » au vacarme du monde profane, en dehors du jardin. L'usage de la métaphore dans un style nominal

46 Comme le note lui-même Jean-Michel Maulpoix à propos du recueil *Le Jour à peine écrit* dans *Pour un lyrisme critique*, *op. cit.*, p. 96-97 : « [...] la tâche du poète peut être intimement partagée entre l'observation de la page qui l'occupe et l'expression d'une quête personnelle de la présence et du sens [...] ces mots de Claude Esteban expriment l'indivision dans laquelle s'installent nombre d'écritures actuelles ».

47 Un imaginaire de la dureté lapidaire hante tout le poème au point que le sujet s'identifie lui-même à une « pierre » (p. 104).

et fragmentaire permet d'exprimer la coloration affective du sujet lyrique, tout en évitant l'usage de la première personne (si on excepte le possessif « mon »).

Les fragments juxtaposent fréquemment des phrases nominales ou verbales courtes, qui commencent par « je ». La cohérence est donc assurée par la première personne en situation fréquente d'interlocution : avec la femme aimée, avec un objet du monde ou bien avec soi-même : « Qui peut durer contre son double ? Qui peut lutter contre son reflet ? » (p. 149). Le souci comme source du lyrisme est indissociable d'une crise de l'identité. Naît alors la fiction d'un double : littéralement ce « défunt moi » que Jules Laforgue a pu évoquer en son temps dans « La complainte des complaintes ». La répétition du « je » distancié en « tu », pensant, sentant, et écrivant, est une façon de contrer la folie : « Je dis je. Mais c'est moi qui décline, moi qui tombe » (*ibid.*).

L'écriture lapidaire est toute en retenue. Le poète Lionel Ray ne se trompe pas lorsqu'il écrit au sujet du lyrisme de Claude Esteban : « Rien d'extrême quant à l'expression, alors qu'il s'agit souvent de la pointe la plus aiguë de la souffrance ou de la joie, rien d'un expressionnisme des émotions, rien qui puisse rappeler une rhétorique de l'intensité ou de l'insistance, mais plutôt un art de l'atténuation et de l'allusion<sup>48</sup> ». C'est bien en effet la concision et la réserve qui président à l'écriture élégiaque de la plainte amoureuse : « Et le sang qui ne cède pas, ruisseau de lunes et de plaintes » (p. 127)<sup>49</sup>.

La transcendance s'inscrit donc définitivement dans l'immanence selon une « conjoncture » qui correspond à celle du corps et du lieu, ainsi que le suggère le titre choisi. Citons à titre d'exemple le premier fragment du poème : « Dès l'aube, je descends. Je m'allonge contre un caillou. Je lèche le crachat des feuilles. Qui se réveille ? Est-ce mon corps ou moi ? Rien n'est sûr. Un miracle peut durer longtemps, s'il respire. Je progresse les yeux mi-clos. Dédales de mon désir. Dans la toile d'une araignée, je trouve un soleil qui tremble » (p. 97). « L'aube » est à la fois le début du jour et le premier mot du poème. Ce terme liminaire indique à la fois le moment symbolique et inaugural de descente au jardin « mental », mais aussi le blanc de la page, voire le silence d'où émerge la parole poétique conformément à l'étymologie (en latin, *alba*, « blanc »).

Le sujet éprouve la dureté immanente du sol (« Mais tout est dur, hérissé de soleil, dans ce jardin », p. 98). La transcendance se retrouve en « conjoncture » avec l'immanence et l'immédiateté de l'expérience sensible puisqu'un « miracle » s'éternise, signe d'une inactualité du sujet lyrique. Le sujet s'allonge non pas « sur », mais « contre » un caillou, à l'épreuve du réel. Le moment du réveil révèle une crise de l'identité dédoublée (« Est-ce mon corps ou moi ? Rien n'est sûr »). L'accumulation de questions, le choix du mot « dédales » et son pluriel emphatique témoignent d'une confusion intérieure (« Dédales de mon désir ») ; ils constituent enfin les indices stylistiques du souci ontologique. Le verbe « Je progresse », par syllepse de sens, signifie littéralement la marche et au sens figuré l'avancée de la conscience. Le soleil transcende tout, mais n'est perceptible qu'à travers la toile d'araignée *hic et nunc*. Cette magnifique image, en guise de clausule à la fin du premier fragment, rappelle que la transcendance s'inscrit définitivement dans l'immanence.

De nombreuses questions émaillent les poèmes en prose dans *Conjoncture du corps et du jardin*. Claude Esteban définit ailleurs la poésie comme « Un questionnement orageux de la

48 RAY, Lionel, *Le Procès de la vieille dame*, Paris, La Différence, « Littérature », 2008, p. 171-172.

49 Cf. « Rejoindre la tonalité de l'hymne, et maintenir la voix une octave au-dessous ». « Prose dans l'île », in « Le nom et la demeure », *Le Jour à peine écrit (1967-1992)*, *op. cit.*, p. 202.

conscience, cet affrontement du terrestre et du transcendant<sup>50</sup> ». Le lyrisme de Claude Esteban est en effet interrogatif pour amener le lecteur à se poser des questions inédites sur les signes et notre rapport au monde : « Je questionne le sol, je continue » (p. 144). Ces questions, loin d'être rhétoriques, montrent combien le sujet se met à l'épreuve de « l'inquiétante étrangeté » (Freud)<sup>51</sup>. Elles font « exister » le sujet lyrique, elles l'impliquent et l'ouvrent au monde avec souci : « Questionner le matin, c'est vivre un peu. » (p. 163). Aussi peut-on lire à titre d'exemple : « Qui voudrait de ma peur ? Qui me détacherait sans haine de ma tourbe ? » (p. 128) ; « Qui gouverne le sens, qui goûte mieux par le dedans l'arôme ? » (p. 132) ; « Que serai-je après moi ? » (p. 141) ; « Vais-je guérir des signes ? » (p. 123). Le questionnement est la configuration stylistique la plus évidente du souci ; la poésie ne se contente plus d'une plainte amoureuse, ce qui la ramènerait à un lyrisme convenu, mais pointe les contradictions et les doutes de l'existence.

Claude Esteban se veut interrogateur et ironique, c'est dire combien son lyrisme est « critique » selon l'expression de Jean-Michel Maulpoix. Il s'ensuit un art du peu, un art de la précarité, et une expression lapidaire. La vocation d'immanence parvient en effet à « restituer à la personne qui parle et au monde que les mots convoquent une sorte d'*assise*, précaire, sans doute, mais qui allait en s'affermissant<sup>52</sup> ».

Dans un entretien avec Jean-Marie Le Sidaner, Claude Esteban écrit à propos de *Conjoncture du corps et du jardin* :

Je ne milite point, dieu m'en préserve, en faveur d'une poésie incantatoire ou descriptive ; je souhaite seulement, – et je me suis hasardé à le faire avec *Conjoncture du corps et du jardin*, avec les poèmes que j'écris maintenant – que la poésie de notre langue, à juste titre défiante et du savoir des mots et du pouvoir des choses, sache toutefois accueillir, convoquer et peut-être réconcilier la saveur du sensible et le profil parachevé des signes<sup>53</sup>.

Le lyrisme affirme donc sa « fonction référentielle » autant qu'« émotive » (Roman Jakobson), et c'est probablement là une manière de le réinventer. Le chant lyrique est devenu sous la plume de Claude Esteban une *décantation*, dans l'attente de la mort.

Le sujet, refusant toute transcendance écrasante, exalte la finitude.

## Bibliographie

BISHOP, Michaël, « Claude Esteban », in *Dystopie et poïen, agnose et reconnaissance. Seize études sur la poésie française et francophone contemporaine*, Amsterdam, Rodopi, 2014, p. 19-26.

---

50 *Critique de la raison poétique*, op. cit., p. 248.

51 FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985.

52 In « Au plus près de la voix », conférence précitée, 2003, [http://www.cipmarseille.com/documents/98\\_20051118135543.pdf](http://www.cipmarseille.com/documents/98_20051118135543.pdf) [consulté le 25/11/2015].

53 *Critique de la raison poétique*, op. cit., p. 160.

ESTEBAN, Claude, *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion, « Critique », 1987.

ESTEBAN, Claude, « Conjoncture du corps et du jardin », in *Le Jour à peine écrit*, Paris, Gallimard, 2006.

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985.

GLEIZE, Jean-Marie, *A noir, Poésie et littéralité, essai*, Paris, Le Seuil, « Fiction & Cie », 1992.

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, « Tel », 1981.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Pour un Lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009.

RAY, Lionel, *Le Procès de la vieille dame*, Paris, La Différence, « Littérature », 2008.

RODRIGUEZ, Antonio, *Le Pacte lyrique, configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, « Philosophie et langage », 2003.

RAY, Dominique, « Le dénuement », *Europe*, n° 971, mars 2010, p. 44-54.