

## « Lear's shadow »: l'ombre de Lear dans la poésie de Claude Esteban<sup>1</sup>

Jacopo MASI  
Centro de Estudos Clássicos  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

En parcourant la copieuse bibliographie de Claude Esteban, à côté de son importante production poétique, de l'œuvre en prose, des essais sur la poésie et des innombrables pages qu'il a consacrées à la peinture, à côté aussi de son travail passionné de traduction et de ses furtives excursions dans l'univers parallèle de l'hétéronymie sous le masque d'Arthur Silent, on remarquera l'absence de textes *pour* et *sur* le théâtre<sup>2</sup>. Pourtant, comme j'essaierai de le montrer dans les pages qui suivent, le théâtre joue un rôle crucial – la

---

<sup>1</sup> Cet article s'insère dans un projet de recherche financé par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

<sup>2</sup> La traduction du texte de jeunesse de F. G. Lorca *Del amor - Teatro de animales* pour la revue *Alternatives théâtrales* (41/42, 1992) fait partiellement figure d'exception. Je renvoie à la riche bibliographie rédigée par Xavier Bruel (2003) offrant une liste vraisemblablement exhaustive des publications de Claude Esteban ainsi que des études sur son œuvre parues jusqu'en 2003.

métaphore, on le verra aussi, est particulièrement pertinente au-delà de tout jeu de mots – dans son œuvre.

Ce qui se rapproche le plus d'une réflexion sur le théâtre est sans doute la conférence « Shakespeare ou l'ombre portée » (Esteban, 2003), présentée en novembre 1996 (les dates sont importantes) à la Maison des Écrivains à l'occasion de la traduction française du volume de Stanley Cavell *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare* (1987)<sup>3</sup>, un livre qui « s'attache à quelques tragédies majeures [de Shakespeare], et tout spécialement au *Roi Lear* » (Esteban, 2003 : 131). Par une singulière coïncidence où le hasard n'a pas de place, la même année Esteban publie le livre de poésie *Sur la dernière lande* (Esteban, 1996 ; repris dans Esteban, 2001)<sup>4</sup>, construit précisément autour de cette tragédie.

Mais le théâtre s'était déjà insinué dans la poésie d'Esteban auparavant. Dans son premier recueil, *La Saison dévastée*<sup>5</sup>, une référence explicite au personnage de Cordelia apparaît : « Nombreux, Cordelia, furent les soirs » (1979 : 58)<sup>6</sup>. Plus tard, dans la prose « XLII » de *Conjoncture du corps et du jardin*, le moi poétique se présente en dramaturge mettant en place une tragédie aux atmosphères étrangement shakespeariennes :

---

<sup>3</sup> Stanley Cavell, *Le Dénier de savoir dans six pièces de Shakespeare*, traduit par Jean-Pierre Marquelo, Paris, Seuil, 1993. Une nouvelle version augmentée d'un essai sur *Macbeth* a été publiée en 2003 (cf. Cavell, 2003).

<sup>4</sup> Il y a une différence significative, qui fera l'objet d'attention dans les pages qui suivent, entre l'édition Fourbis (1996) et la version incluse dans *Morceaux de ciel, presque rien* (Gallimard, 2001) : dans la première, en regard de chaque poème figurait une citation de *King Lear* ; dans l'édition Gallimard, les citations disparaissent, exception faite de trois qui sont retenues en forme d'exergue, une en tête de chacune de trois sections formant le recueil.

<sup>5</sup> Claude Esteban, *La Saison dévastée*, Paris, Denise Renard éditeur, 1968 (repris dans Esteban, 1979).

<sup>6</sup> J'opte tout le long de l'article pour l'orthographe non accentuée « Cordelia », conformément à celle utilisée par Esteban.

J'ai mis en place une tragédie. J'en ordonne, un à un, les actes. Là-bas, le sens. Vieux monarque dans son palais en ruine. Ici, les mots. Ils se concertent. Ils arracheront le pouvoir. Je vois, sans mal, se dérouler le drame. Il faudra qu'il périsse, mon roi déchu. Et que les autres se déchirent. Tout s'achèvera par la nuit. Je vais, je viens, je décide. Je me plais aux partages clairs. Avec, au fond du jardin, l'angoisse que tout commence. (1985 : 134)

Quelques proses plus loin (« XLIX »), c'est peut-être ce même monarque – ici un « prince » – qui prend la parole :

Couvrez-moi de couleuvres. Faites danser le fou, et que la foudre se démène. Le délire est partout. J'étais le prince d'un pays de ruse et de mensonges. Tous mes biens sont épars et ma couronne roule dans l'ordure. Maudites, ne m'approchez plus. Portez ailleurs vos rires, vos fanfares. J'aime ce lieu de ronces. Lui seul me reste. Nous y dormirons tous les deux, ma douce, ma secrète fille de septembre. (*idem* : 141)

Face au mirage d'une interprétation parfaitement circulaire, telle une opération arithmétique sans reste, on sera tenté de deviner derrière ces deux passages la silhouette du roi Lear de Shakespeare. Des indices semblent confirmer cette apparition. En premier lieu, l'image du vieux roi déchu, d'autant plus en tant que métaphore de la perte de *sens* dans la prose « XLII », renforcée par le « délire [...] partout » de la prose « XLIX », semble évoquer le rôle que la folie et la déraison jouent dans la tragédie de Shakespeare, résumé dans l'exclamation de Lear : « O Lear, Lear, Lear! / Beat at this gate, that let thy folly in, / And thy dear judgement out ! » (I, 4, 249-251).

On remarquera ensuite que les mêmes « partages clairs » auxquels le moi poétique se plaît, gouvernent la séparation nette, manichéenne, autour de Lear entre les « benign[s] character[s] » (Cordelia, le fou, Edgar, Kent, Gloucester) et

« the play's lesser villains » (Régane, Goneril, Edmond, Cornouailles, Oswald) (Bloom, 1999 : 479)<sup>7</sup>.

On se souviendra aussi que si les mots, chez Esteban, « se concertent [pour] arracher[...] le pouvoir », les deux intrigues informant la tragédie de Shakespeare sont déclenchées, d'un côté, par des mots flatteurs proférés (Goneril et Régane) ou retenus (Cordelia) et, de l'autre, par des mots habilement agencés en forme de lettre qu'Edmond attribue à Edgar. De la sorte, la définition de « pays de ruses et de mensonges » (prose « XLIX ») semble convenir parfaitement au royaume de Lear, au moins dans sa phase finale, la seule que Shakespeare nous laisse entrevoir.

En outre, les « biens » du roi Lear sont effectivement « épars » (« Tous mes biens sont épars [...] ») : en un sens plus strict ils sont divisés en deux, entre Régane et Goneril. Mais dans la tragédie on assiste à un éparpillement, un éclatement plus profond des biens – et du bien – : le royaume est « scatter'd » (III, 1, 33) ; ce qui permet à Jan Kott d'affirmer que « [l]e thème du *Roi Lear*, c'est la décomposition et le déclin du monde » (1992 : 128) et à Harold Bloom que « *King Lear* is cosmos falling into chaos » (2010 : 1)<sup>8</sup>. D'ailleurs, le concours dans la même phrase de la prose « XLIX » des « bien épars » et de la couronne qui « roule dans les ordures » peut faire surgir à la mémoire du lecteur la réplique du fou – le fou dont le moi poétique commande la danse au début du texte – au roi Lear :

---

<sup>7</sup> Cf. aussi Cavell (2003 : 55) qui signale cependant une exception à la bipartition manichéenne : « In a play in which, as has often been said, each of the characters is either very good or very bad, this revelation of Edgar's capacity for cruelty – and the *same* cruelty as that of the evil characters – shows how radically implicated good is in evil. »

<sup>8</sup> Bloom précise ainsi sa déclaration: « So are *Othello*, *Macbeth* and *Paradise Lost*, but they do not match *King Lear*, the unique eminence in the Earth's literary art. »

When thou clovest thy crown i' the middle, and gavest away  
both parts, thou borest thy ass on thy back o'er the dirt : thou  
hadst little wit in thy bold crown when thou gavest thy golden one  
away. (I, 4, 142-146)

Un rapprochement ultérieur entre la pièce de Shakespeare et la prose « XLIX » semble plausible quand on relie le laconique « [m]audites, ne m'approchez plus [...] » (on se demandera en effet qui est la cible de cette colère) au « [...] ma douce, ma secrète fille de septembre » et qu'on lit ce contraste à la lumière de celui qui, chez Shakespeare, oppose Goneril et Régane à Cordelia. Et il faudra garder à l'esprit formule « Ma fille, ma douce » (dont la référence à Cordelia est manifeste), qui retentit deux fois (vers 1 et 9) dans un poème de *Sur la dernière lande* : « Ma fille, ma douce / [...] / mais nous dans la terre / on dormirait mieux / ma fille, ma douce »<sup>9</sup> (1996 : 47).

Il est pourtant vrai qu'une lecture scrupuleuse de la tragédie de Shakespeare objectera que la malédiction prononcée par Lear contre Goneril (I, 4, 254-269) n'est pas suivie d'une pareille malédiction explicite à l'égard de Régane ; au contraire : « No, Regan, thou shalt never have my curse » (II, 2, 343), Lear assure, avant de voir sa propre confiance trahie aussi par la deuxième fille. De surcroît, on pourra arguer que s'il y a une deuxième malédiction dans la tragédie, elle vise Cordelia et, jointe au reniement de son statut de fille (I, 1, 108-120), elle constitue le moteur premier du drame. C'est par les mots suivants que Lear offre la main de sa « sometime daughter » (I, 1, 118) au duc de Bourgogne :

Will you, with those infirmities she owes,  
Unfriended, new-adopted to our hate,  
Dowered with our curse, and strangered with our oath,

---

<sup>9</sup> C'est moi qui souligne, pour signaler la proximité de ces vers au « Nous y dormirons tous les deux, ma douce, ma secrète fille de septembre » de la prose « XLIX ».

Take her, or leave her ? (I, 1, 201-204)

De même, les attributs « secrète » et « de septembre » dans la phrase « [...] secrète fille de septembre » éloignent la prose d'Esteban du texte shakespearien – à moins de creuser dans l'étymologie de « secrète » jusqu'au signifié de « séparée », « mise à l'écart » (« de septembre » demeurant toujours sans correspondance chez Shakespeare). Le « palais en ruine » du vieux monarque (« XLII ») ne trouve pas non plus de correspondance dans la pièce de Shakespeare – sauf en le reliant, par une déduction quelque peu élaborée, voire même acrobatique, au palais du roi Lear qui, après la première scène du premier acte, demeure abandonné jusqu'à la fin de la tragédie ; ou bien en lui donnant par synecdoque le sens de « royaume ébranlé ». De plus, l'expression « [t]out s'achèvera par la nuit » (« XLII »), dans le contexte d'écriture théâtrale où elle apparaît (« J'ai mis en place une tragédie. J'en ordonne, un à un, les actes [...] »), semble renvoyer à une unité temporelle de l'action représentée qui serait peu pertinente au théâtre de Shakespeare, et à *King Lear* en particulier. Toutes ces discordances, et d'autres sans doute, font obstacle à une identification totale entre les deux horizons littéraires, sans pour autant estomper la sensation que des « atmosphères shakespeariennes », voire peut-être des échos leariens, empreignent les deux proses d'Esteban.

Mais, comme l'a bien souligné Benoît Conort, « il y a une œuvre d'avant le deuil, et une œuvre du temps du deuil » (2010 : 115, note 7) et c'est sur cette deuxième période que je veux maintenant porter l'attention. Esteban lui-même, en revenant sur son œuvre antérieure, relèvera à plusieurs reprises cette fracture entre un avant et un après. Une prose de *La Mort à distance* souligne la conscience d'un tel partage :

Je n'avais pas choisi que le malheur me frappe en plein visage, et pourtant il a bien fallu que j'accepte l'inacceptable et que je continue à vivre à travers le temps. Tout me faisait défaut. Les livres que j'avais écrits parlaient de chambres toujours vides, de saisons mortes, de pays dévastés. Mais la désolation qu'ils

affichaient si haut n'offrait plus désormais qu'un livre de métaphores sans présence, l'imaginaire d'un rêve auquel je m'étais laissé prendre et qui volait, d'un coup, en éclats. Où trouver quelque assise qui résiste ? Un jardin, même clos de murs, devenait le symbole parfait de la menace, il se peuplait de ronces, d'insectes à l'affût, de mandibules vindicatives, il se creusait d'atroces corridors noirs. (2007 : 74)<sup>10</sup>

Avant de procéder, une précision me paraît nécessaire : le deuil auquel Conort fait allusion est évidemment celui qui atteint le poète à la mort de sa femme, la peintre Denise Esteban, au mois de septembre 1986. Toute position critique qui voudrait une séparation tranchée entre vie et littérature, entre *bio-* et *biblio-graphie*, bien que légitime, ne saurait entendre dans l'œuvre de Claude Esteban qu'une moitié de la voix du poète. L'écriture de la vie pénètre dans l'écriture

---

<sup>10</sup> Le même jugement avait déjà surgi dans la première partie d'*Élégie de la mort violente*, « Septembre qui ne cesse plus » : « Les morts, je les voyais, lucides, inaltérables. Déliés de leur être et purs. De leur effacement, tout me plaisait. Ils dormaient là, comme l'hiver exact dans les coquilles. Pas de chair, pas de larmes. Profils parfaits. Et puis j'ai vu. La réduction terrible des pouvoirs, la pupille qui fixe et qui ne répond plus, la bouche vide. Les morts, je les aimais. Dans des mots qui n'avaient pas mal, des images » (1989 : 41). Voir aussi, dans le même groupe de proses : « J'avais dit que j'aimais la mort. J'avais, pour elle, écrit des phrases éclatantes. La mort m'appartenait. O mort de Quevedo, de tous les miens, de cette Espagne sans substance. Mort de pourpre et de pourriture sur les tableaux. Qu'il est facile de ne pas craindre quand on respire, quand on sait que tout prend visage dans l'éternel. J'étais moi, et je voulais disparaître avec démesure. Dans la vermine, dans l'abaissement. Avec un christ qui me relèverait, qui me justifierait : mort, où est ta semence ? Ce matin, devant un corps nu, la pluie est là, la peur de ne savoir plus, de ne rien dire » (1989 : 19). Il faudra aussi mettre en relation ce texte-ci avec la prose « L » de *Conjoncture du corps et du jardin*, qui présentait déjà une première découverte de la nature « réelle » de la mort derrière le voile des mots, un premier dévoilement qui, à la sombre lumière du deuil postérieur, se révélera un deuxième leurre : « J'aimais la mort. Je le disais. Je l'écrivais sur chaque feuille blanche. La mort était un mot, rien d'autre. Un mot très pur. Je l'écrivais sans que mon corps comprenne. Quand il a vu, il a crié » (1985 : 142).

des livres avec la précision lapidaire des heures et des dates : « Nous sommes le neuf septembre. [...] elle est tombée, à six heures, sur la route » (« Septembre qui ne cesse plus », 1989 : 18) ; « [...] tout s'est passé dans l'ordre, entre onze heures / et onze heures trente, le / dix-neuf septembre dix-neuf cent quatre-vingt-six » (« Élégie de la mort violente », 1989 : 112). Elle s'y installe avec l'exacte rigueur des rapports médicaux :

*traumatisme crânien  
avec perte de connaissance initiale  
hématome palpébral droit, ecchymose  
sous-conjonctivale externe droite,  
hématome sous-cutané pariétal droit ;  
sur les radios de crâne : trait de  
fracture fronto-pariétal droit ;  
au Scanner : contusion temporale  
droite par coup associé à une  
contusion hémorragique temporale  
gauche par contrecoup (1989 : 112, 132-142)*

Cependant, Esteban n'écrit ni une autobiographie ni une chronique : avec la vie (ou sa brusque interruption, la brusque irruption de la mort dans la vie), c'est aussi la littérature qui trouve une place nouvelle au sein de l'écriture. La figure du roi Lear, qui avait été une apparition marginale, ondoyante et incertaine, devient progressivement, et jusqu'à l'expérience extrême de *Sur la dernière lande*, une présence centrale, familière, proprement intime (comme on le verra), un des « compagnons fragiles des [...] errances » du poète (Helms et Conort, 2004). On se demandera en effet si ce n'est pas justement la littérature qui consent à l'expérience du deuil l'accès dans le domaine de l'écriture, si ce n'est pas par le biais de la littérature (passée) que la *bio-graphie* peut être *tra-duite* en *biblio-graphie*, en littérature (présente). L'écriture du « temps du deuil » s'ouvre sous le signe de Lear bien avant la composition de *Sur la dernière lande* : c'est la parole du roi qui introduit, en forme d'épigraphe, la première partie (« Septembre qui ne cesse plus ») du premier livre en

français<sup>11</sup> donnant voix au deuil du poète. Les premiers mots du livre sont les mots proférés par Lear portant dans ses bras le corps de Cordelia (V, 3, 235-236) : « I know when one is dead, and when one lives. / She's dead as earth. » (1989 : 9)<sup>12</sup>. Comme si à l'entrée violente de la vie – de la mort – dans la littérature, il fallait un génie tutélaire, un appui littéraire, une « béquille »<sup>13</sup> pour supporter, dans les deux acceptions du verbe, l'expérience : pour la soutenir et la rendre tolérable.

---

<sup>11</sup> En 1987, Claude Esteban avait publié le recueil de poèmes en espagnol *Diario inmóvil* (Milano, Vanni Scheiwiller / All'insegna del pesce d'oro ; sur cette émergence de la langue espagnole dans la voix du poète, cf. Conort, 2003 : 30 *sqq.*). Une part de ces poèmes sera imbriquée dans l'« Élégie de la mort violente », troisième partie du livre homonyme qui suivra deux après (Esteban, 1989). Il sera intéressant de souligner que l'auteur inclut, à la fin de ce livre, trois indications chronologiques (sans pour autant établir de liens explicites avec les trois parties du volume) : il s'agit d'une précision insolite dans l'œuvre d'Esteban, répétée seulement dans *Quelqu'un commence à parler dans un chambre* (« Paris, 1991-1994 » ; cf. 1985 : 161), qui constitue un signe ultérieur de l'irruption de la *bio-* dans la *biblio-*. La première indication est « Malaga, décembre 1986 », ce qui pourrait faire supposer, sinon une primauté temporelle de « Septembre qui ne cesse plus » (première partie), du moins une contemporanéité avec les poèmes de *Diario inmóvil*. Il est, bien sûr, également possible que ces indications ne correspondent pas à l'ordre des parties qui se succèdent dans le volume et que « Malaga, décembre 1986 » fasse référence précisément aux poèmes espagnols intercalés dans « Élégie de la mort violente ».

<sup>12</sup> La même citation reviendra dans l'édition Fourbis de *Sur la dernière lande* (1996 : 62), avant de disparaître comme les autres dans la version de 2001 (cf. *supra* note 4).

<sup>13</sup> Le mot « béquille » me semble avoir une résonance particulière dans le contexte d'errance véritablement déambulatoire où Esteban et le roi Lear se rencontrent. Le mot apparaît dans le poème « Vieille jambe, tu ne sers plus, je » de *Sur la dernière lande*, notamment dans les vers « la vieille cervelle aussi / a besoin d'une béquille, boîte / boîte, mon pur esprit [...] » (1996, 17, 7-8) : dans l'édition Fourbis, le poème était précédé de la citation de *King Lear* « Does any here know me ? This is not Lear. Does Lear *walk* thus, speak thus ? Where are his eyes ? » (I, 4, 208-210 ; c'est moi qui souligne) qui passera en exergue à la première section de l'édition Gallimard et sur laquelle je reviendrai plus bas. En outre, j'ai l'impression

Le personnage de Lear réapparaît deux fois dans la section V de la partie « Élégie de la mort violente », à l'autre extrême du recueil. Une première fois dans les vers :

Ici, je veillerai. J'avancerai  
dans votre voix  
[...]  
Comme quelqu'un qui ne sait  
rien,  
mais qui ose  
prendre sur lui le mystère des choses,  
comme s'il devenait – pauvre  
roi sans royaume, sans fille, sans  
futur,  
l'espion de Dieu. (1989 : 111, 114-115 et 119-126)

La référence renvoie à la dernière scène de la tragédie de Shakespeare, où Lear s'adresse à Cordelia avant qu'ils soient tous les deux conduits en prison, exclamant : « [we'll] take upon 's the mystery of things, / As if we were God's spies. » (V, 3, 16-17). Une centaine de vers plus loin, tout à la fin de l'« Élégie » – et du recueil –, une nouvelle référence vient

---

d'entendre, dans cette vieille cervelle qui a besoin d'une béquille et cet esprit qui boite, un écho des mots de Kent « His wits begin t'unsettle » (III, 4, 152) que Deprats, en 1993, traduit par : « Ses esprits commencent à vaciller » (Shakespeare, 2002 : 163). Il ne s'agit sans doute que d'une curiosité philologique mais il me semble plus que plausible qu'Esteban avait justement la version de Deprats à l'esprit lors de la composition de *Sur la dernière lande*. Une autre correspondance singulière entre les deux textes semble venir renforcer cette hypothèse : le poème « Comme on aimerait » (Esteban, 1996 : 75) qui, dans l'édition Fourbis, répondait aux vers « O cry you mercy, sir. / Noble philosopher, your company » (III, 4, 163-164), termine par les mots « si tu ne crois rien / *la folie te guette* » (c'est moi qui souligne). Or, sauf erreur de ma part, Deprats est le seul traducteur qui rend l'exclamation de Lear « O, that way madness lies [...] », qui apparaît au début de la même scène (III, 4, 21), par les mots : « Oh ! C'est par là que *guette la folie* » (Shakespeare, 2002 : 153 ; c'est moi qui souligne).

fermer le cercle ouvert par la citation en épigraphe de « Septembre qui ne cesse plus », au début du livre :

Dormez comme ce roi qui d'avoir tant  
souffert,  
sent son cœur, son vieux cœur d'homme

très fou,  
qui se brise. (1989 : 116, 234-238)

Ce cœur qui se brise ici est, bien évidemment, celui du roi mourant dans la dernière scène de la tragédie, accomplissement de la promesse qu'il avait proférée dans la deuxième scène de l'acte II : « But this heart shall break into a hundred thousand flaws, / Or ere I'll weep. – O fool, I shall go mad ! » (II, 2, 458-459). En outre, l'allusion à Lear est suivie, dans l'« Élégie », par les vers « Vous êtes morts, vous n'êtes pas / morts tout à fait » (1989 : 116, 239-240), qui répondent directement à l'amer constat de Lear en épigraphe de « Septembre qui ne cesse plus » : « I know when one is dead, and when one lives ; / She's dead as earth. » Mais le cercle qui se referme ici, en inscrivant le livre entier dans l'espace d'un dialogue entre Lear et Esteban, s'ouvre à nouveau à la fin du petit volume suivant, *Sept jours d'hier* (1993 ; repris en première partie de *Quelqu'un commence à parler dans une chambre*, 1995)<sup>14</sup>, montrant que le masque du roi qui a tout perdu ne disparaît pas complètement jusqu'à l'écriture de *Sur la dernière lande*. Depuis les coulisses, où ses pas croisent ceux d'Orphée<sup>15</sup>, sa voix s'insinue dans *Sept jours d'hier* :

Ma fille, on nous enlèvera

---

<sup>14</sup> Le titre *Quelqu'un commence à parler dans une chambre* correspond au sous-titre de la section IV de *Sept jours d'hier* et au premier vers d'un des poèmes de la troisième partie du livre, « Graduel du petit matin » (1995 : 151).

<sup>15</sup> Pour la présence en filigrane d'Orphée dans *Sept jours d'hier*, je me permets de renvoyer à mon article « Les pas d'Orphée, les pas d'Esteban : une poétique de la traversée », *Dedalus. Revista portuguesa de literatura comparada*, 18, 2014, pp. 1261-1274.

« *Lear's shadow* »

nos chaînes, nous marcherons, toi  
et moi, parmi les prés, nous cueillerons les fleurs  
quelconques, nous en ferons, veux-tu,  
des bouquets, la ville  
sera si loin et quelquefois  
des oiseaux nous conteront la légende  
d'un roi très vieux  
qui ne savait plus séparer les justes de l'injustes  
et nous rirons de nous, Cordelia. (1995 : 74)

Le poème est particulièrement révélateur tant sur le plan du fond que sur le plan de la forme. En premier lieu, il se lie obliquement aux vers 114-26 déjà cités de la section V de l'« Élégie », rappelant le vers « [...] so we'll live, / And pray, and sing, and tell old tales, and laugh / At gilded butterflies [...] » (*King Lear*, V, III, 11-13) qui précèdent les formules « mystery of things » et « God's spies » repris dans le texte de l'« Élégie ». Toujours sur le plan du contenu, le poème renvoie, dans le futur, au poème de la page 87 de l'édition Fourbis de *Sur la dernière lande* (« La nuit ne reviendra plus, on pourra / marcher, toi et moi [...] », v. 1-2), en regard duquel figurait justement la citation de *King Lear* « « So we'll live, / And pray, and sing, and tell old tales, and laugh / At gilded butterflies »<sup>16</sup>. Mais le poème anticipe aussi les vers 6-10 du poème « Ce sera le soir, la même heure » :

[...]  
racontons-nous  
  
pour passer le temps une histoire un peu folle,  
celle d'un roi  
  
qui croyait tout savoir et qui perdit  
tout [...]. (1996 : 83, 6-10)

Si donc le poème agit, d'un côté, comme un maillon assurant une continuité, de l'autre, sur le plan de la forme, il

---

<sup>16</sup> La citation est une des trois retenues dans l'édition Gallimard de *Sur la dernière lande* : elle figure en exergue de la troisième section.

marque une nouveauté capitale : la figure de Lear est ici déjà sortie du domaine de la comparaison, du « comme » (« comme s'il devenait », « comme ce roi », lisait-on dans l'« Élégie »), et est entrée dans celui de la communion, de l'identité entre le moi poétique et le « je » du roi Lear, du lien indissociable entre le « tu » de la femme (du poète) et le « tu » de la fille (du roi)<sup>17</sup>.

Cette incursion furtive de la voix de Lear dans la voix du poète au sein de *Sept jours d'hier* préannonce la fusion des voix de *Sur la dernière lande*, une fusion qui est aussi une confusion où le délire du « je » – le « de-lear » qui vient à l'esprit est peut-être plus qu'un simple jeu de mots, il est le substrat sonore qui confirme un destin commun, l'errance dans une même lande dévastée<sup>18</sup> – s'alterne aux comptines du fou (1996 : 19 ; 27 ; 51 ; 59 ; plus « Prologue », p. 7, et « Épilogue », p. 93). Reflet de la con-fusion du « je », logiquement le « toi », lorsqu'il ne s'adresse pas ouvertement à la « fille », crée un vertigineux jeu de miroirs qui ne cesse de renvoyer de l'un (le poète) à l'autre (le roi) et qui ne peut se résoudre que dans la plus profonde, indissoluble identité des deux : « Toi / qui

---

<sup>17</sup> Il écrira dans *La Mort à distance* : « [...] cette fille que le vieux roi poursuivait de ses rêves sur la lande, je lui donnais dans ma tête un autre nom [...] » (2007 : 92).

<sup>18</sup> Voir, à ce propos, les vers « Qu'on se taise là, vous / mes deux compagnons, // délire et dénuement [...] » (1996 : 15, 1-3) et l'expression « une traversée du délire » qu'Esteban emploiera pour décrire le recueil (2006 : 45). Bien évidemment la « dernière lande » d'Esteban est une référence à la « heath » où erre le roi de la tragédie shakespearienne. Pour le lien entre la « dernière lande » et la « waste land » de Eliot, voir Conort (2010 : 113 *sqq.*). Il sera intéressant de remarquer que, sauf erreur de ma part, la formule « lande dévastée » n'apparaît pas dans l'œuvre d'Esteban ; en revanche, l'adjectif « dévastée » trouve sa place dans l'œuvre d'avant le deuil, dans ce qu'il appelle – on l'a vu – le « livre de métaphores sans présence », ces « [...] livres qui parlaient de chambres toujours vides, de saisons mortes, de pays dévastés » (2007 : 74) : il apparaît notamment dans le titre de son tout premier recueil, *La Saison dévastée* (*cf. supra* note 5).

marches, qui ne veux pas voir / descends, descends toujours jusqu'aux royaumes / de l'infertile [...] » (1996 : 31, 1-4).<sup>19</sup> La voix du poète qui s'adresse à Lear est aussi la voix de Lear qui s'adresse au poète (donc du poète qui s'adresse à soi-même par personne interposée et de Lear, bien sûr, qui parle à soi-même par la voix du poète).

La question de l'identité, de l'attribution d'une identité au « je », se pose dès le premier poème de la section I :

Un arbre et puis un arbre et puis  
le froid  
  
je ne veux plus que cet aveugle  
me guide  
  
comme on est seul  
quand on marche depuis toujours  
  
un arbre et puis

---

<sup>19</sup> Un cas assez particulier est celui du poème « Comme on aimerait » (1996 : 75), où le vers « toi dans ta cahute » suggère, par la référence au « hovel » de l'acte III, une identification, qui semble certaine, de la deuxième personne avec Lear. Pourtant, la confusion qui paraît maîtrisée un instant, déborde l'instant d'après : la forme en comptine du poème fait pencher pour une attribution de la voix au fou mais la comptine, contrairement aux autres du recueil, n'est pas précédée par une citation du fou de *King Lear* (la même situation se produit pour la comptine à page 89). En outre, les vers « fais-toi philosophe, / mon noble cousin » (9-10), évoquant l'appel de Lear à Edgar, « O cry you mercy, sir. / Noble philosopher, your company » (*King Lear*, III, 4, 163-164), qui dans l'édition Fourbis figurent en regard du poème, semblent contredire cette hypothèse. Est-ce donc le poète qui s'adresse à Lear en tant que son « noble cousin », apparentés comme ils le sont par l'« abîme pareil » (vers 8) du deuil, lui renvoyant les mots qu'il adressait à Edgar ? Ou bien, peut-être, faudra-t-il entendre ici la voix d'Edgar (feignant la folie, soulignons-le, sous les traits de Tom o'Bedlam) répondant à l'appel de Lear ? Ou encore, ne serait-ce pas la voix de Lear, comme le distique final « si tu ne crois rien / la folie te guette » (11-12 ; cf. *supra* nota 13) peut le faire supposer, s'adressant à Edgar (comme dans la tragédie) ou au poète ? En vérité, je crois qu'il faudra là aussi chercher la réponse précisément dans la con-fusion, dans *l'équivoque* de voix qui se ressemblent, qui se rassemblent dans une seule voix.

pas même un arbre, une distance

d'autres, je les aimais,  
sont loin. (1996 : 15)<sup>20</sup>

À bien y regarder, la question se pose, au moins dans la nouvelle version de 2001, avant même ce premier poème et avant même l'entrée en scène du fou déclamant le « Prologue ». La question se pose dès la première citation (des trois retenues) : « Does any here know me? This is not Lear. / Does Lear walk thus, speak thus? Where are his eyes ? » (*King Lear*, I, 4, 208-210)<sup>21</sup>. Ce « je » qui parle dès le premier poème n'est pas Lear, ou pas tout à fait. La réplique dont ces mots sont tirés se termine sur une ultime question fondamentale : « Who is that can tell me who I am? » (I, 4, 212). La question de l'identité du « je », donc, se pose précisément en forme interrogative parce qu'il n'y a pas de solution, de dénouement du nœud identitaire, au-delà de la *solution* de l'un dans l'autre, de la profonde soudure et solidarité des deux identités dans ce qu'il y a de moins solide : la voix et l'ombre. C'est en effet « l'ombre de Lear » qui parle, si l'on fait confiance à la sagesse du Fou répondant à la question de Lear : « Lear's shadow » (I, 4, 213). Quand tout perd toute consistance – « [...] ai-je un corps, ai-je encore la substance de ma chair [...] », se demande le « je », avançant dans un « temps / [qui] n'obéit plus » et un « espace [...] creux » (1996, 23, 2-4) –, il ne reste qu'une lande indistincte, une voix et une ombre communes<sup>22</sup>, où le « moi poétique » et le roi Lear se confondent dans un seul « moi » Lear, où le

---

<sup>20</sup> On remarquera que les vers « je ne veux plus que cet aveugle / me guide » inversent les termes de la sentence de Gloucester, aveugle, guidé par Edgar, déguisé en fou : « 'Tis the times' plague, when madmen lead the blind » (*King Lear*, IV, 1, 53).

<sup>21</sup> Dans l'édition Fourbis, il s'agit de la quatrième citation (1996 : 16) et elle est placée en face du poème « Vieille jambe, tu ne sers plus, je » (*cf. supra* nota 13).

<sup>22</sup> On se souviendra aussi du titre de la conférence d'Esteban, qui a été notre point de départ : « Shakespeare ou l'ombre portée ».

« même » et l'« autre » se fondent ensemble : « [...] ainsi parlait l'autre que moi [...] », « [...] ainsi parlait / le même que je suis [...] », écrit-il (1996 : 43 ; puis 2001 : 35, 4 et 9) ; et il le répétera dans la partie « Morceaux de ciel, presque rien » du recueil homonyme : « C'était / l'autre, il n'avait pas de nom, pas / de visage, quand il parlait / c'était pour dire que les routes sont nos maisons / c'était le même [...] » (2001 : 111, 1-5)<sup>23</sup>.

Le « je » qui accueille le même et l'autre peut alors facilement glisser dans l'alliance indistincte du « on » qui apparaît dans les vers cités du premier poème : « comme on est seul / quand on marche depuis toujours »<sup>24</sup>. Dans ce « on » en marche, l'ombre de Lear errant sur la lande rejoint le « moi poétique » qui dans l'œuvre d'Esteban est véritablement en marche « depuis toujours », puisque dans le cinquième poème de son premier recueil on pouvait déjà lire : « Je marche / sans m'approcher » (1979 : 15, 13-14). La marche qui ouvre *Sur la dernière lande* est d'ailleurs la même qui, à la fin de *Sept jours d'hier*, avait enfin trouvé une halte : « [...] j'ai marché si longtemps, / maintenant je / respire, je me repose [...] » (1995 : 77, 6-8).

Et, en effet, le premier poème de *Sur la dernière lande* résume (aussi dans la nuance la plus étymologique du verbe) le sens entier de la marche presque immobile (comme immobile était le *Diario inmóvil*) de ces « [...] sept jours / traversant les années [...] » (1995 : 72, 6-7), du temps qui se répète sans avancer – « [...] le temps n'était plus que sa

---

<sup>23</sup> Cf. aussi *La Mort à distance* : « [...] je suis le même je suis / l'autre [...] » (2007 : 10). La question du « moi » et de l'« autre » est l'un des thèmes récurrents dans l'œuvre d'Esteban ; voir, par exemple, la prose « LIII » de *Conjoncture du corps et du jardin* (1985 : 145), à laquelle semble se lier obliquement, par le biais de l'image de l'homme qui tombe, la première prose de « Phrases, la nuit » (1995 : 81).

<sup>24</sup> Sur le « glissement » du « je » au « on » et au « quelqu'un » de *Quelqu'un commence à parler dans une chambre*, cf. Conort (2010 : 111) et, plus diffusément, Conort (2003 : 27-33).

minute / multipliée [...] » (1995 : 12, 7-8). Le poème reprend le sens de la marche du début, comme c'est souvent le cas chez Esteban<sup>25</sup>, car les vers finaux du poème (« [...] d'autre, je les aimais, / sont loin ») renvoient au sous-titre de la première section de *Sept jours d'hier* : « Vers le soir, avec les autres au loin » (*in* 1995 : 9). Ainsi, les jours qui là « ne serv[aient] plus » (*in* 1995 : 57, 2), réapparaissent dans *Sur la dernière lande* sous la forme de : « [...] tout le reste, l'errance, les jours pareils. » (1996 : 39, 11-12).

La marche, l'errance. C'est la mort, la mort violente, qui, abolissant l'horizon du futur, annulant le sens et la direction de la marche, l'a transformée en errance dans un espace « non "orienté" » (Conort 2003 : 111), indéfini et immense :

C'est cela, savez-vous, la mort  
violente. Celle  
qui vient quand on est seul, et qui  
déchire le tissu  
des jours, des ans, des avenir ensemble.  
[...]  
La mort qui s'insinue dans le dedans  
du cœur  
et qui travaille  
l'autre, celui qui ne songeait  
à rien et qui voit, brusquement, que tout s'annule.  
Qui nous libérera ? La minute  
n'a pas duré, mais voici  
maintenant  
que ce défaut du temps, que cet espace  
irrésolu  
devient immense. (1989 : 103, 97-116)

---

<sup>25</sup> Voir, par exemple, *La Saison dévastée* : « Je reprends de plus bas. / J'avance à peine » (1979 : 43, 5-6) ; *Conjoncture du corps et du jardin*, « XXII » : « Tout reprendre à rebours » (1985 : 116) ; « Prose dans l'île » : « Revenir sur les traces, interroger ce qui fut dit » (1985 : 210) ; *Élégie de la mort violente*, V : « J'ai mal toujours, mais de vous savoir avec moi, / si près, / je recommence » (1989 : 107, 14-16) ; et le premier poème de *La Mort à distance* : « Voilà que je reprends tout / par le début [...] » (2007 : 9, 1-2).

La même sentence résonne dans *Sur la dernière lande*, où l'ombre de Lear avoue désespérément que le monde « est trop grand [...], on peut / s'y perdre » et que « tout se ressemble à la fin, tout pourrit / n'importe où » (1996 : 17, 3-6). Et, de même que dans *Sept jours d'hier* les jours ne servaient plus, de même, ici, c'est la « vieille jambe » qui ne sert plus (*ibidem* : 1-2), symbolisant l'impossibilité d'avancer. Et pourtant l'avancement est non seulement possible, mais il a bien lieu. « Ici je veillerai, j'avancerai / dans votre voix [...] », avait-il écrit, on l'a vu, dans la dernière section de la même élégie, faisant référence aux figures presque tutélaires convoquées tout au long de l'élégie (Vallejo, Nerval, Mozart, Nietzsche, Artaud et, par un saut qui annule le décalage ontologique entre réel et fiction, le roi Lear), ses « frères humains », selon le mots de Vallejo qu'il paraphrase puis cite (1989 : 93, 58-9 ; 94, 78) : « [...] ceux-là, / quelques-uns, nous guident » (*idem* : 93, 53-54). Leur voix, entrée dans le poème sous la forme d'évocation et de nombreuses citations, offre – selon l'ancienne métaphore du *texte* poétique – les fils de chaîne sur lesquels avancer en tissant le texte de l'élégie de cette mort qui a déchiré l'autre tissu, celui « des avenir ensemble ».

Il y a, je crois, une progression dans cet avancement dans la voix des autres : la première version de *Sur la dernière lande*, comme je l'ai dit, affichait une citation de *King Lear* en regard de chaque poème avec lequel elle dialoguait, fonctionnant encore comme un fil de chaîne sur lequel se tissait la voix de l'ombre de Lear, cette voix partagée par le « moi poétique » et le Lear shakespearien. Le choix, dans l'édition incluse dans *Morceaux de ciel, presque rien*, de retirer toutes les citations sauf les trois figurant en exergue de chaque section, est une étape ultérieure dans la progression : ce faisant, l'auteur accorde un nouveaux statut au texte, ou mieux, reconnaît et révèle sa véritable nature. En supprimant, paradoxalement, il explicite ce qui était implicite dans la première édition. Les voix se fondent en une seule profération : la voix du même

et la voix de l'autre ne se croisent pas, elles se traversent. En revenant encore une fois sur ses pas, Esteban écrira dans *Trajet d'une blessure* :

« Vieille jambe, tu ne sers plus, je te jette. » J'avais écrit ces mots, bien des années auparavant, dans un monologue que je prêtais au roi Lear, errant comme un fou sur la lande. Je ne songeais alors à rien d'autre, du moins le croyais-je, qu'à suivre pas à pas, au cours du poème, un égarement, une traversée du délire, par un homme qui avait tout perdu, et qui, par-delà sa détresse, cherchait à retrouver cette fille qu'il avait chassé de son amour et dont il espérait le pardon, le salut de son âme, et d'impossibles retrouvailles dans un temps et un lieu idéals. Ainsi avais-je voulu interposer une sorte de distance entre ce deuil qui me poursuivait encore et mon désir de le voir s'alléger, s'estomper peut-être, en le faisant s'exprimer à travers un personnage que j'empruntais de Shakespeare, afin que cette figure solennelle de la tragédie fût comme un réceptacle de la douleur, de la dérégulation, de l'orgueil terrassé, et non plus seulement le double théâtral de moi-même. (2006 : 45)<sup>26</sup>

*Sur la dernière lande* s'offre donc comme un prêt réciproque et sans dette, d'Esteban à Shakespeare et vice-versa. Le livre n'est pas une ré-écriture mais plutôt une *trans-écriture* (une écriture qui en traverse une autre) ou, encore mieux, une *trans-profération* parce que c'est la voix qui compte ici : « j'avancerai / dans votre voix. » La marche avance sur la subtile ligne de partage entre « égarement » et « traversée » (« traversée du délire », traversée du « de-*lear* »), elle se profile comme une errance qui porte en soi le *sens* (la direction) de la marche dans une lande immense et indéfinie (immense, peut-être, *parce qu'indéfinie*), dans un espace qui s'est fait pure distance. Le néologisme « itinérance » proposée par Conort (2010) condense brillamment la double nature de cette marche.

L'œuvre n'est pas, comme la première édition avec les citations aurait pu le suggérer, un dialogue, mais bien un

---

<sup>26</sup> C'est moi qui souligne.

« monologue » où le masque du roi Lear est traversé par les mots d'Esteban, où la gorge du vieux roi est remplie de la voix du poète et vice-versa : un chant douloureux à deux voix pour une seule voix, pour une voix seule. C'est dans cette idée de solitude partagée (« comme *on* est seul », a-t-on lu dans le premier poème de *Sur la dernière lande* ; c'est moi qui souligne) qu'il faut, me semble-t-il, voir aussi la subtile distinction entre ce qu'est ce recueil, un « monologue », et ce qu'il n'est pas, un « soliloque ». Le poète lui-même semble le suggérer dans un entretien de 2004<sup>27</sup> :

Cette voix qui demeurait la mienne, et dont je ne souhaitais pas qu'elle se confine dans un soliloque, je l'ai prêtée aux effigies de Fayoum, à ces visages que la poussière des siècles avait épargnés, à ces lèvres tremblantes. Je n'ai peut-être ranimé qu'un théâtre d'ombres, n'importe, il ne me quitte plus. Je ne sais s'il m'assure le réconfort d'une présence, mais il rend la solitude de mes paroles moins lourde à porter. Et que j'écoute parler au-dedans de moi le vieux roi Lear, que je le suive derechef sur cette lande où il s'éloigne, je ne ravive pas ma blessure, je m'aperçois qu'un autre, depuis toujours, m'a précédé dans une quête insensée de l'absente, de celle qui ne reviendra plus. Je dois à ces compagnons fragiles de mes errances un peu de cet apaisement auquel vous donnez le nom de sagesse, une sagesse qui a traversé l'obscur. (Helms et Conort, 2004)

---

<sup>27</sup> On gardera aussi à l'esprit la distinction proposée par Éric Eigenmann (2003 : II.2.1), considérant l'importance de la présence (dans l'absence) du « destinataire », de ce « tu » qui peut appeler Lear, le poète ou la fille, « ma fille, ma douce » : « On conviendra – dans le sillage de Jacques Schérer (1983) et d'Anne-Françoise Benhamou (Corvin, 1995) – que le monologue désigne le discours tenu par un personnage seul ou qui s'exprime comme tel, s'adressant à lui-même ou à un absent, lequel peut être une personne (divine ou humaine, voire animale) ou une personnification (un sentiment, une vertu: “mon cœur”, “mon devoir”, éventuellement une chose). Tout monologue est ainsi plus ou moins dialogué, car l'on parle toujours à quelqu'un, ne serait-ce qu'à soi-même. On suivra Anne Ubersfeld, en revanche, pour limiter le soliloque à un discours “abolissant tout destinataire” [...] ».

« Fayoum », la suite de poèmes qui forme la quatrième partie de *Morceaux de ciel, presque rien*, constitue la dernière étape de la progression, que j'ai évoquée, de l'avancement du poète dans la voix des autres. Après le fil de chaîne des citations dans *Élégie de la mort violente*, après l'appropriation (encore sur le fil de chaîne des citations, dans l'édition Fourbis) de la voix du roi Lear et l'aliénation concomitante de sa propre voix en faveur du masque du roi, et après l'effacement des citations dans une trans-profération absolue (« absolue » aussi au sens étymologique de « déliée de ») dans la version de *Sur la dernière lande* incluse dans *Morceaux de ciel, presque rien*, le poète fait don de sa voix aux portraits funéraires restées sans voix de « Fayoum » : il veille et il avance dans leur voix muette<sup>28</sup>.

Dans un poème de son dernier recueil, *La Mort à distance*, Esteban proclamera : « Chacun de nous a sa façon d'habiter la distance [...] » (2007 : 139). *Sur la dernière lande* est précisément la tentative d'habiter la distance, il est sa façon d'habiter la distance et l'on se souviendra des vers qui terminent le premier poème du recueil (« D'autres, je les aimais, / sont loin »), ainsi que de ce que disait « l'autre [...] quand il parlait », dans *Morceaux de ciel, presque rien* : « [...] les routes sont nos maisons [...] » (2001 : 111, 4). De cette manière, celui qui veille et qui marche<sup>29</sup> sur une terre qu'il sait fragile (« [...] comme le sol sous nos pas est fragile »)<sup>30</sup> ne demande dans son errance et sa traversée du délire qu'une

---

<sup>28</sup> Voir aussi ce que le poète avait écrit, des ans auparavant, dans *Conjoncture du corps et du jardin*, « LV » : « Je suis le seul qui *veille* sur les morts. Le cœur qu'ils ont perdu, *leurs paroles sans bouches*, leurs yeux vides, tout m'appelle plus bas et me dénonce dans ma nuit » (1985 : 147 ; c'est moi qui souligne).

<sup>29</sup> Le même qui dans *Morceaux de ciel, presque rien* s'arrêtera un instant parce qu'il aura « trop / marché, trop veillé, peut-être » (2001 : 97, 1-2).

<sup>30</sup> L'image avait déjà fait une première apparition dans *Quelqu'un commence à parler dans une chambre* : « Car le sol, même s'il est recouvert de pierre, ou de béton, ou d'acier, ou de laque, est si fragile ! » (1995 : 82).

dernière grâce, une grâce presque biblique : qu'il « [...] serve une dernière fois à nommer / les choses [...] » (1996 : 25, 2 et 5-6). Habiter la distance et nommer les choses, ou nommer les choses *pour* habiter la distance. Dans l'essai « Les mots du souci », il avait ainsi défini le travail de l'homme de souci et du poète<sup>31</sup> :

Écrire, inscrire dans les mots, même ces riens de l'air dont parlait Shakespeare, leur offrir, ne serait-ce que dans l'instant de la profération, un semblant de lieu, l'ombre d'une demeure, c'est déjà les distraire de l'incertain et, avec eux, songer à quelque sauvegarde. (1987 : 60)

Shakespeare, encore, avec cette référence aux vers « [...] to airy nothing / a local habitation and a name », tirés de *Midsummer Night's Dream*, ces vers qu'Esteban avait placés en épigraphe à *Le Nom et la demeure* et qui lui avaient suggéré le titre du recueil. « Habiter », Heidegger nous a rappelé, est un acte complexe et profond : il signifie « être sur terre comme mortel » ; il signifie bâtir, construire, bâtir aussi cet « [...] édifice verbal qui défierait le temps et son usure [...] » afin de substituer à l'« hémorragie incessante de l'être [...] quelque entité abstraite plus résistance [*sic*] » (Esteban, 1987 : 60). Et il signifie encore : « [...] enclore et soigner, notamment cultiver un champ, cultiver la vigne [...] veiller, à savoir sur la croissance, qui elle-même mûrit ses fruits. » (Heidegger,

---

<sup>31</sup> On gardera aussi à l'esprit la distinction proposée par Éric Eigenmann (2003 : II.2.1), considérant l'importance du destinataire, que ce soit Lear, le poète ou la fille, « ma fille, ma douce » : « On conviendra – dans le sillage de Jacques Schérer (1983) et d'Anne-Françoise Benhamou (Corvin, 1995) – que le monologue désigne le discours tenu par un personnage seul ou qui s'exprime comme tel, s'adressant à lui-même ou à un absent, lequel peut être une personne (divine ou humaine, voire animale) ou une personnification (un sentiment, une vertu: “mon cœur”, “mon devoir”, éventuellement une chose). Tout monologue est ainsi plus ou moins dialogué, car l'on parle toujours à quelqu'un, ne serait-ce qu'à soi-même. On suivra Anne Ubersfeld, en revanche, pour limiter le soliloque à un discours “abolissant tout destinataire” [...] ».

1958 : 173). Il est alors possible d'« habiter la distance » en soignant, par la *semance*<sup>32</sup> des mots, un royaume mangé par les corbeaux : « [...] il était beau ton royaume, / les corbeaux l'ont tout mangé », chantonnait le fou dans son « Prologue » (1996 : 7, 5-6). L'homme de souci, le poète, est donc appelé à prendre soin d'un lieu devenu une lande de pierres et de ronces, lui donnant la forme d'un livre que quelqu'un peut-être lira, « [...] et quand il aura lu, quelque chose / de nous se lèvera / un souffle, une sorte de sourire entre les pierres » (1996 : 91).

[texte publié dans B. M. Henriques, J. Camões et M. J. Almeida,  
*Théâtre: esthétique et pouvoir - Tome II. XXe et XXIe siècles* (Paris :  
Le Manuscrit, 2016), disponible sur [www.manuscrit.com](http://www.manuscrit.com)]

---

<sup>32</sup> Si je hasarde ici cette orthographe, c'est pour convoquer une improbable rencontre entre les grains que l'on sème et le *séma*, le signe porteur de signifié et de *sens*.

*Références bibliographiques*

BLOOM, Harold. 1999. *Shakespeare. The Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 1999.

– 2010. « Introduction », in BLOOM, H. (ed.), *Bloom's Modern Critical Interpretation : William Shakespeare's King Lear*, New York, Bloom's Literary Criticism.

BRUNEL, Xavier. 2003. « Bibliographie de Claude Esteban », in VILAR, P. (dir.), *L'espace, l'inachevé. Cahier Claude Esteban*, Tours, Farrago, Leo Scheer, pp. 315-338.

CAVELL, Stanley. 2003. *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, updated edition (revised edition of *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, 1987), Cambridge, Cambridge University Press.

CONORT, Benoît. 2003. « Qu'en un lieu, des voix », in vilar, p. (dir.), *L'espace, l'inachevé. Cahier Claude Esteban*, Tours, Farrago, Leo Scheer, pp. 27-33.

– 2010. « L'itinérance du Roi Lear », *Europe*, 971 (mars 2010), pp. 108-115.

EIGENMANN, Éric. 2003. « Le mode dramatique », in *Méthodes et problèmes*, Département de français moderne, Université de Genève, <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/>> [fév. 2015].

ESTEBAN, Claude. 1979. *Terres, travaux de cœur*, Paris, Flammarion.

– 1985. *Le Nom et la demeure*, Paris, Flammarion.

– 1987. « Les mots du souci », in *Critique de la raison poétique*, Paris, Flammarion.

– 1989. *Élégie de la mort violente*, Paris, Flammarion.

– 1993. *Sept jours d'hier*, Paris, Fourbis.

– 1995. *Quelqu'un commence à parler dans une chambre*, Paris, Flammarion.

– 1996. *Sur la dernière lande*, Paris, Fourbis.

– 2001. *Morceaux de ciel, presque rien*. Paris, Gallimard.

– 2003. « Shakespeare ou l'ombre portée », in VILAR, P. (dir.), *L'espace, l'inachevé. Cahier Claude Esteban*, Tours, Farrago, Leo Scheer, pp. 131-138.

– 2006. *Trajet d'une blessure*, Tours, Farrago.

– 2007. *La Mort à distance*, Paris, Gallimard.

HEIDEGGER, Martin, 1958. « Bâtir Habiter Penser », in *Essais et conférences*, trad. André Préau, Paris, Gallimard, pp. 170-193.

HELMS, Laure, CONORT, Benoît. 2004. « Entretien avec Claude Esteban », *Le Nouveau Recueil*, 71, juin 2004, Champ Vallon, <<http://www.maulpoix.net/esteban.html>> [fév. 2015].

KOTT, Jan. 1992. *Shakespeare notre contemporain*, trad. A. Posner, Paris, Payot.

SHAKESPEARE, William. 1987. *The Tragedy of King Lear*, in WELLS, S. TAYLOR, G. (eds.), *The Complete Oxford Shakespeare. Volume III – Tragedies*, Oxford, Oxford University Press.

– 2002. *La Tragédie du Roi Lear*, in *Œuvres complètes, II – Tragédies, II*, trad. Jean-Michel Deprats, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » ; première édition : *Le Roi Lear*, trad. Jean-Michel Deprats, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 1993.