Proses et vers dans *Trajet d'une blessure*, de Claude Esteban

Marie-Claire Zimmermann

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1177>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.1177

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2010

Pagination : 397-412

ISBN : 978-2-86781-692-5

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Marie-Claire Zimmermann, « Proses et vers dans *Trajet d'une blessure*, de Claude Esteban », *Bulletin hispanique* [En ligne], 112-1 | 2010, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1177> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.1177

Proses et vers dans *Trajet d'une blessure*, de Claude Esteban

MARIE-CLAIRE ZIMMERMANN
Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV)

À Nadine Ly

Étude d'une chronique intime écrite par le poète Claude Esteban sur les angoisses et les silences dus à la douleur du corps blessé. Les récits en prose alternent avec de brefs poèmes où la passion de l'écriture reprend ses droits.

Estudio de una crónica íntima redactada por el poeta Claude Esteban, sobre las angustias y los silencios generados por el dolor físico. Alternan los relatos en prosa con breves poemas donde se reafirma la pasión por la escritura.

We are presenting here a study about the intimate chronicle written by the poet Claude Esteban, upon the anguish and silence due to the sufferings of the wounded body. Prose stories alternate with brief poems in which the passion for writing reasserts itself.

Mots-clés : Prose - Poème - Poésie - Douleur - Claude Esteban - Français.

C'est le 16 avril 2006, quelques jours après la mort du poète (10 avril 2006) que *Trajet d'une blessure* a été publié chez Farrago. Lorsque nous ouvrons le livre, notre attention est aussitôt attirée par la double présentation formelle du texte. En effet, entre les pages 9 et 66, se succèdent, alternativement, une prose compacte d'environ une page, et un poème bref

BHi, Tome 112, n° 1 - juin 2010 - p. 397 à 412.

contenant entre trois et sept vers, toujours placé au beau milieu de l'espace blanc de la page. À quinze proses correspondent ou répondent quatorze poèmes car la dernière prose n'est pas suivie d'un poème, devenant ainsi le texte de clôture du livre. Une question se pose immédiatement, mais elle est prématurée : à quel genre appartient donc *Trajet d'une blessure* ? Le titre global du livre n'est accompagné d'aucun sous-titre, alors que, dans la bibliographie de l'auteur qui figure à la fin de *La mort à distance*, publié en mai 2007 à la N.R.F., après le décès de Claude Esteban, les Editions Gallimard qualifient *Trajet d'une blessure* de « proses ». Il y a là sans doute l'expression d'un désir éditorial de classer pour éclairer le lecteur. L'on observe de même que, tant chez Flammarion en 1995 avec *Quelqu'un commence à parler dans une chambre* qu'à nouveau, en 2006 chez Gallimard, avec *Le jour à peine écrit*, le sous-titre apposé sur la couverture est : « Poèmes » alors que ces livres contiennent, à côté de textes en vers, de nombreux textes en prose. Ce n'est pas du côté des éditeurs qu'il nous faut chercher à définir le genre possible de *Trajet d'une blessure*, mais plutôt en mettant en regard ces proses et ces vers, ici juxtaposés, peut-être pour s'éclairer, pour se compléter ou pour s'entrecroiser. Ce sont là nos hypothèses de départ, à étayer par une lecture interprétative qui tentera d'analyser le poids et la valeur des mots dans deux structures formelles à la fois différentes et conjointes.

Abordons sur-le-champ la matière des quinze proses et interrogeons-nous sur cette « blessure ».

Le locuteur parle ici, à la première personne, d'une épreuve qui lui a été récemment infligée, celle d'une insupportable douleur physique endurée pendant un séjour à l'hôpital après une opération qui a consisté à extirper un nerf de sa jambe malade : ... « ce nerf qu'on a sectionné sur mon tibia » (p. 17). Il s'agit bien d'un « récit » et le locuteur lui-même emploie ce mot (p. 39 et 66) ; il précise dans sa dernière prose, et ceci peut nous aider à parvenir à une définition du genre : « Je ne poursuivrai pas plus loin cette chronique de mon corps blessé. » (p. 65). Ce livre n'est pas un journal intime qui aurait consisté à noter quotidiennement les étapes d'une pénible immobilisation, ce n'est pas davantage un essai philosophique sur la douleur : le locuteur a déjà quitté l'hôpital et il se souvient de ses souffrances encore si proches pour tenter de les recréer authentiquement tout en les exorcisant avec le constant désir d'en restituer par le seul langage la terrifiante intensité. La douleur fut telle qu'elle a menacé l'être en son tréfonds, au point de faire surgir des doutes sur l'éventualité d'un retour à la pratique de l'écriture. Ainsi fut-elle non seulement corporelle mais ontologique, l'esprit – « l'âme », dit-il (p. 46) – et le corps étant à la fois inextricablement liés et en conflit pour qu'advienne l'imprévisible survie. Dès les premiers mots, le locuteur en proie

au doute, s'interroge sur sa propre identité qui, peut-être a changé, n'est plus celle d'avant la douleur : « Suis-je le même, après tant d'épreuves, d'effrois, d'égarements ? » (p. 9).

Mais de quelle façon recréer avec des mots ce qui appartient déjà à la mémoire ? Le livre tout entier consiste en une plongée langagière dans le corps meurtri, vers cette blessure interne infligée à la jambe, mais aussi à la pensée. Le locuteur répertorie les sensations de tous ordres qui résultent de la douleur. Dans les premières proses il utilise des comparaisons et des métaphores, car il cherche à formuler des équivalences, sans doute pour que le lecteur parvienne à avoir une idée juste du degré de souffrance, ainsi écrit-il :

« Je suis tombé dans la douleur comme dans un trou. » (p. 13), « j'ai basculé, sans barrière qui me retienne, dans le paroxysme de la souffrance corporelle. » (p. 13-14), « La douleur ainsi reconnue, éprouvée, étirée jusqu'à la rupture, se répétait inlassablement comme une phrase dépourvue de sens, un ressassement absurde, une monotonie déchirante. » (p. 14), « On dirait que cette machine de muscles ne m'appartient plus... » (p. 17), « ...comme si j'étais sous l'emprise de quelque drogue hallucinogène, un bombardement continu de sensations où ma jambe blessée ne jouait aucun rôle... » (p. 25).

Le comparant est emprunté à plusieurs champs lexicaux, essentiellement ceux de la déchirure, de la cassure et du bruit, car il s'agit de mettre en relief une souffrance physiologique :

« une brûlure térébrante m'avait investi, traversé de toutes parts. Je ne saurais aujourd'hui décrire cette perturbation nerveuse qui se ramifiait jusqu'au-dedans de mon crâne, telle une série de secousses électriques, s'entrechoquant l'une l'autre, s'amplifiant, se divisant en nervures, en fibrilles indéfinies » (p. 14), « ...lorsque le vacarme des nerfs et des fibres confinait au délire. » (p. 9), « ...et maintenant c'est le fourmillement d'un nerf tout en bas de mon corps, » (p. 22).

Le locuteur emploie également des adjectifs et des participes passés qui appartiennent au champ lexical du sentiment et en général à celui de l'affectivité, ainsi est-il question de « ces tendons martyrisés » (p. 26). Plus rarement, et en cela le locuteur s'écarte de Baudelaire (celui de « Recueillement »), il se sert de quelques termes qui tendraient à personnifier

la souffrance : « Mais la douleur physique était plus subtile que moi, elle contournait mes parades, elle remontait lentement, sans que je m'en aperçoive, jusqu'au noyau central de ma résistance. » (p. 25).

Au fur et à mesure que les proses se succèdent, l'on remarque un glissement du figuré vers le littéral. Les emprunts métaphoriques ne sont là que pour suggérer ou corroborer l'omniprésence de la matérialité corporelle, car la substance qu'ils désignent est littéralement incorporée à l'élément charnel, qui est au centre de l'évocation ponctuelle d'une partie du corps. Ainsi, lorsque le locuteur écrit au début de la quatrième prose,

Il me faut lutter contre cette humeur lourde qui stagne dans ma cervelle. Est-ce toujours du sang ou quelque substance poisseuse dont je ne parviens pas à chasser la glu et qui se colle contre mes veines ? Un reliquat, peut-être, de ces molécules médicamenteuses que j'ingurgite chaque soir pour sombrer dans le sommeil. (p. 21)

le comparant « glu » devient littéralement une propriété de la substance, un synonyme des adjectifs « lourde », « poisseuse », « médicamenteuses », l'équivalent aussi des substantifs « humeur », « molécules », « veine », « reliquat », « sang », ainsi que celui des verbes « stagne » et « se colle ». Le locuteur se liquéfie, tout son corps n'est plus qu'un épais liquide, ce qui s'oppose radicalement à la clarté intellectuelle et spirituelle sans cesse recherchée, ainsi qu'à cette « légèreté de l'être » qui figure dans le titre suggestif d'un livre de Milan Kundera. Il y a là une représentation, donc des images du corps interne où s'immobilise la matière, mais cela est également dit phoniquement par l'allitération *st* de « stagne » et de « substance ».

Plusieurs exemples devraient être cités et analysés de plus près, qui montreraient, au sein d'une même prose, le glissement qui s'insinue de manière progressive entre le figuré et le littéral. Les premières phrases de la huitième prose sont, de ce point de vue, très éclairantes. Le locuteur évoque « la peau » qu'il définit comme le « truchement » entre l'intériorité corporelle et le monde extérieur (p. 37). Ce comparant implique a priori les notions d'interprète, de porte-parole, d'intermédiaire. Le locuteur en fait ensuite le sujet du verbe « s'émouvoir » : « Elle s'émue au moindre toucher » (p. 37), ce qui nous place encore du côté de l'affectivité, mais aussitôt le patient revient à la matérialité du corps, à ce dessèchement de la peau qu'il peut évaluer par le regard seulement, puisque le toucher ne lui livre plus aucune sensation, d'où une profonde dérégulation, suscitée par la fragilité d'un corps dont les sens émoussés ne remplissent plus leur rôle :

Et cette enveloppe s'est comme endurcie sur toute l'étendue de mon corps. Elle n'offre au dehors qu'une surface rugueuse que je palpe sans même qu'elle réagisse, étrangère et lointaine, véritable rempart contre toute sensation. Je ne distingue ni le froid ni la chaleur, je redoute que le moindre objet me cogne, que la plus fine arête me griffe, me blesse sans que j'en éprouve la douleur (p. 37).

Il y a donc dans ces quinze proses une alternance entre le figuré et le littéral, avec de solides retours vers la littéralité, mais il est aussi des passages où règne une toute-puissante littéralité.

Dès le début, le lecteur est frappé par la sèche objectivité avec laquelle sont notifiés l'espace et le temps. La troisième prose commence ainsi par une phrase nominale : « La chambre, le lit, la tablette avec les flacons. » (p. 17). Tout est dit littéralement, et chaque substantif est déjà porteur de lourdes conséquences : le lieu où est le patient, le lit où il souffre, les médicaments qu'il faudra utiliser contre la douleur. La chambre, dont le locuteur affirme qu'on l'y « emprisonne » (p. 30), reste dans une autre prose « la chambre carcérale » (p. 42) ; la part métaphorique ne se renouvelle pas car la chambre est ici par nature le lieu où l'on est contraint de demeurer, et le genou lui-même n'est qu'une « prison de cartilage » (p. 22), le métaphorique ayant comme déteint pour que s'impose la douloureuse littéralité charnelle des cartilages. L'hôpital est tout simplement la « bâtisse grise » (p. 42). Dans la dixième prose est plus que jamais désignée la « jambe » responsable de toutes les douleurs, et le locuteur évoque avec une littéralité abrupte le patient entrevu dans une autre chambre dont le sort l'impressionne si fort que le langage se doit nécessairement de s'en tenir à la pauvreté de quelques substantifs : « ...J'avais aperçu dans une chambre voisine, gisant sur un lit, tel un cadavre, un patient qu'on avait amputé d'une jambe, et ce moignon enveloppé de pansements m'accompagnait comme une obsession... » (p. 46). Dans la onzième prose le locuteur avoue son mécontentement face à la promiscuité imposée aux patients, qu'il décrit objectivement, sans la moindre fioriture, chaque détail précis suffisant à suggérer la pénibilité de la situation :

Dans cette chambre où nous étions trois à endurer une douleur semblable, séparés seulement par un passage étroit entre nos têtes, la présence de mes voisins, pourquoi le cacher, ne provoquait en moi nulle commisération, mais bien plutôt une sorte de hargne, un refus du sort qui m'était là imposé par ces corps immobiles, postés comme des miroirs ou des doubles de moi-même (p. 53).

Le locuteur mentionne constamment les quelques gestes qu'il tente d'ébaucher, la moindre de ses sensations et jusqu'à sa propre respiration, ceci encore très littéralement : « Pelotonné sous mes couvertures, je me confins dans l'inerte, essayant de ne plus rien ressentir, sinon les élancements d'une jambe qui, si rudes qu'ils soient, me confirment que je vis encore. » (p. 21). La littéralité s'impose de même dans la transcription du temps qui s'écoule durant cette douloureuse épreuve. Le récit commençant après la sortie de l'hôpital, les quinze proses comportent un va-et-vient entre le passé et le présent de l'écriture, le verbe étant majoritairement conjugué au présent de l'indicatif. Aucune référence à une année précise ne figure dans le livre ; une seule fois le locuteur évoque le 26 août (p. 57), date sans doute de l'opération, qui put apparaître durant le séjour comme la marque d'une brisure vitale. Il fait allusion à « deux mois » de souffrance dans la première et la dernière proses (p. 9 et p. 65). Le pic de la douleur se situe dans ses « premiers instants » (p. 17), ce qui est logique, mais la perte des repères sensibles se produit « jour après jour » (p. 17) ; « neuf jours » en particulier ont marqué la conjonction de toutes les douleurs (p. 41), mais il est aussi question du « terme » de l'épreuve (p. 29) ; un souvenir a soulagé le patient pendant « quelques minutes » (p. 33) ; celui-ci évoque le désarroi d'« un soir » après sa sortie de l'hôpital (p. 49) et il cite plusieurs fois « la nuit » (p. 21), porteuse d'angoisse : « ...au long des heures interminables de la nuit » (p. 41). Le locuteur parle du temps comme le ferait n'importe quel patient, traduisant par la simplicité ou par la pauvreté du langage les interférences, la confusion, la remise en ordre des souvenirs destructeurs, facilitant ainsi et rendant plus intense que jamais la lecture du récepteur.

La blessure a obligé le patient à vivre une expérience décisive qui l'a conduit à un moment donné à la désespérance. Pour l'écrivain qu'était Claude Esteban, auteur du *Partage des mots* (Gallimard, 1990), qui retraçait l'itinéraire d'un intellectuel bilingue devenu poète en langue française, il s'agissait à première vue de transcrire dans *Trajet d'une blessure* une expérience vécue à portée universelle, le moi autobiographique ne se laissant clairement entrevoir que dans une prose où il est fait allusion, de manière humoristique, à ce prénom latin (Claude/Claudius), qui implique une certaine boiterie intérieure, mais l'on remarquera que le prénom n'est pas consigné dans la prose et que c'est au lecteur de procéder à une facile déduction : « Je m'y résous maintenant, voué sans doute à cette claudication de l'être, à laquelle, je fais mine d'y croire, m'avait prédestiné mon prénom latin. » (p. 62).

Dès la deuxième prose, cette chronique laisse entendre que le locuteur s'est trouvé confronté à une douleur à la fois paroxystique et inattendue face à laquelle il a été totalement désarmé. D'emblée, il s'écarte de certaines visions

philosophiques ou religieuses qu'il qualifie de « moralisatrices » (p. 53) qui envisagent la douleur comme un moyen de progresser intérieurement et les termes employés sont en cela sans équivoque : « La douleur ne m'apprenait rien, sinon qu'elle m'était imposée du dehors tel un fait irréfutable, une vérité maléfique à laquelle je devais souscrire, me plier comme un esclave dans un total renoncement qui, à rebours de l'expérience mystique, ne m'ouvrait que le règne de l'absurde et de l'ignoble. » (p. 14)

Comment le locuteur parvient-il dès lors à traverser cette douleur et à l'écrire ?

Les épisodes de l'épreuve, toujours chaotique, imposent, en dépit de tout, le règne de la solitude d'où découle un certain amenuisement, une déperdition de l'être et de la pensée. Contradictoirement, la violence de la douleur physique est malgré tout une garantie de la survivance, mais sa décrue, très lente, permet ce violent effort intérieur du locuteur vers la récupération de ses repères, même si rien ne sera plus comme avant. Les proses content l'histoire d'une sortie de soi vers le monde et les autres, ceci de plusieurs façons, et chaque fois, selon des rythmes phrastiques et des tonalités diversifiés. Par le biais de la mémoire le locuteur évoque un jeune moine bouddhiste qui lui avait parlé français, pendant plusieurs heures de la nuit en Corée, sous un grand clair de lune, de la capacité de se détacher résolument de la douleur. La phrase brève, qui est de mise dans plusieurs passages des proses, fait ici place à de longues propositions harmonieuses dont la dernière, qui comporte sept lignes, et où les images du souvenir semblent apaiser la douleur physique :

Je revoyais maintenant, je revivais ce sourire, ces yeux qui me fixaient avec tendresse, avec pitié peut-être, pour une faiblesse qu'ils pressentaient dans mon regard et ma douleur tout à coup m'apparaissait comme familière, presque amicale, et c'était, je crois, comme si le jeune moine, venu de son Orient extrême, s'approchait de mon lit, posait sa main, paisiblement, sur mon front (p. 34).

En revanche, l'idée de la mort comme soulagement, la tentation du suicide comme solution, jusqu'alors sévèrement réprouvée par le locuteur, est finalement repoussée, donne lieu à une révélation on ne peut plus littérale, que Claude Esteban n'avait jamais faite dans son œuvre antérieure : « Se donner la mort ne m'apparaissait plus comme une défaite, celle que s'était infligée ce grand-père espagnol sous un train entre Saint-Jean-de-Luz et Bayonne, puis les tentatives manquées de mon père durant mon adolescence. » (p. 26). Seuls les faits bruts sont nommés, mais il s'agit de

tragédies aux conséquences durables qui exigent l'absence de tout autre commentaire du locuteur.

Cependant, la mémoire ne suffit pas, car il faut que la réalité immédiate et surtout la présence des personnes conduise à un véritable dépassement de l'épreuve. Deux proses contiennent une scène-clef, à laquelle le locuteur donne une dimension dramatique, et que le lecteur imagine aussitôt avec une vive émotion qui rejoint celle de l'écrivain. Dans le premier cas, le locuteur qui craint de regarder un vieil homme mourant, son voisin, découvre soudain que le personnel rieur et bavard a oublié de s'occuper de cet homme nu et que celui-ci verse des larmes silencieuses. Une dernière phrase de cinq lignes montre que l'élan amical et imprévisible du locuteur est le signe des retrouvailles avec lui-même et avec les hommes. L'emploi de l'imparfait situe l'événement dans le passé, mais les deux passés composés dévoilent une sorte de mutation altruiste du moi :

Et cet affront qu'il supportait sans se plaindre, j'ai compris qu'il m'atteignait aussi bien, puisqu'à travers lui c'était la multitude des malheureux qui était offensée et j'ai serré le bras de cet homme en pleurs, comme si je me réconciliais avec les autres et avec moi-même (p. 54).

Dans le second cas, le locuteur est sorti de l'hôpital, mais « Un soir... », « ce soir-là... » (p. 43), il est submergé par l'angoisse au point de crier et d'appeler ses amis au téléphone, pour qu'au son de sa voix (p. 49-50) accourent ses amis, ce qui se produit après une douloureuse attente devant la porte de sa maison, après des « minutes interminables, atroces... » (p. 50). Le bonheur d'entendre « une voix humaine » (p. 50) délivre alors le locuteur de ce qu'il appelle « mon autisme destructeur » (p. 50)

La voix et le langage sont donc au cœur de cette difficile expérience de la douleur et, dès la première prose, le locuteur, qui est de retour chez lui, s'imprègne de silence afin de pouvoir écrire, ce que la douleur avait jusqu'alors rendu impossible :

Il me faut inventer cette patience dont je ne savais rien et qui, seule, peut me guider. Patience de la main qui lutte contre ce tremblement qui me refusait toute écriture. Patience à recouvrer les mots que je croyais disparus dans l'effondrement de ma mémoire (p. 9).

Les trois occurrences du substantif « patience » sont de nature intertextuelle car directement issues de l'épigraphe placée en exergue du livre, qui consiste en deux vers de T. S. Eliot, extraits de *The Waste Land* : « We who were living are now dying / With a little patience » (p. 7).

Cependant, l'intertextualité « externe » est relativement réduite dans ces proses car, si le locuteur, craignant le moindre contact extérieur, se sent devenir comme « ce fameux “licencié de verre” tel que Cervantès l'inventa » (p. 37), il ajoute aussitôt qu'à la différence de ce personnage de papier, lui-même ne délire aucunement. L'allusion littéraire reste ponctuelle et ne saurait être davantage explorée car le moi qui se dit « aliéné » (p. 42) pendant l'épreuve, s'impose une véritable exploration intérieure afin de pouvoir renaître, certes en tant qu'homme, en tant que personne, mais aussi en tant qu'écrivain, d'où une pratique intratextuelle dans une prose qui se réfère à l'œuvre poétique antérieure de Claude Esteban, à un recueil intitulé *Sur la dernière lande* (Fourbis, 1996) et, plus précisément, à des vers que le locuteur blessé cite et commente : « 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.” » (p. 45). *Sur la dernière lande* contient des poèmes, toujours précédés d'une citation de *King Lear*, de Shakespeare. Nous retiendrons cette double structure qui nous orientera peut-être dans notre lecture de *Trajet d'une blessure*. Pourquoi ce recours à pareille citation ? Le locuteur explique que son choix d'un double shakespearien lui avait servi à projeter et à alléger les souffrances d'un grand deuil : « ...mais l'écriture devenait pour moi un baume sur ma blessure ancienne,... » (p. 45). L'on revient ici encore à la question essentielle, puisque les mots du poème constituent un remède qui conduit à l'apaisement, d'où la nécessité, après l'épreuve de l'opération et de l'hospitalisation, d'avoir à nouveau recours à l'écriture libératrice. Il est aussi une autre raison de citer cette phrase versale où la jambe est apostrophée : le poète y voit superstitieusement une sorte d'augure ou de signe prophétique, dans la mesure même où ces mots figuraient « dans les lignes ineffaçables d'un poème » (p. 46). Le moi prête donc un pouvoir exceptionnel au langage poétique et, humoristiquement, il retient tout autant d'autres phases du poème de *Sur la dernière lande* – avec un léger correctif toutefois par rapport à l'édition de 1996 – qui permettent de dédramatiser l'image initiale, de prendre des distances avec une certaine drôlerie : « “Boite, boîte, mon pur esprit. La vieille cervelle aussi a besoin d'une béquille” et je finis, toute arrogance vaincue, par me moquer un peu de moi en sentant ma vieille tête trébucher. » (p. 46).

Dans cette prose, l'écrivain est donc bien un poète qui parle de sa poésie, encore que ce mot n'apparaisse jamais dans *Trajet d'une blessure*. Claude Esteban, en effet, n'emploie que le mot « poème » qui désigne ici le texte considéré comme un en-soi : « au cours du poème » (p. 45), « d'un poème » (p. 46), « la forme d'un poème » (p. 57), « le poème » (p. 66). D'ailleurs, si l'on relit toutes les proses, on constate que le métalangage ne cesse de poindre au détour d'une phrase : ainsi est-il question de l'« écriture » (p. 9, p. 33, p. 45, p. 57-58), des « mots » (p. 45), du « vers » (p. 45), de la « métaphore » (p. 45), de l'« image » (p. 46), du « langage » (p. 65). Toutefois ce sont la treizième (p. 57-58) et la quinzième proses (p. 65-66) qui constituent, de manière suivie, un métalangage, non pas une poétique, mais une méditation sur l'activité d'écriture dans la vie du locuteur et sur la crise, ou plutôt la panne, l'effacement brutal de l'écriture, avant sa réapparition. L'on se trouve là au cœur d'un drame ontologique, d'un suspens qui entraîne l'envahissement total du moi par une étrange atonie qui aboutit à un renoncement provisoire. La treizième prose évoque un « avant » de la blessure, ce qui permet à Claude Esteban de se définir comme un être d'écriture qui, au cours de quarante années, quelles que fussent les aridités et aussi les affres de la « dualité idiomatique » (p. 57), n'a jamais cessé d'écrire. Écrire voulait dire vivre :

Depuis près de quarante ans, l'écriture, quand bien même elle se refusait à moi, avait été mon principal souci, mon obsession parfois, et le seul but que je m'étais fixé. Les échecs, les désillusions, les longues périodes de sécheresse et de doute n'avaient pas entamé cette résolution. Jamais l'idée ne m'était venue de laisser la plume, de ne plus tenter de mettre quelques mots ensemble, qu'ils prennent la forme d'un poème ou qu'ils aboutissent à quelque essai critique (p. 57).

Écrire procurait un « bonheur immédiat » (p. 58), même s'il fallait sans cesse tout recommencer. Or, la blessure fait croire à l'écrivain qu'il n'écrira plus, que désormais son œuvre lui est indifférente et que cette perte radicale ne l'empêchera pas de survivre (p. 58). Pourquoi, dès lors, le livre existe-t-il ? Le retour à l'écriture, qui va de pair avec l'éloignement de la douleur physique, reste cependant inexplicable et Claude Esteban suggère humoristiquement que « quelque génie tenace veillait encore » sur lui (p. 58) ; il ne fait que recevoir des mots qui lui « sont accordés, telle une offrande de l'imprévisible » (p. 58) ; il n'est pas question ici d'inspiration et, dans la quatorzième prose (p. 61-62), le moi perplexe s'interroge sur le rapport qu'il juge non évaluable, entre « le mental et le physique » (p. 61). Que se passe-t-

il entre la jambe et le cerveau ? Le locuteur ne parvient pas à le savoir et il se borne à être « le théâtre et le témoin tout ensemble » (p. 61) de cette épreuve en consignait des sensations lors des étapes de l'internement et du retour au monde extérieur.

La dernière prose témoigne de la lucidité critique du créateur qui parle ici du langage, toujours soumis à risque, car comment restituer, après la blessure, en une période plus sereine, les douleurs insupportables du corps ? Comment dire « l'incommunicable » ? (p. 65) Comment concilier « l'être, même rabaissé, réduit à son insularité et l'ambition totalisante de la parole, laquelle transcende l'espace subjectif où la souffrance prend toute sa place » (p. 65) ? Claude Esteban formule ici, magistralement, le pari sur lequel se fondent sa poétique et sa poésie. Malgré des épreuves exceptionnelles, des écrivains prisonniers ou déportés ont su rendre « l'indicible » (p. 66), ainsi Antonin Artaud et Primo Levi : très humblement, Claude Esteban exprime son admiration envers eux tout en situant sa propre expérience à un moindre niveau, mais il revendique le fait d'offrir aux lecteurs ce trajet devenu, dit-il, « la traversée ordinaire d'une blessure. » (p. 66) Ce sont là les derniers mots de la dernière prose, donc aussi ceux du livre ; ainsi s'affirme résolument le contact constamment établi avec des lecteurs devenus proches et certainement susceptibles de parvenir au « partage des mots ».

Claude Esteban, bien avant *Trajet d'une blessure*, avait écrit des proses qu'il faudrait mettre en relation avec ces quinze textes. Je signalerai d'abord que, dans *Le nom et la demeure* (Flammarion, 1985), dont le sous-titre est « Poèmes » dans la bibliographie établie par Gallimard en 2006, figure, sous le titre de *Prose dans l'île*, un ensemble de vingt-six textes brefs (une page de sept à vingt lignes) qui sont peut-être de véritables poèmes en prose, mais ceci reste à examiner de près et devrait donner lieu à une autre étude. Ce qui m'intéresse dans l'instant, c'est qu'après ces proses, en bas de page, surgit chaque fois un autre texte en prose, transcrit en italique, qui contient une réflexion métalangagière portant sur le rythme, les sons, la phrase, les mots, ainsi :

Rejoindre la tonalité de l'hymne, et maintenir la voix une octave
au-dessous (Gallimard, 2006, p. 202).

Un autre fait a retenu mon attention : après la dernière prose, il n'y a plus de ligne en italique, ce qui n'est pas sans rapport avec la structure de *Trajet d'une blessure*.

Dans d'autres recueils, en revanche, Claude Esteban a publié des proses qui ne sont accompagnées d'aucune autre forme ajoutée : c'est le cas des

soixante-et-onze textes de *Conjoncture du corps et du jardin* (Flammarion, 1983, Gallimard, 2006, p. 97-167). La bibliographie établie par Gallimard, dont il a déjà été question, donne à ce recueil le sous-titre de « Poèmes ». Dans un autre livre, publié en 1995 chez Flammarion, *Quelqu'un commence à parler dans une chambre*, *Poèmes*, apparaissent aussi trente-cinq proses regroupées sous le titre de « Phrases, la nuit » (p. 81-131). Enfin, *La mort à distance* (Gallimard, 2007) contient trente-trois proses où le vécu s'entremêle avec le métalangagier.

Mais en 2006, dans *Trajet d'une blessure*, Claude Esteban reprend la pratique du double texte utilisée en 1985, cependant de manière différente, et ici se manifeste, plus que jamais, la faculté constante de renouvellement de l'écrivain. En effet, chaque « deuxième texte » qui apparaît après chaque prose est un poème au sens strict, exclusivement écrit en vers et non en prose.

Pourquoi ces quatorze poèmes ? Sous quelles formes ?

Après la prose compacte transcrite en caractères romains, surgit donc, entouré de blanc, le poème bref en italique qui polarise le regard et qui, par sa réduction même, représente une sorte de concentré de la souffrance. Treize textes évoquent les douleurs corporelles éprouvées à l'hôpital ; ils se situent dans l'espace fermé de la chambre. Ce sont des traductions, des transpositions sur certains rythmes, de sensations destructrices, intimement vécues dans le silence que confirme le blanc de la page.

Ici le locuteur personnel, qui était omniprésent dans les proses, est totalement absent de douze poèmes. Il n'apparaît que dans le huitième :

détourner de moi
le regard

laisser qu'un autre
touche
la blessure obscène (p. 43)

et que dans le quatorzième, c'est-à-dire le dernier du livre :

l'épaisseur d'un cheveu
métallique
entre la mort et moi (p. 63)

Les proses étant des récits explicites, effectués par un locuteur qui tente de remettre en ordre sa pensée et sa vie, les poèmes représenteront la douleur humaine universelle, quels que soient le lieu et l'époque, les deux références

au « moi » renvoyant à la claire conscience langagière de la personne au cours de l'épreuve et après la douleur. Deux participes passés au début du troisième poème peuvent également concerner tout un chacun sans que soit nécessaire l'apparition de quelque pronom :

submergé, supplicié
par la lymphe

outré ballante, vieille
eau croupie (p. 19)

Les procédés linguistiques et métriques mis en avant s'allient ici pour faire de ces poèmes des bribes ou des loques de l'expérience corporelle que le lecteur peut ainsi capter intensément. Il n'y a aucune majuscule et le point reste totalement absent, chaque moment débouchant sur un terrible silence. En revanche, alors que six textes n'ont aucune ponctuation, huit autres comportent des virgules : une (p. 27, 39, 55, 59), deux (p. 15, 19, 23) et trois (p. 51). Ces virgules sont peut-être destinées à signifier la segmentation, un véritable effort pour prononcer les mots. Il me paraît aussi, mais ceci serait à examiner poème après poème, que l'absence de toute ponctuation coïncide avec une accentuation de la douleur, avec l'impossibilité de prononcer d'autres mots, avec la lassitude de l'être qui implique une sorte d'écrasement dans l'espace, un brouillage temporel entre instant et durée, parfois même la focalisation sur un objet dangereux :

enserrant
étouffant la chair
le cube
absolu de la chambre (p. 35)

l'espace interdit des couloirs
puis le chariot
la menace toujours dans les aiguilles (p. 31)

Qu'observe-t-on du côté du vers ? Le locuteur n'a recours qu'une seule fois à l'isométrie, dans le poème initial :

muraille la fenêtre noire
muraille l'odeur de l'éther
muraille le flacon qui coule
muraille le nerf immobile
muraille la peur sous les draps (p. 11)

tandis que les treize autres textes sont polymétriques, témoignant ainsi de la souplesse et de la variabilité du langage pour transcrire des expériences imprévisibles qui fragmentent l'être (p.15, 19, 23, 27, 31, 35, 39, 43, 47, 51, 55, 59, 63). Les vers brefs l'emportent, le disyllabe et l'hexasyllabe étant les plus fréquents, mais l'on compte aussi un octosyllabe et un décasyllabe (p. 31). Les poèmes sont courts, on l'a déjà dit : deux d'entre eux ont trois vers (p. 31 et p. 63), cinq en ont quatre (p. 19, p. 35, p. 39, p. 47, p. 59), cinq en ont cinq (p. 11, p. 23, p. 27, p. 43, p. 55), un poème a six vers (p. 15), un autre en a sept (p. 51). Quatre textes seulement contiennent des vers groupés (p. 11, 31, 39, 63), tandis que les dix autres comportent un espace blanc qui sépare en ce cas deux petits groupes de vers. Ici encore intervient la plus grande diversité pour signifier à quel point la douleur est fluctuante, même si se reproduisent à intervalles irréguliers des rythmes identiques. Le deuxième poème contient deux espaces blancs, entre deux, puis deux et deux autres vers (p.15), les autres structures étant les suivantes :

- 2 vers + espace + 2 vers (p. 19)
- 4 vers + espace + 1 vers (p. 23)
- 2 vers + espace + 3 vers (p. 27)
- 2 vers + espace + 2 vers (p. 35)
- 2 vers + espace + 3 vers (p. 43)
- 2 vers + espace + 2 vers (p. 47)
- 4 vers + espace + 3 vers (p. 51)
- 3 vers + espace + 2 vers (p. 55)
- 2 vers + espace + 2 vers (p. 59)

Le poème est parfois un écho de la prose, mais, le plus souvent, il n'existe que pour dire autrement la douleur, avec de nouveaux mots. La syntaxe se fonde sur les infinitifs, les participes présents et les phrases nominales. Le beau langage des proses, les longues périodes sont donc remplacés par la juxtaposition, l'énumération, l'ellipse et chaque espace blanc à l'intérieur du texte notifie le poids du mutisme auquel est contraint l'homme blessé. L'écrivain a recours à des métaphores, ainsi dans le premier texte avec l'anaphore « muraille » (p. 11), ainsi lorsque la chambre devient un cube (p. 15), lorsque la minute est dite « molle » (p. 27). Un poème, le plus long, montre comment, lorsque le locuteur n'arrive pas à choisir les mots qui conviendraient, il traduit une sensation de piquûre, en passant, par défaut, à des comparants métaphoriques qui sont dans quatre cas sur cinq des insectes venimeux. Une étude approfondie de ce texte impliquerait bien entendu une analyse du jeu des allitérations : *tr* dans la première strophe, *sc* dans la seconde :

ne trouvant plus
le mot juste
mais ce qui troue, traverse
taraude

guêpe, scorpion, scalpel
fourmis
milliers de fourmis rouges (p. 51)

En revanche, le dernier poème est une métaphore définitoire qui part d'une expression connue pour la métamorphoser grâce à un seul adjectif, « métallique », par lequel s'opère la synthèse d'une expérience matérielle et ontologique (p. 63).

Cependant, comme dans les proses, le texte poétique instaure fortement le littéral dans sa terrible nudité : les lieux, les objets, le temps ne sont que les substantifs qui les désignent quotidiennement, même si parfois succède un élément métaphorique qui met en exergue un sentiment de mort :

la salle de réveil
après le vide

deux heures, trois heures,
quatre

tout le corps ligoté
dans un caveau (p. 15)

Enfin, comme dans les proses, s'insinue la pensée métalangagière, vécue dans le plus grand désarroi, sans le moindre pathos non plus, lorsque le langage ne répond pas à celui qui n'avait jamais cessé de le pratiquer dans l'écriture. La syntaxe cassée et la brièveté des vers sont ici les meilleurs instruments pour transposer le sentiment d'une dislocation, d'une perte et du manque :

un récit
que les mots désertent, cette
pensée
offerte avec ses trous (p. 39)

ne plus dire
jusqu'à

n'imaginer pas même
l'autre versant (p. 47)

La lecture qui vient d'être effectuée n'est qu'une brève introduction au livre de Claude Esteban : tout reste à faire, donc à écrire sur *Trajet d'une*

blessure. Il conviendrait de relire ce texte à la lumière de toute l'œuvre de Claude Esteban, mais aussi en relation avec d'autres proses françaises d'aujourd'hui ; des rapprochements sont possibles, même si la structure double est ici bien particulière. Je songe à des proses de Christian Bobin (*Mozart et la pluie*, Édition Lettre vives, 1997), à celles de Philippe Delerm (*La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, L'arpeur, 1997) et surtout à des textes de Pierre Michon, par exemple « Le ciel est un très grand homme », *Corps du roi*, Verdier, 2002, p. 71-72. De même faudrait-il replacer *Trajet d'une blessure* dans un ensemble d'écrits poétiques contemporains portant sur la douleur.

De ce « trajet » se dégage une confirmation de la foi du poète en l'écriture, celle du poème qui, contrairement à ce que disent aujourd'hui d'autres auteurs français ou étrangers, n'est ni inutile ni voué à une audience restreinte. Après ce livre de 2006 a paru en 2007 un livre posthume de Claude Esteban, dont les derniers poèmes sont sept sonnets réunis sous le titre de « Au matin » (*La mort à distance*, Gallimard, 2007, p. 205-211). Ces textes magnifiques, dépourvus de toute majuscule et de toute ponctuation, rappellent l'épreuve d'hier, mais célèbrent la joie d'écrire et tout autant celle de vivre. Henry Gil a rédigé une étude magistrale sur ces sonnets qui sont les derniers écrits par Claude Esteban, et nous avons déjà pu l'écouter, puisqu'il nous a parlé de ces textes au séminaire du P.I.A.L. le 16 octobre 2009. Les francisants ne manqueront certainement pas de publier cette remarquable communication. Même si la doxa universitaire prétend qu'il ne faut jamais mettre le point final à un article par une citation, je réintroduirai ici la voix poétique en lisant simplement les deux tercets du septième sonnet qui marquent le lien avec le *Trajet* et son au-delà, et où pointe le souvenir aussi d'heureuses lectures guillénienes :

je suis tombé j'ai crié j'ai eu peur
j'ai dit que la mort était préférable à ma blessure
j'ai menti par trois fois et le coq a chanté

mais la terre ne réclame pas qu'on se repente
il suffit que je marche et que je respire
et le monde est à nouveau parfait

(*La mort à distance*, N.R.F. Gallimard, 2007, p. 211)

* Voir *L'espace, l'inachevé. Cahier Claude Esteban*, sous la direction de Pierre Vilar, Éditions Farrago ; Éditions Léo Scheer, 2003, 343 p. La bibliographie de Claude Esteban a été établie par Xavier Bruel, p. 315-338.