



Claude Esteban à l'épreuve du silence

Claire Georges

► To cite this version:

| Claire Georges. Claude Esteban à l'épreuve du silence. Iberic@l, 2018, 13, pp.257-268. hal-03784944

HAL Id: hal-03784944

<https://hal.science/hal-03784944>

Submitted on 23 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Claude Esteban à l'épreuve du silence

Claire Georges

Université Paris-Nanterre

Résumé : Comme pour ses contemporains écrivant après-guerre, la question du lyrisme poétique se pose avec acuité dans l'œuvre de Claude Esteban. Interroger le rapport du poète au langage et à la nomination amène à distinguer dans celle-ci deux nuances de silence. La menace du mutisme dont cherche à s'extraire la parole poétique est également ce qui permettra au poète de débarrasser sa langue d'un pouvoir de nomination mortifère. Le dénuement de la parole poétique autorise alors l'accueil en son sein d'un silence du monde dont le poète est à l'écoute, faisant du poème l'expression d'un murmure musical plus que d'un langage définitoire.

Mots-clefs : Claude Esteban, lyrisme, silence, parole, langage, chant poétique

Resumen: Como para sus contemporáneos que escriben después de la segunda guerra mundial, la cuestión del lirismo poético se plantea con intensidad en la obra de Claude Esteban. Analizar la relación del poeta al lenguaje y a la nominación lleva a distinguir en ella dos matices de silencio. La amenaza del mutismo de la que la palabra poética busca a extraerse es también lo que permitirá al poeta librar su lengua del poder mortífero de nominación. El despojo de la palabra poética autoriza entonces la acogida de un silencio del mundo del que el poeta está a la escucha, haciendo del poema la expresión de un murmullo musical más que de un lenguaje definitorio.

Palabras clave: Claude Esteban, lirismo, silencio, palabra, lenguaje, canto poético

« La parole de la poésie tremblera toujours sur le silence, et seul l'orbite d'un rythme pourra la soutenir¹ ». Voilà ce que semble répondre María Zambrano, à la fois à la suite et en contradiction à la parole de Theodor Adorno qui affirmait le caractère barbare de la poésie après Auschwitz. « Au lendemain d'une guerre qui nous laissait comme dépossédés de toute certitude² », écrit Claude Esteban, le siècle lance à la poésie un inconcevable défi en matière de chant poétique et la question du silence en poésie se pose avec plus d'intensité que jamais.

Étudier le silence dans la poésie de Claude Esteban nécessiterait sûrement d'évoquer les études que le poète a réunies dans son ouvrage *Ce qui retourne au silence*, comme en réponse, lui aussi, au philosophe allemand. Il conviendrait également de mentionner cet écrivain imaginaire inventé par l'auteur, Arthur Silent, au patronyme évocateur, double silencieux du poète pourtant assez prolixe pour recevoir un prix littéraire.

Mais cette étude ne prétend pas à l'exhaustivité et se contentera de dresser une esquisse de la question dans l'œuvre poétique de Claude Esteban, à travers, principalement, deux recueils : *Le Jour à peine écrit*³, retraçant, de la volonté de l'auteur, son parcours poétique de 1967 à 1992, et *La Mort à distance*⁴, dernière déposition poétique de l'auteur.

Le langage chez Claude Esteban, par le contexte du siècle dans lequel il s'exerce, par son bilinguisme qui partage le poète entre la langue espagnole et la langue française, par son expérience du deuil (et notamment celui de la femme aimée), et même peut-être par sa fréquentation de l'art pictural (si l'on pense au métier de Denise Esteban et aux nombreuses critiques écrites par le poète), est un langage à la fois aliénant et libérateur, créateur et impuissant, et le silence, en écho, recouvre chez le poète ces deux facettes. À la fois menace du chant poétique et source de celui-ci, le silence s'écrit chez Esteban à travers une dialectique toujours recommencée et dont nous essaierons de traduire le parcours : de l'affirmation de la nécessité de dire et de lutter contre le silence au constat de l'incapacité du langage, pour parvenir enfin à un chant porteur de silence et à l'écoute du silence.

La parole nécessaire

Voilà vingt ans, toute une vie
peut-être,
que j'espère
détourner de moi
le malheur
avec des phrases⁵.

Dans ce poème de la première partie de *La Mort à distance*, Claude Esteban affirme la nécessité du chant poétique comme exorcisme au malheur. Il accorde ainsi une valeur positive et salvatrice au langage. La parole soigne, et le pouvoir de nomination du langage semble capable de recoudre l'univers morcelé. Ainsi s'exprime le souhait poétique de l'auteur : « Inscrire sur les choses

1 ZAMBRANO, María, *L'Homme et le divin*, traduction de Jacques Ancet, Paris, José Corti, 2006, p. 84 (« La palabra de la poesía temblará siempre sobre el silencio y sólo la órbita de un ritmo podrá sostenerla », *El hombre y lo divino*).

2 ESTEBAN, Claude, *Ce qui retourne au silence*, Tours, Farrago, 2004, p. 9.

3 *Id.*, *Le Jour à peine écrit (1967-1992)*, Paris, Gallimard, 2006.

4 *Id.*, *La Mort à distance*, Paris, Gallimard, 2007.

5 *Ibid.*, p. 58.

un même nom / qui pèse / – ô séparées⁶ ». L'incantation, signalée par l'interjection, semble établir le pouvoir du langage, ou du moins le souhait que ce dernier puisse réunir les choses séparées et recoudre le réel disjoint. C'est ainsi que les mots, naturellement, semblent posséder un pouvoir de guérison. Nous retrouvons plusieurs mentions de ces mots guérisseurs à travers les deux recueils, que ce soit en prose : « Mais, certains jours, le silence devient terrible, l'angoisse nous prend à la gorge, comme s'il fallait que quelqu'un chante le malheur pour que le malheur du monde soit moins lourd⁷ », ou en vers : « je me protège comme / je peux / avec des mots, le mot gel, le mot / givre, le mot neige⁸ », « J'espérais parfois, tout un jour, / le mot juste, le mot / qui chasserait la peur⁹ ». Déjà, dans *Le Jour à peine écrit*, le poète promettait : « [...] je reviendrai, / je trouverai le mot qui t'apaise¹⁰ ». Et lorsque que Claude Esteban écrit : « à travers le noir, j'existe / et je dis / que j'existe, le noir recule¹¹ », il met en scène une parole qui permet de faire reculer le néant et de faire surgir, si ce n'est la présence, du moins l'existence. Les textes que nous venons de citer ne sont rien d'autre que l'obéissance à l'injonction shakespearienne prononcée dans *Macbeth*¹² et reprise dans *La Mort à distance*¹³ : *Give sorrow words*. Donner des mots au malheur, pour mieux chasser la peur, protéger ou apaiser, c'est accorder au langage un pouvoir guérisseur. Ce pouvoir de guérison, dans un combat entre le « noir » et l'« existe[nce] », associe naturellement les mots à l'image de la graine, mue par une force de vie.

Ainsi, lorsque Claude Esteban évoque : « Une impatience de parole / urgente / sous le soc¹⁴ » puis affirme, dans le même poème, « l'arbre arraché guérit le temps // par une parabole obscure », il lie la parole qui guérit et la parole souterraine, en germe dans le sol, prête à éclore « sous le soc ». « Car le verbe est / commun / aux graines denses de la terre¹⁵ », proclame ailleurs Claude Esteban. Il est une graine qui, en poussant, fait naître le langage et l'inévitable séparation entre le monde et le sujet : « Viennent / les cris des choses // et leur désir de croître séparées¹⁶ ». Mais en grandissant, il permet que la parole, associée à une poussée de sève, advienne : « Ce qui dort dans le germe n'est pas dit¹⁷ » ; « *D'autres mots germaient lentement*¹⁸ ». La parole naît de ce silence sous terre qui sert à la germination mais dont elle se dissocie pour rejoindre le monde : « La parole comme une graine. // Hiver du sens¹⁹ ». Dans cette dernière métaphore génitive, si le silence a sa place, c'est uniquement parce qu'il constitue à la fois l'origine et le contrepoint d'une parole qui, elle, a su grandir et s'extraire de la terre.

La volonté de faire reculer le malheur par le chant poétique associe nécessairement le silence à la tristesse et à l'épreuve, et l'image du verbe en germe, nous l'avons vu, assimile le silence à l'hiver. Le silence semble donc, chez Claude Esteban, inévitablement mortifère. Dans la

6 *Id.*, *Le Jour à peine écrit* (1967-1992), *op. cit.*, « La saison dévastée », p. 38.

7 *Id.*, *La Mort à distance*, *op. cit.*, p. 91.

8 *Ibid.*, p. 133.

9 *Ibid.*, p. 54.

10 *Id.*, *Le Jour à peine écrit* (1967-1992), *op. cit.*, « Sept jours d'hier », p. 279.

11 *Ibid.*, p. 304.

12 SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, acte IV, scène 3, vers 209.

13 ESTEBAN, Claude, *La Mort à distance*, *op. cit.*, p. 74.

14 *Id.*, *Le Jour à peine écrit* (1967-1992), *op. cit.*, « La saison dévastée », p. 35.

15 *Ibid.*, p. 76.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, « Conjoncture du corps et du jardin », p. 98.

18 *Ibid.*, « Le nom et la demeure », p. 225.

19 *Ibid.*, « La saison dévastée », p. 53.

« représentation géographique de l'acte poétique », étudiée par Xavier Bruel dans son article de la revue *Europe*²⁰, le silence entretient un lien avec la distance : il est l'image du gouffre. Claude Esteban parle en effet de l'« interstice de silence qu'on ressent à peine, mais qui soudain paralyse le cœur²¹ ». Si l'expérience poétique est un cheminement, la parole est un asile géographique, une terre d'appui (« Avoir choisi cette chambre / ou ce mot // [...] // Les paraboles ont servi / comme une terre, à l'aube, qu'on traverse²² », écrit Claude Esteban). Le silence, lui, en négatif, est l'« interstice » qui rompt la marche et interrompt la traversée, et constitue la négation du lieu, son absence, le sol qui se dérobe sous les pieds. Ce silence nocif, Claude Esteban en évoque également la « massivité » qui opprime « comme un étau²³ » ou qui est « comme un drap contre la bouche²⁴ » et empêche de respirer. Il convient donc de lutter contre le silence mortifère, sans que cette victoire soit assurée : « Tout le jour / j'ai lutté. // [...] // Je / recule / jusqu'au silence²⁵ ». Le combat, ici perdu, menace l'identité même du poète. L'enjambement du vers, qui isole le pronom personnel « je » en un vers monosyllabique et le sépare de son verbe, le souligne.

Si Claude Esteban affirme la nécessité de parler en accordant aux mots un pouvoir guérisseur qu'il associe à l'image de la germination, il ne cesse de constater aussi la faillite du langage, ses manquements, et semble parfois aboutir à une mise au silence nécessaire malgré la lutte engagée contre le mutisme.

Le langage incapable

Les mots eux-mêmes, en effet, agrandissent quelquefois le gouffre, pour peu que l'on constate leur inefficacité et leur vacuité : « Les mots ne saignent pas, la fiction des signes redouble cruellement les distances²⁶ ». Certains événements éprouvent particulièrement le langage et mènent au silence. C'est le cas du deuil : « la douleur d'un homme // est trop subtile / pour qu'on la déchiffre, ligne à ligne // [...] // on a posé le livre sur la table on / a quitté la chambre, on s'est tu²⁷ ». Évoquant un temps préservé d'une expérience intime de la mort, Claude Esteban constate : « Je tenais la mort à distance dans ma tête, dans mes phrases²⁸ ». C'est ici le langage qui trahit et éloigne du monde. Le pouvoir guérisseur des mots qui avait été accordé est alors démenti : « Avoir aimé les mots ne guérit pas²⁹ », écrit le poète. L'essence même du langage semble parfois d'être incapable à dire le réel : « J'ai refermé, sans le finir, mon livre. Qu'importent les mots clairs ? Toutes les phrases lues parlaient d'un soleil immobile. Je n'ai pas vu l'ombre s'accroître sur le mur³⁰ ». Claude Esteban dénonce ainsi la

20 BRUEL, Xavier, « Claude Esteban, "veilleur aux confins" », *Europe*, n° 971, mars 2010, p. 64-75.

21 ESTEBAN, Claude, *La Mort à distance*, op. cit., p. 72.

22 Id., *Le Jour à peine écrit* (1967-1992), op. cit., « La saison dévastée », p. 59.

23 Id., *La Mort à distance*, op. cit., p. 97.

24 Ibid., p. 65.

25 Id., *Le Jour à peine écrit* (1967-1992), op. cit., « Le nom et la demeure », p. 176.

26 Id., *La Mort à distance*, op. cit., p. 92.

27 Ibid., p. 124.

28 Ibid., p. 81.

29 Id., *Le Jour à peine écrit* (1967-1992), op. cit., « Conjoncture du corps et du jardin », p. 163.

30 Ibid., p. 164.

vanité du langage : « Qui se souvient des fables de l'été – / Parodie bien jouée, hier, de la substance. / Et les paroles vacantes s'animaient / pour de très riches danses³¹ ». On ne croit plus à ces « fables », paroles vides et vaines ; le poète constate la vacuité d'un langage ancien. Inefficaces, les mots trahissent, et il faudra les passer sous silence pour qu'ils cessent de tromper. La nomination elle-même devient impuissante : « Avoir nommé la fièvre / n'arrête qu'un enfant docile / au bord de rêves. / Le sang demeure pris. // Plus tard / un cri / déchire le discours³² ». Le langage est impuissant à changer le réel et la mise au silence est ici liée au cri, qui, en tant que bruit non signifiant, est une autre forme de silence. « Nommer n'a pas suffi / [...] les mots de pesanteur [...] blessent³³ », conclut le poète.

La difficulté à dire, tout comme la recherche du chant poétique, se dit dans l'espace : « [...] Je / tire un mot du vieil avoir. // Un mot qui lâche. // Je reprends de plus bas. J'avance / à peine. // Vers le soir je parviens / (peut-être) / à une faille. // Je monte / mot à mot, sans / voir³⁴ ». Les mots qui « lâche[nt] » et qui échappent au poète ont une substance et une lourdeur. Alors que les mots opérants étaient des graines capables de croître et de s'élever, face à l'échec du langage, ils deviennent du bois mort : « L'hiver et ses membres morts. Moi, au-dedans de moi. Je n'ai plus de substance pour le dire. J'amasse une brassée de mots. J'y mets le feu. Rien qu'une phrase où le soleil s'efface³⁵ ». Les mots ici ne sont plus des signes, ce sont des objets qui brûlent. Ils ont perdu à la fois leur pouvoir de dire et leur vitalité. Les mots qui s'apprêtaient à germer restent en terre et se transforment alors en cailloux. Plusieurs mentions de ces mots-cailloux se trouvent dans les deux recueils : « La facilité du récit. Mais il faut continuer avec de la terre dans la bouche. Des cailloux contre l'éloquence³⁶ », « [...] et les mots sous la langue, / durs³⁷ », « et les mots dans la bouche / qui durcissent comme des cailloux³⁸ » ; « mais la chaleur que je couche sur le papier est devenue mensongère, elle n'existe que dans son nom et son nom est aussi froid qu'un caillou³⁹ » ; « [...] je recommence / à mettre un signe sur chaque chose comme autrefois // je trébuchais contre un caillou⁴⁰ ». Ces cailloux, ce sont aussi ceux du lieu de l'accident dans lequel meurt la femme aimée (« la route / et les cailloux contre le front⁴¹ », écrit Claude Esteban à propos de l'« instant / nul »). Ils désignent donc la réalité la plus brutale, mais sont aussi le symbole que les mots cessent de dire, qu'ils perdent leur pouvoir d'incantation et d'évocation. S'ils possèdent une corporéité chère au poète, ils ne sont pourtant plus des signes mais des choses mortes⁴².

Face à ce constat d'échec du langage, il convient donc de se taire et le silence s'impose au poète. Claude Esteban parle souvent au passé de sa parole au sein même de ses poèmes et signale

31 *Id.*, *Le Jour à peine écrit* (1967-1992), *op. cit.*, « La saison dévastée », p. 19.

32 *Ibid.*, p. 30.

33 *Ibid.*, p. 61.

34 *Ibid.*, p. 45.

35 *Ibid.*, « Conjoncture du corps et du jardin », p. 156.

36 *Ibid.*, « Le nom et la demeure », p. 214.

37 *Ibid.*, « Sept jours d'hier », p. 276.

38 *Id.*, *La Mort à distance*, *op. cit.*, p. 32.

39 *Ibid.*, p. 86.

40 *Ibid.*, p. 208.

41 *Id.*, *Le Jour à peine écrit* (1967-1992), *op. cit.*, « Sept jours d'hier », p. 276.

42 Les mots-cailloux, comme nous l'a fait remarquer Paul-Henri Giraud lors du colloque de Madrid, ne sont pas sans évoquer les cailloux de Démosthène que ce dernier utilisait pour soigner son bégaiement et gagner en éloquence. Motif réversible donc, qui, pour constituer un empêchement de parole, n'en deviendra pas moins le moyen de son amélioration.

ainsi une évolution dans son parcours poétique. Le récit au passé d'un langage qui était conquérant mais qui est désormais vaincu se retrouve souvent dans ses poèmes en prose, plus narratifs, qu'il s'agisse de la partie intitulée « La prose dans l'île » du *Nom et la demeure*⁴³, de celle intitulée « La Mort à distance » dans le recueil du même nom⁴⁴ ou de « Conjoncture du corps et du jardin »⁴⁵ où nous pouvons lire ces lignes : « Pourtant les livres. La parole parfaite, péremptoire. Elle tenait lieu de pain et de présence. Elle était moi. J'ai grandi lentement parmi des pages de certitude⁴⁶ » ; « 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. Il a chassé ce qui n'était pas lui, les mots, les fables. Le soir venait⁴⁷ ». Ce dernier récit à l'imparfait atteste que les mots ne savent pas dire la réalité de la mort et que la mise au silence est nécessaire en raison de cette incapacité du langage à dire. Pourtant, en faisant l'expérience de la perte de l'être aimé, le premier mouvement semble consister à parler, ou plutôt à écrire : « qu'on inscrive sur des papiers de couleur / tous les détails⁴⁸ » s'exclame le poète. Mais tout de suite après, ce dernier réclame un silence plus légitime : « Qu'on se taise / plutôt. Qu'on les laisse / dormir, / eux les absents, / dans le silence qui maintenant les porte⁴⁹ ». Puis, il s'adresse aux morts en annonçant qu'il garde le silence à leur approche : « Reposez, mes amours, vous êtes / seuls, / vous n'avez plus de paroles vaines / qui vous interrompent. // Reposez-vous. La mer / est calme, ce matin, Je n'avais pas / dormi, j'avais mal / de vous savoir si loin, mais / je suis revenu, / j'ai marché sur vos plages, dans le silence⁵⁰ ». Seul le silence semble en effet permettre au poète de retrouver les amours mortes.

La nécessité de se taire chez Claude Esteban est donc un constat venu de l'incapacité du langage à dire, mais elle est également une expérience antérieure à la parole. À l'origine du chant poétique, se trouve, chez le poète, une crise du langage. Certes, le bilinguisme lui refuse un rapport immédiat au réel et la langue est, pour lui, par nature, scindée, mais la naissance de sa vocation poétique est également liée à une crise de mots, que le poète retrace à la fin du *Partage des mots*⁵¹, lorsqu'il se trouvait à Tanger. Il n'est pas étonnant alors que dans le tout premier texte de son anthologie poétique, Claude Esteban choisisse de faire figurer ce vers : « J'effacerai du jour jusqu'à ma voix⁵² ». Dans le parcours poétique de l'auteur, le silence fut nécessaire pour faire survenir la parole. L'on peut alors accorder au silence une valeur bénéfique. Dans *Conjoncture du corps et du jardin*, le poète s'interroge : « Décrire, détourner le sens ? Décider qu'une langue peut apaiser la blessure. Celle qui pleure aux nœuds du bois, dans l'ajustement d'une griffe. / Trop de matins perdus. Trop de signes pour une phrase unique. Le silence est une charpie. Nos lèvres mordues, nos lèvres⁵³ ». Malgré la volonté du poète, le langage est ici incapable d'apaiser la blessure et le déterminant « trop » vient signifier la défaite. Mais le silence devient alors « charpie » : à la fois trace du démembrement du réel, de sa dissociation, et pansement à poser sur la chair. Il est le cataplasme à poser sur les lèvres, le soin

43 ESTEBAN, Claude, *Le Jour à peine écrit* (1967-1992), op. cit., p. 197-226.

44 Id., *La Mort à distance*, op. cit., p. 69-107.

45 Id., *Le Jour à peine écrit* (1967-1992), op. cit., p. 93-167.

46 Ibid., « Conjoncture du corps et du jardin », p. 136.

47 Ibid., p. 146.

48 Ibid., « Élégie de la mort violente », p. 231.

49 Ibid., p. 232.

50 Ibid., p. 259.

51 Id., *Le Partage des mots*, Paris, Gallimard, 1990, p. 159-163.

52 Id., *Le Jour à peine écrit* (1967-1992), op. cit., « La saison dévastée », p. 13.

53 Ibid., « Conjoncture du corps et du jardin », p. 116.

à apporter à la parole. L'image des mots guérisseurs se renverse : c'est ici le silence qui soigne. Nous observons ce même retournement lorsque le poète se trouve incapable de représenter le rouge-gorge : « Il n'entrera pas dans la page. Tout entier sur les branches qui le reçoivent. Lui, les plumes, le chant, l'avenir du vol, l'impatience. En dehors définitivement. Que je rature le rouge-gorge, que je l'écrive d'un seul trait, il ne tiendra pas dans le livre. Il se lasse, il n'attend plus. Il sera ce personnage entre tous, le rouge-gorge absent du livre⁵⁴ ». Le constat d'échec du langage à dire le monde est néanmoins suivi de ce commentaire en italique, qui dit la nécessité de continuer à parler : « *Finir au soir, la phrase commencée à l'aube. Les deux pôles de l'arc, sans la flèche*⁵⁵ ». La réunion des contraires qui s'exprime dans cette phrase inachevée du matin terminée au soir permet de parvenir tout de même au surgissement d'un arc, sans flèche certes, et donc inutile, incapable de chasser ce rouge-gorge, mais inapte aussi à le tuer.

Dans le cheminement poétique, l'image du silence subit donc un renversement. Parce qu'il vient interroger la vanité de la parole et son inefficacité, il se charge d'une valeur positive et peut devenir une pierre de touche authentifiant le langage.

Un silence chantant

Il se distingue ainsi, dans la poétique de Claude Esteban, un autre silence. Déjà, lorsque ce dernier écrit : « Trois livres sur une table. Les mots écrits dorment depuis longtemps. Ils ont lutté contre la nuit des choses. Le silence a vaincu. La chambre est vaste de ne plus savoir. Une lueur, qui ne vient pas du jour, flambe et s'enfonce⁵⁶ », on constate que si le silence gagne avec l'aveu de l'ignorance, il semble néanmoins que l'espace en soit agrandi. Ce silence positif est à rapprocher du « mutisme bienfaisant⁵⁷ » dont parle Claude Esteban dans *Trajet d'une blessure*, celui qui a manqué au poète dans la maladie et qui lui permet de retrouver une parole. C'est peut-être aussi à cause du bienfait que peut apporter le silence que Claude Esteban fait le choix du français dans son écriture, parce que cette langue, en comparaison de la langue espagnole, est selon lui plus éloignée du réel et de la corporéité, plus abstraite, et d'une certaine manière donc, plus silencieuse. Mais le poète distingue les silences. Lorsqu'il fait le récit de la crise poétique qu'il traverse à Tanger, il écrit : « j'assistais à l'anéantissement de mon vouloir formel, à la victoire toujours flagrante, non pas de l'ineffable, mais de l'indicible⁵⁸ ». Cette différenciation entre indicible et ineffable est également faite par Vladimir Jankélévitch, dans *La Musique et l'Ineffable*⁵⁹. Le philosophe définit l'indicible comme un silence noir, ayant affaire avec la mort et le néant et considère que l'ineffable rend compte de l'insondable mystère de Dieu. La distinction que fait Jankélévitch nous indique le caractère double du silence que Gabrielle Althen résume ainsi : « Le silence est-il, en ce qui concerne la poésie, un moins ou bien un plus ? Est-il un vide ou bien un plein ? un manque ou le moyen d'une écoute ? À le dire autrement, est-il disjonction

⁵⁴ *Ibid.*, « Le nom et la demeure », p. 223.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, « Conjoncture du corps et du jardin », p. 154.

⁵⁷ *Id.*, *La Mort à distance*, op. cit., p. 159.

⁵⁸ *Id.*, *Le Partage des mots*, op. cit., p. 159.

⁵⁹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin, 1961.

ou au contraire, est-il conducteur, – au sens où on le dit d'un métal ou de l'eau pour l'électricité ?⁶⁰ ». Ces questions synthétisent la principale interrogation concernant le silence. Quel statut lui accorder ? Il peut être mortifère ou fécond, effroyable ou bienfaisant, constituer un silence de mort et de séparation ou être un silence de vie et de réparation. Chez Claude Esteban, nous retrouvons aussi l'image d'un silence fécond proche de la pensée mystique lorsqu'il reprend les mots qui étaient ceux de Thérèse d'Avila avant d'être ceux de Paul Éluard : « [...] âmes / silencieuses, / formes fécondes, / [...] faites [...] que je meure de ne pas mourir⁶¹ ». Mais l'opposition entre ces deux couleurs de silence n'est pas statique chez le poète, elle engendre un mouvement : c'est la victoire sur l'indicible, le silence noir, qui permettra au poète, une fois dépassée, de trouver un silence fécond.

Ce dépassement advient en accomplissant une autre distinction : celle du signe et du nom. Ainsi, Claude Esteban écrit-il : « Avec le soir / qui me recouvre // je consens. // Je dis / ce que je sais. Chaque / chose / et le signe qui l'accompagne. // Tout / a trouvé sa place. Tout / est vrai. // Ailleurs, le nom. / Le silence du nom et la demeure⁶² ». La parole qui a affronté le silence est celle qui a éloigné le nom, le pouvoir de nomination et son envie totalisante ; la parole qui a connu l'épreuve du silence est celle qui accompagne les choses de leur signe et non de leur nom. De la même façon, dans *La Mort à distance*, Claude Esteban constate : « cette fleur n'est morte que dans son nom // ce parfum, au bord de la nuit, transcende / toute parole⁶³ ». La poésie doit donc renoncer au pouvoir mortifère de la nomination pour accéder à un silence signifiant. « N'ajoutez pas aux fleurs les autres fleurs. Car l'une fait défaut, qui ne sera d'aucun bouquet visible. Même un dieu ne la cueille pas. Et d'être ainsi vacante, et sans nom sur nos lèvres, elle éclaire tout le jardin. / Qui gouverne le sens, qui goûte mieux par le dedans l'arôme ? Le murmure est partout. Le vent profère une saveur. N'ajoutez pas la rose errante aux autres roses⁶⁴ » écrit ailleurs le poète en faisant écho à Mallarmé et à « l'absente de tous bouquets ». Ici, cependant Claude Esteban semble refuser le pouvoir évocateur de la poésie, à moins qu'elle soit « sans nom sur nos lèvres ». C'est à cette condition seulement qu'elle peut « éclairer[r] tout le jardin ». La fleur sans nom possède une présence que le langage nommant lui enlève. La parole silencieuse, le chant sans nom comme l'indique le terme « murmure », peut seul faire régner l'harmonie « partout » et permettre au vent de « proférer[r] une saveur ».

Avant de s'intéresser à l'importance du goût et de la saveur, il faut noter celle de l'image de la lumière et de la transparence dans les poèmes qui mettent en scène une parole créatrice et opérante. Notons d'abord que la première parole qui surgit après la crise de langage vécue par Claude Esteban à Tanger est celle-ci : « Il fait jour⁶⁵ ». Lorsque le langage est parvenu à triompher de la menace du silence, il est alors associé à l'image de la lumière. Dans *Le nom et la demeure*, le poète affirme : « Je crois à ce qui nous relie. Je crois à des paroles transparentes⁶⁶ ». Avec la lumière et la transparence, apparaît la possibilité de faire surgir la présence : « Au détour d'une phrase / tu reviens, c'est l'aube dans un livre, c'est / [...] toi / qui te lèves soudain parmi les pages⁶⁷ ». Ce sont également la transparence et

60 ALTHEN, Gabrielle, « Le silence et sa réponse », in Yves-Michel Ergal, Michèle Finck (dir.), *Écriture et silence au XX^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010, p. 204.

61 ESTEBAN, Claude, « Sept jours d'hier », p. 261.

62 *Ibid.*, « Le nom et la demeure », p. 193.

63 *Id.*, *La Mort à distance*, op. cit., p. 116.

64 *Id.*, *Le Jour à peine écrit* (1967-1992), op. cit., « Conjoncture du corps et du jardin », p. 132.

65 *Id.*, *Le Partage des mots*, op. cit., p. 162.

66 *Id.*, *Le Jour à peine écrit* (1967-1992), op. cit., « Le nom et la demeure », p. 225

67 *Ibid.*, « Sept jours d'hier », p. 303.

la lumière qui permettent de métamorphoser les cailloux qui empêchaient la parole : « Lumière, qui vas toujours / devant, je te prendrai / par la main, ce sera soudain / plus simple, les choses / et les gens, les mots qui durcissaient / sous la langue, tout / sera transparent pour nous, lumière / qui n'as pas de lieu, voilà que tu t'arrêtes / et que mon mal / s'arrête aussi et que tu m'attends⁶⁸ ». Dans ce poème qui est l'un des derniers du *Jour à peine écrit*, le poète, en appelant la lumière, la fait entrer dans le langage pour que les mots ne soient plus des cailloux, et l'espace réconcilié n'est plus le lieu de l'errance mais celui de l'attente. Ces mots qui cessent d'être durs « sous la langue » ont alors un goût dans la bouche : « Ne sachant pas, je pris le livre / de la main de l'ange et ne sachant le lire / je le mangeai / et ce fut d'abord sur ma langue / comme un goût de miel / et toute parole enfin douce, puis / quand je l'eus consommé / jusqu'à la dernière phrase, voilà que mon cœur s'emplit d'amertume / et que l'ange cessa de sourire pour toujours⁶⁹ ». Les cailloux sont remplacés dans la bouche par le goût de miel, malgré la hâte du poète qui transforme cette douceur en amertume. Goûter et parler relèvent donc de la même expérience. Plus précisément, il s'agit chez Claude Esteban d'écouter le silence pour lui prendre son goût : « voler des bribes de saveur au silence / entendre mieux ce qui ne parle pas⁷⁰ ».

Écouter ce qui ne parle pas, donner sa place au silence, c'est ce qui permettra au poète de faire du poème un lieu d'accueil du murmure. Dans la première étude de *Ce qui retourne au silence*⁷¹, Claude Esteban parle de la poésie qui est refusée à sa génération après la guerre et se demande si cette même génération savait écouter. Il établit ainsi un lien entre un silence négatif imposé, le mutisme, et un silence positif volontaire, l'écoute, comme s'il fallait le second pour éviter le premier, comme si le silence était le seul remède au silence. Non seulement il s'agit d'être silencieux, mais dans la poétique de Claude Esteban, c'est le silence lui-même qu'il faut entendre : « Je parle / et je ne dis pas non, j'écoute / mieux / le silence qui me précède, ce matin / commence avec des mots / que j'écrivais / sans les comprendre dans mon corps d'hier, avec / des sons / où l'air se loge maintenant et le soleil / petit comme une amande⁷² ». Au terme du parcours (on note l'emploi de l'imparfait et l'évocation du « corps d'hier »), le poète est capable d'entendre le silence sans angoisse, sans qu'il soit le synonyme d'un manque, d'une faillite ou d'un échec et les mots sont des sons où « l'air se loge maintenant ». Le langage qui a traversé le silence est transparent et léger. Nous retrouvons ailleurs d'autres mentions de l'écoute du silence chez le poète : « Ce qui ne parle pas, / je l'écoute⁷³ », « Sur la table aujourd'hui, ce froissement de vocables. Je l'écoute avec les yeux. Comme un souvenir de feuilles, ou la promesse de ne pas mourir tout à fait⁷⁴ ». Ces mots silencieux, que l'on écoute avec les yeux, promettent de lutter contre la mort, peut-être en raison de la matérialité acquise, eux qui sont « souvenir de feuilles » et qui se « froiss[ent] ». Jouant sur la polysémie du mot « feuille », Claude Esteban accorde en effet une corporéité vivante aux mots : « Un mot, un autre / mot sur cette feuille verte, / une phrase peut-être qui va conclure / ce que je sais, ce que je ne sais pas, le temps / est court à présent, quelle importance, ce que j'écris / ne dure que pour moi et ce moi / se défait sur une page et c'est le vert / qui me regarde

68 *Ibid.*, p. 337.

69 *Ibid.*, p. 294.

70 *Id.*, *La Mort à distance*, op. cit., p. 207.

71 *Id.*, *Ce qui retourne au silence*, op. cit., p. 9-27.

72 *Id.*, *Le Jour à peine écrit* (1967-1992), op. cit., « Sept jours d'hier », p. 316.

73 *Ibid.*, « Le nom et la demeure », p. 181.

74 *Ibid.*, p. 212.

et me soutient⁷⁵ ». Une fois passée l'épreuve du silence, le mot sur la page permet de mettre en valeur ce qui l'entoure, non pas l'image traditionnelle du blanc de la page, mais le vert de la feuille, image de fertilité et de fécondité, de l'harmonie vitale enfin survenue dans le jardin du poète. Mais il existe aussi un silence positif associé à la mort, celui que le poète souhaite pour entourer ses proches défunts : « Reposez, mes amis, dormez. Que tout, / autour de vous, fasse silence. Trompettes / et tambours voilés sont d'un autre temps. / [...] / Cette chambre quelconque / où tant de mots, vrais / ou faux. / se sont rassemblés un jour. / Ici je veillerai. J'avancerai / dans votre voix / comme quelqu'un qui n'a plus peur / d'offenser / la musique des sphères murmurantes⁷⁶ ». Ce silence positif permet la survenue du murmure. Or le murmure, c'est l'harmonie du silence et du chant que l'on retrouve dans le tout dernier poème du *Jour à peine écrit* : « Une feuille qui se déchire, trois / notes sur le silence, presque / rien, comme il est tôt, / c'est le matin peut-être ou / le soir, je ne sais / plus, j'ai marché si longtemps, / maintenant je / respire, je me repose, tout / est parfait le ciel dure / à l'aplomb, je compte sept étoiles⁷⁷ ». Le silence est ici la toile de fond qui permet la musique et le chant poétique et affirme également la fin de l'errance. Si le poète, d'ailleurs, avait erré comme le roi fou et mendiant de Shakespeare, n'était-ce pas parce qu'il n'avait pas su, comme lui, écouter le silence de Cordelia qui rendait équivalents le mutisme et l'amour ?

La poésie devient « la trace des mots perdus⁷⁸ », porteuse en elle de silence : « ce n'est que plus tard, quand j'aurai renoncé à ma tâche, que je discernerais très loin dans mon souvenir, la trace des mots perdus : cristal, fenêtre, arbre, bruyère, bleu, bleu surtout⁷⁹ ». Mais il faut pour cela avoir renoncé à « l'ambition totalisante de la parole⁸⁰ ». Claude Esteban peut alors évoquer le livre silencieux, écrit dans une « langue inconnue⁸¹ », avec des phrases « à la fois les plus simples et les plus obscures⁸² ». Cette association des contraires propre aux mystiques, qui évoque un livre qui n'a peut-être « jamais été écrit⁸³ », souligne que la parole et le silence deviennent indissociables. Dans la conception mystique, c'est en effet le silence qui permet de parler dans une harmonie qui réduit les antagonismes. Un poème de Claude Esteban, en particulier, semble rendre compte d'une telle vision :

Acte et refus
de l'acte. Obscure
poigne sur l'obscur.
Parole coite,

Promesse dense du dedans.
Pacte profond des choses.
Muscle visible ramassé. Muraille
froide.

⁷⁵ *Ibid.*, « Sept jours d'hier », p. 308.

⁷⁶ *Ibid.*, « Élégie de la mort violente », p. 262-263.

⁷⁷ *Ibid.*, « Sept jours d'hier », p. 309.

⁷⁸ *Id.*, *La Mort à distance*, op. cit., p. 73.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 201.

⁸¹ *Ibid.*, p. 107.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

Ici.
Hier et
maintenant. Pierre
de pierre.

Hymne
Immobile de la mer.
Consubstantielle à la durée.
Pierre première⁸⁴.

Dans ce poème, la multiplication des allitérations et des assonances et la concaténation des mots, comme l'analyse Dominique Viart⁸⁵, matérialisent cette union des contraires dans un chant poétique qui relève du murmure, voire qui le mime. Mais il a fallu pour cela que la parole soit « coïte ».

« Plutôt que le Logos, c'est la musique qui triomphe du silence. Et la parole, plus ou moins issue du silence, sera contenue dans une musique⁸⁶ », écrit encore María Zambrano, et l'on peut dire à sa suite que c'est par le silence que Claude Esteban transforme la parole en chant. Voilà pourquoi l'on peut parler de l'épreuve du silence dans sa poésie. Le silence est d'abord une épreuve dans le parcours du poète parce qu'il est synonyme de souffrance et de malheur et qu'il marque leur triomphe. Mais une fois constatés l'échec de la parole, ses incapacités et ses manques, il convient de « traverser le silence⁸⁷ », comme l'écrit Claude Esteban dans la première page de *La Mort à distance*. Le silence est alors une épreuve en ce qu'il vient éprouver le chant poétique, il juge de la valeur de ce dernier et lui confère une qualité, comme une ordalie, il l'« authentique » pour reprendre le mot de Mallarmé. C'est ainsi que le silence laisse son empreinte dans la parole poétique qui devient le lieu de l'écoute de ce qui ne parle pas et qui peut enfin donner corps à la musique des murmures. Comme un négatif est inscrit dans un tirage photographique, le silence, première épreuve du chant, s'inscrit dans les mots du poète et leur permet de rayonner. Ce cheminement n'a rien de définitif. Claude Esteban le recommence constamment, lui qui évoque, dans le même poème de *La Mort à distance*, sa « défiance à l'égard du langage » et ses « luttes menées contre le mutisme⁸⁸ », mais ce parcours est justement celui qui permet au poète d'« attend[re] sans trembler qu'une voix s'élève⁸⁹ » à la fin de son dernier recueil.

84 *Id.*, *Le Jour à peine écrit (1967-1992)*, op. cit., « La saison dévastée », p. 29.

85 VIART, Dominique, « Le dénuement », *Europe*, n° 971, mars 2010, p. 48.

86 ZAMBRANO, María, *Apophtegmes*, édition de Gonzalo Flores, Paris, José Corti, 2002.

87 ESTEBAN, Claude, *La Mort à distance*, op. cit., p. 9.

88 *Ibid.*

89 *Ibid.*, p. 211.

Bibliographie

- ALTHEN, Gabrielle, « Le silence et sa réponse », in Yves-Michel Ergal, Michèle Finck (dir.), *Écriture et silence au XX^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.
- BRUEL, Xavier, « Claude Esteban, “veilleur aux confins” », *Europe*, n° 971, mars 2010, p. 64-75.
- ESTEBAN, Claude, *Le Partage des mots*, Paris, Gallimard, 1990.
- ESTEBAN, Claude, *Ce qui retourne au silence*, Tours, Farrago, 2004.
- ESTEBAN, Claude, *Le Jour à peine écrit (1967-1992)*, Paris, Gallimard, 2006.
- ESTEBAN, Claude, *La Mort à distance*, Paris, Gallimard, 2007.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin, 1961.
- VIART, Dominique, « Le dénuement », *Europe*, n° 971, mars 2010, p. 44-54.
- ZAMBRANO, María, *Apophtegmes*, édition de Gonzalo Flores, Paris, José Corti, 2002.
- ZAMBRANO, María, *L'Homme et le divin*, traduction de Jacques Ancet, Paris, José Corti, 2006.