

« Au matin »

Les sonnets posthumes de Claude Esteban ou le secret d'une forme inédite

Henry Gil

Université de Paris-Est Marne-la-Vallée

LISAA EA - 4120

Résumé : « Au matin », la dernière section de *La Mort à distance*, livre posthume de Claude Esteban, publié en 2017, se compose de sept sonnets. Pourquoi le poète a-t-il eu recours, lorsqu'il traversait une période douloureuse où la mort était menaçante, à la forme-sonnet alors qu'il ne l'avait précédemment employée qu'à deux reprises dans son œuvre ? Ayant déjà commenté, vers par vers, ces sept sonnets, j'ai souhaité y ajouter une apostille afin de montrer comment ces textes tout en respectant l'opération propre au dogme du sonnet qui veut que $14 = 8 + 6$, peuvent suivre aussi une construction plus secrète et subtile due à une autre opération où $14 = 7 + 7$, selon laquelle un septain serait enchâssé dans un autre

septain, une conception qui n'est pas sans rappeler le thème estebanien de la « chambre ».

Mots-clés : Claude Esteban, sonnets, forme inédite, « Au matin », *La Mort à distance*

Resumen : « Au matin », la última sección de *La Mort à distance*, libro póstumo de Claude Esteban, publicado en 2007, consta de siete sonetos. ¿Por qué el poeta, cuando atravesaba un período doloroso en que la muerte era amenazadora, se valió de la forma-soneto, la cual sólo había usado dos veces antes en toda su obra? Habiendo comentado ya, verso tras verso, estos siete sonetos, he deseado añadir a ello una apostilla con el fin de mostrar cómo estos textos,

sin dejar de acatar la operación propia del dogma del soneto que exige que $14 = 8 + 6$, también pueden seguir una construcción más secreta y sutil debida a otra operación en que $14 = 7 + 7$, según la cual una séptima estaría encajada en

otra séptima, una concepción que recuerda el tema de la « habitación », tan característico de la poesía de Claude Esteban.

Palabras clave: Claude Esteban, sonetos, forma inédita, « Au matin », *La Mort à distance*

Dans une étude intitulée « Architectures de l'obscur » qu'il consacre à Federico García Lorca, Claude Esteban écrit à propos de ce dernier : « Plus rien ne le sépare désormais de l'ombre, pas même cette "muraille de mauvais rêves" qu'il convoquait avec une sorte d'exaltation farouche ». Puis, il conclut plus bas : « À l'œuvre, aujourd'hui, de répondre »¹. Comment ne pas penser à cette réflexion après avoir lu les sept sonnets d'*Au matin*, la cinquième et dernière section de ce très beau livre posthume qu'est *La Mort à distance*², publié en 2007, tout juste un an après le décès du poète ? Un livre profondément tragique où le locuteur s'efforce avec une lucidité toute quevedienne de tenir – mais seulement pour un laps de temps très court – la mort à distance, non pour la fuir mais à seule fin de dire pour la dernière fois le bonheur et la douleur de vivre. Car quelle meilleure réponse à l'ombre crépusculaire de la mort que cette radieuse et puissante parole de vie issue d'*Au matin*, conquise malgré un corps malade et affaibli, au sein, pourtant, d'une déchirante expérience de la dérélition ? Enfin, ces sonnets posthumes, parce qu'ils sont les derniers poèmes de Claude Esteban, concluent non seulement *La mort à distance* mais également toute une œuvre pour laquelle ils peuvent apparaître comme une sorte de testament.

J'ai senti assez vite le besoin impérieux de commenter vers par vers et presque mot par mot, à l'occasion d'une longue conférence de deux heures³, ces sept sonnets ; lecture encore inédite mais dont j'espère pouvoir un jour tirer un petit livre. Or, quelques années après cette lecture à la loupe, j'ai relu mon commentaire et éprouvé un nouveau besoin, celui d'y rajouter une apostille afin de compléter ma première approche et de confirmer pourquoi, en cette occasion si funeste, le poète avait fait le choix de la forme-sonnet. Cette forme qui avait permis à un Jean Cassou résistant – confronté dans son cachot à l'expérience de la solitude, du néant et de la perspective d'une mort qu'il pensait alors proche – d'écrire mentalement ses *Trente-trois Sonnets composés au secret*⁴,

1 ESTEBAN, Claude, « Architectures de l'obscur », introduction à sa traduction de Federico García Lorca, *Romancero gitan, Poème du Chant profond*, éd. bilingue, Paris, Aubier, 1995, p. 7.

2 Id., *La Mort à distance*, Paris, Gallimard, 2007, 211 p., recueil constitué de cinq parties : « Une journée déjà vieille », « La mort à distance », « Si longtemps que le soleil décline », « Trajet d'une blessure », « Au matin ».

3 GIL, Henry, « Lecture d'*Au matin*, les sonnets posthumes de Claude Esteban », longue conférence inédite, présentée en octobre 2010 au séminaire du PIAL / CRIMIC de l'Université Paris-Sorbonne, puis le 3 décembre 2010 au séminaire du FORELL B2 à l'Université de Poitiers.

4 CASSOU, Jean, *Trente-trois Sonnets composés au secret*, préface d'Aragon, éd. de Florence de Lussy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1995. Édition originale sous le pseudonyme de Jean Noir, avec une introduction de François La Colère, pseudonyme d'Aragon, Éditions de Minuit, livre « achevé d'imprimer sous l'oppression à Paris, le 15 mai 1944 ».

raison pour laquelle Aragon appelle le sonnet « l'expression de la liberté contrainte »⁵. Il est, par ailleurs, important de rappeler qu'Esteban n'usa, auparavant, qu'à deux reprises de la forme-sonnet et à chaque fois pour y envisager la mort du locuteur. En revanche, il y eut évidemment recours, par le biais de la traduction, pour traduire les sonnets de Quevedo dans un livre qu'il intitula justement *Monuments de la mort, trente et un sonnets*⁶. Et dans l'introduction à cette traduction, il nous confie que « l'architecture du sonnet » est ici « une contrainte admirable et folle [...] venue donner forme, et peut-être mesure, à l'appréhension première de la mort »⁷. C'est ainsi que relisant *Au matin* et le commentaire très détaillé que j'en avais fait, il m'a semblé qu'il fallait que je revienne sur un élément que je n'avais fait qu'évoquer et qui demandait à être interrogé, voire démontré. Cet élément qui peut passer inaperçu car il n'est pas manifeste se fonde, selon moi, sur une conception inédite, voire secrète des sonnets estebaniens d'*Au matin* et concerne, comme nous allons le voir, à la fois son mode de fonctionnement et sa signification.

La première fois qu'Esteban emploie la forme-sonnet c'est dans *Quelqu'un commence à parler dans une chambre*, et plus précisément dans la section intitulée « Graduel du petit matin »⁸, où la lumière matinale semble capable de réconcilier le sujet lyrique avec lui-même et avec le monde extérieur à la chambre. On peut ainsi observer que le thème de ce sonnet sans titre est déjà la mort du sujet lyrique qui, à partir du conditionnel, imagine, sur le mode d'une rêverie non tragique, son décès comme un événement heureux, délivrant son corps de toute souffrance : « Et ce serait un grand bonheur d'en finir à l'automne / avec ce corps qui n'en peut plus et dans les arbres un peu de vert ». Une mort mise en rapport avec le rythme naturel des saisons, où l'hypothétique défunt assimilé aux « feuilles jaunes » tombées à l'automne pourrait connaître un chimérique retour à la fois conscient et heureux vers la chaleur utérine de la terre : « Et qu'on descendrait comme des fourmis au-dedans du chaud, / on dormirait, on n'aurait plus de mauvais rêves, on pourrait croire / que les morts sont heureux dans leurs demeures sans échos ». Ainsi toute peur, dans ce sonnet aux motifs élégiaques (« l'automne », « se souvenir », « feuilles jaunes », « les morts ») traités de façon non élégiaque, semble exorcisée. Toute dimension tragique semble ainsi écartée par la réitération, au sein du sonnet, de dix verbes au conditionnel – mode de l'imaginaire – et par l'emploi répété du pronom « on », « je » objectif pouvant inclure l'individuel et le collectif et où son voisinage avec le mot « homme » n'est pas sans rappeler son étymologie.

Le second sonnet composé par Esteban est le dernier des neuf poèmes d'*Appel à témoin*⁹, écrits chacun, à partir de l'*incipit* d'un poème à chaque fois différent de *Poemas humanos*¹⁰ de César Vallejo, cité en épigraphe en espagnol avant d'être repris en français, parfois légèrement modifié,

5 Aragon écrit : « Désormais il sera presque impossible de ne pas voir dans le sonnet l'expression de la liberté contrainte, la forme même de la pensée prisonnière ». *Op. cit.*, p. 32.

6 *Monuments de la mort, trente et un sonnets de Francisco de Quevedo*, traduits par Claude Esteban, Paris, Deyrolle, 1992.

7 *Monuments de la mort, op. cit.*, p. 9.

8 *Quelqu'un commence à parler dans une chambre*, Paris, Flammarion, 1995, recueil constitué de trois parties : « Sept jours d'hier », « Phrases, la nuit », « Graduel du petit matin ». Ce premier sonnet estebanien, le 14^e poème de cette dernière partie – nombre définitoire du sonnet –, est p. 148.

9 « Appel à témoin » est la première section du recueil *Étranger devant la porte, I, Variations* ; ce sonnet, inspiré par Vallejo est p. 35.

10 VALLEJO, César, *Poemas humanos*, éd. de Francisco Martínez García, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, p. 134.

comme *incipit* d'un nouveau poème inspiré par celui du poète péruvien. C'est ainsi que s'inspirant du célèbre sonnet de Vallejo « Piedra negra sobre una piedra blanca », Esteban met en exergue de son dernier poème « Me moriré en París con aguacero » avant d'enchaîner son propre sonnet dont les deux premiers vers sont « Je mourrai, je le sais, un jour d'averse / et ce sera peut-être à Paris ». Un sonnet qui comme son modèle vallejen envisage la mort du Moi, mais où celle-ci ne s'exprime que comme une perspective plus ou moins lointaine. Car la grande différence entre les deux sonnets est que celui de Vallejo envisage, dès les tercets, la mort du poète non seulement grâce au passage explicite du Moi à la 3^e personne – ce que confirme aussi le sonnet d'Esteban – mais avec le passage du futur à un passé composé coïncidant avec l'identité du poète péruvien (« César Vallejo ha muerto ») suivi de l'imparfait (« le pegaban », « le daban duro »), alors que celui d'Esteban se poursuit, lui, au futur pour envisager, de façon indirecte, la mort du poète, cette fois non nommé, en rappelant, là aussi, sa vie passée à l'imparfait comme une absence, mais uniquement au sein d'une perspective à venir (« **On dira**, c'était lui, comme il écrivait des choses étranges »). Cependant, le futur, contrairement au premier sonnet d'Esteban, n'a plus rien à voir avec un hypothétique et à vrai dire ludique conditionnel, et le masque de l'indétermination propre au « on » n'est plus réservé, à l'ouverture du 1^{er} tercet, au « je » – celui-ci est définitivement objectivé sous la forme d'un « il » univoque bien qu'il semble confondre le destin des deux poètes – mais aux seuls vivants (« On dira »). Or, c'est d'ailleurs à l'un de ces vivants, évoquant les mots et les thèmes du poète défunt – dont le fameux « humérus » présent dans le sonnet péruvien – auquel est désormais attribué un « Je » glissant bientôt vers un « on » à valeur de « nous » (« il parlait d'une femme, d'un rire et d'un soulier, / c'était à l'humérus, je crois, mais pourtant il parlait // aussi d'une bataille, et qu'il avait un fusil et qu'il mourait / comme **on** meurt quand les choses deviennent grandes ». Grâce à tout un jeu complexe sur les pronoms personnels Esteban tente ainsi, dans ce sonnet, de mettre très étroitement en rapport – au point même qu'ils semblent parfois se mêler – le poète péruvien, lui-même et ses lecteurs afin de mieux retrouver et prolonger « les accents tragiques »¹¹ qui furent ceux de César Vallejo.

Dans notre première lecture d'« Au matin », nous nous étions interrogé sur le chiffre 7 qui correspond au nombre des sonnets qui composent cette dernière section de *La Mort à distance*. Ce chiffre sept nous rappelle ce que la voix d'un vieil homme confie au locuteur dans un poème de « Si longtemps que le soleil décline », la partie centrale de *La Mort à distance*, lorsque celle-ci lui dit : « Sept chemins/ te mèneront jusqu'au terme de ton voyage » (p. 117). C'est aussi le chiffre 7 que l'on retrouve dans le titre d'un recueil de 1993, *Sept Jours d'hier*¹², ce « nombre clos », qui comme le dit très justement Xavier Bruel, « détermine le décompte de la vie quotidienne des hommes », « d'une vie appartenant à « hier » et dont le poème parcourt la finitude »¹³. Car ce chiffre sept renvoie, bien évidemment, aux sept jours de la semaine, mais ne pourrait-il aussi il évoquer plus subtilement le septain qui vient se loger secrètement au milieu du sonnet et qui est enchâssé dans un premier septain pour constituer le poème ? Idée à la fois d'un cycle, d'un terme mais également d'un noyau comme

11 Esteban déclare dans « Entretien avec Laure Helms et Benoît Conort » : « J'ai voulu prolonger, à mon tour, les accents tragiques de César Vallejo, récuser le silence qui les avait tranchés d'un coup, les arracher au bâillonnement d'une bouche », in *Le Nouveau Recueil*, 71, Champ Vallon, juin-août 2004, p. 159.

12 ESTEBAN, Claude, *Sept Jours d'hier*, Paris, Fourbis, 1996.

13 BRUEL, Xavier, « Matière de l'obscur, un parcours dans l'œuvre poétique de Claude Esteban », in *L'Espace, l'inachevé, Cahier Claude Esteban*, Pierre Vilar (dir.), Tours, Farrago - Leo Scheer, p. 181.

pour mieux exprimer l'essentiel qui doit contenir les derniers mots du poète avant sa mort. Cette idée de cycle, elle est aussi présente avec le titre « Au matin » qui semble nous promettre le début d'une longue et nouvelle journée alors que le locuteur est, lui, au soir de sa vie et que la première partie du livre s'intitulait « Une journée déjà vieille ». Aussi n'est-il pas dupe et, dès l'ouverture de la deuxième partie au titre éponyme de « La mort à distance », le sujet lyrique déclare, comme pour mieux nous faire comprendre l'issue fatale de ce matin : « j'attends que vienne au matin la relève et que je puisse m'endormir »¹⁴.

Ma première lecture d'« Au matin » m'avait donc fait entrevoir la possibilité de concevoir le sonnet propre à cette dernière section comme un septain enchâssé dans un premier septain. Cependant, il ne s'agissait que d'une hypothèse de départ que je souhaitais interroger afin de voir s'il était vraiment possible que ces sept sonnets d'« Au matin » puissent se concevoir ainsi et si l'on pouvait interroger ce type de fonctionnement et lui donner un sens, autrement dit voir comment une forme inédite du sonnet pouvait être là au service d'une vision particulière. Il s'agirait bien d'une forme inédite car celle-ci irait à l'encontre du dogme le plus répandu à propos du sonnet qui veut que pour celui-ci, $14 = 8 + 6$. Car il faudrait alors aussi concevoir, sans renoncer pour autant à la possibilité de la première opération – c'est ce qui fait sans doute toute la valeur et la grande maîtrise du sonnet estebanien – celle-ci comme une opération nouvelle où les strophes qui la composent s'additionneraient de la façon suivante : $14 = 7 + 7$.

Dans *Questions de poétique*¹⁵, Roman Jakobson ne manque pas de nous rappeler la richesse des structurations possibles du sonnet. C'est ainsi qu'il constate que le sonnet se fonde, en effet, sur deux couples cohérents (les quatrains / les tercets) mais asymétriques (un huitain / un sizain) et sur deux couples qui, eux, ont la même constitution, celle d'un septain formé par un quatrain + un tercet. Ce que nous pourrions signaler de la façon suivante : $[4 + (4 + 3) + 3]$. Néanmoins, peu ou pour ainsi dire aucun critique ne s'est vraiment intéressé à cette seconde et occulte construction du sonnet, beaucoup plus secrète que la première et sans doute, à vrai dire, inexistante dans la plupart des sonnets, d'où la prouesse d'Esteban. Il est vrai que dans la tradition du sonnet, depuis Pétrarque, le système des rimes embrassées identiques dans les quatrains (ABBA / ABBA) et celui d'autres rimes nouvelles dans les tercets – (CDE / CDE selon le modèle italien et CCD / EED ou CCD / EDE selon le modèle français – indiquent clairement que les deux tercets doivent être obligatoirement associés pour qu'il y ait des rimes, suggérant ainsi la lecture huitain / sizain. Seulement dans les sept sonnets d'*Au matin*, les rimes ou assonances, lorsqu'elles apparaissent, sont toujours occasionnelles, la plupart des vers n'étant pas rimés.

Traditionnellement, le sens conféré, le plus souvent, aux strophes : d'un côté les deux quatrains et de l'autre, les deux tercets, suggère, lui aussi, une lecture huitain / sizain, les quatrains formant, en principe, un bloc sémantique compact par rapport à un autre, plus bref, donc asymétrique, construit par les tercets selon une structure antithétique, analogique ou argumentative. C'est pourquoi Dominique Moncond'huy déclare que « dans l'univers du sonnet, en effet, $7 + 7$ ne font pas 14 – du moins les quatorze vers d'un sonnet...¹⁶ ».

14 *Op. cit.*, p. 71.

15 JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Le Seuil, 1973.

16 MONCOND'HUY, Dominique, *Le Sonnet*, Paris, Gallimard, « Folioplus Classiques », 2005, p. 192.

Il me semble, pourtant, que la construction sur deux couples ayant la même constitution (un quatrain + un tercet, autrement dit un septain) envisagée comme une possibilité théorique par Jakobson, garde toute sa pertinence dans le cas du sonnet estebanien d'« Au matin » sans remettre pour cela en question l'autre construction fondée sur deux couples cohérents (deux quatrains / deux tercets), mais asymétriques (un huitain / un sizain) qui reste, bien évidemment, pertinente, plus évidente et consubstantielle au genre. Le sonnet estebanien ne ferait donc, selon moi, que permettre plus facilement le glissement d'une construction à une autre sans que ne s'oblitére aucune des deux, chacune restant toujours virtuellement envisageable. Là aussi, tout dépend de la focale avec laquelle on considère le sonnet, une qui considérerait le sonnet de haut en bas, ou une autre qui le verrait dès le début dans son ensemble et qui essaierait de changer sa vision d'un point de vue concentrique.

D'abord on peut observer, comme nous l'avions constaté lors de notre première analyse, que ces sonnets estebaniens n'ont que des rimes occasionnelles et discontinues, ce qui ne permet pas *a priori* de donner une unité formelle autre que le type de strophe aux quatrains et aux tercets. Il est, en effet, très rare ici – bien qu'exceptionnellement possible, c'est un peu le cas dans les quatrains du premier sonnet – qu'une rime occasionnelle permette de lier deux mêmes types de strophe. Par ailleurs, la syntaxe et l'absence totale de majuscules et de ponctuation, ainsi qu'une certaine et volontaire imprécision dans l'enchaînement des faits évoqués, font que non seulement une lecture à la suite du deuxième quatrain et du premier tercet soit évidemment possible puisqu'elle reproduit l'ordre normal du poème, mais qu'une autre lecture, elle plus surprenante, du premier quatrain suivi directement du deuxième tercet soit tout aussi envisageable. Car, à aucun moment dans ces sonnets d'« Au matin »¹⁷ la lecture à la suite des strophes qui enchâssent n'est absurde, voire ressentie comme vraiment elliptique. Une certaine cohérence est, en effet, toujours préservée quel que soit le sonnet, ce qui n'est pas du tout le cas, en revanche, si l'on se livre à ce découpage en deux septains avec les deux premiers sonnets écrits par Esteban avant « Au matin » ; là, les incohérences sont flagrantes.

C'est sans doute dans le premier sonnet – là où la présence partielle et exceptionnelle d'une rime en /ir/ semble unir, en partie, les quatrains – que la construction fondée sur l'enchâssement est la moins évidente. On y trouve, d'ailleurs, bien un bloc constitué par les quatrains qui expriment la douleur du corps du Moi et des tercets qui font surgir un espace architectural (« fenêtre », « tuiles », « vitre ») supposant un dedans où se retrouve le Moi et un dehors ainsi que la présence d'un « moi-neau » ou « oiseau » (vers 11 et 14) qui, par ses possibles manifestations auditives et visuelles, permet le lien entre espace intérieur et espace extérieur. Cependant, on peut observer que l'anaphore « Je me souviens » ne se cantonne pas aux simples quatrains, comme cela arrive dans de nombreux sonnets mais vient aussi ouvrir le premier tercet, créant ainsi un lien immédiat entre le deuxième quatrain et le premier tercet. Mais cette anaphore est justement aussi celle qui ouvre le sonnet dès le premier quatrain. Alors comment cette première strophe pourrait-elle, dans une seconde construction, se dissocier des deux suivantes pour se rattacher directement au dernier tercet ? Il m'a semblé que ce qui peut le suggérer, c'est le choix précis du mot qui conclut le premier quatrain (« rien ») et de celui qui ouvre le dernier tercet (« tout »). Car, ces deux antonymes fonctionnent, en fait, comme une véritable

17 ESTEBAN, Claude, « Au matin », *op. cit.*, p. 205-211. À la fin de cet article nous reproduisons les sept sonnets dépourvus de toute majuscule et de toute ponctuation dont se compose « Au matin ». Dans notre précédente lecture nous n'avions évidemment pas manqué de nous interroger sur ce paradoxe significatif qui veut que la forme-sonnet, fondée sur la limite, la contention et condensation suggère, ici, par l'absence de majuscule et de ponctuation, une certaine abolition des limites.

paire, certes antinomique mais néanmoins interdépendante, chaque terme ne pouvant se concevoir que par rapport à son contraire. C'est ainsi que le « et puis plus **rien** » qui termine le premier quatrain et qui évoque de façon euphémique la mort proche du Moi, ne peut se définir que par rapport à ce « **tout** poursuivait son cours très loin de moi », qui ouvre le dernier tercet et qui insiste, lui, sur la permanence d'une globalité dont est exclu le Moi. Ces deux strophes sont donc intimement liées sur le mode tragique d'un processus comparatif et antithétique entre le Moi et le monde. Tout comme sont liés et s'opposent le souhait d'avoir « les yeux vides » dans la première strophe et la volonté, malgré tout, pour ces mêmes yeux de « guetter l'oiseau » « devant la vitre » dans la dernière. Je n'oublie évidemment pas que « la vitre » du dernier vers est le quasi synonyme de « la fenêtre » du premier tercet. Mais il est aussi intéressant, si l'on compare les deux septains que pourraient former le 1^{er} quatrain + le 2^e tercet et le 2^e quatrain + le 1^{er} tercet que ceux-ci apparaissent d'autant plus comme deux couples que chacun d'entre eux pourrait être le reflet l'un de l'autre, contenant chacun le tragique dans son quatrain et une légère lueur d'espoir dans son tercet. Cette seconde construction ne vient, cependant, en aucun cas oblitérer la construction huitain / sizain qui garde néanmoins toute sa validité, mais ne fait que suggérer la complexité et la subtilité de l'emploi de la forme-sonnet chez Esteban.

Par ailleurs, ce qui pouvait ne paraître qu'une intuition se voit très nettement confirmé dans cinq des six sonnets suivants, où le lien entre le premier quatrain et le deuxième tercet est le plus souvent clairement explicité par le retour de certains mots ou thèmes présents à la fois dans la première et la dernière strophe du sonnet. C'est ainsi que dans le deuxième sonnet, le vers 1 à valeur prospective (« Celle qui vient n'est pas **la minute** parfaite ») et le vers 14 apparemment conclusif, mais dans les faits, lui aussi, prospectif (« et **la minute** qui revient dit le soleil irréfutable ») font apparaître le terme « minute » dont la réitération met en rapport très étroit la strophe d'ouverture et celle qui vient conclure. Or, ce qui est particulièrement intéressant, c'est que la minute équivaut à la durée nécessaire pour lire correctement ce sonnet. Le terme « minute » délimite ainsi l'espace-temps du poème, ce qui tout en suggérant le lien entre le premier quatrain et le deuxième tercet, montre que ce septain ne peut que servir d'enchâssement à un autre septain. Or, le septain enchâssé formé par le deuxième quatrain et le premier tercet semble bien avoir, lui aussi, une certaine unité, car tous les deux sont sous le signe d'un réveil suggéré au vers 6 par « et voici que le matin lui rend son visage » et dans la strophe suivante, au vers 9 par « on vient de naître une fois / encore ». La naissance du jour dit la renaissance du Moi, ici, objectivé avec des mots exprimant, dans ce septain enchâssé « l'incertitude de l'indéfini », « quelqu'un » au vers 5 et « on » aux vers 9 et 11, des mots qui pourront donc concerner tout autant le lecteur que le sujet lyrique. Enfin, exceptionnellement, une rime consonante identique apparaît au deuxième vers de chaque strophe, « **visage** » au vers 6 et « **rivage** » au vers 10.

Dans le troisième sonnet, le lien entre le premier quatrain et le deuxième tercet obéit à un procédé similaire à celui utilisé dans le sonnet précédent, mais de façon encore plus évidente, car l'on retrouve dans chaque strophe les termes « soleil » (vers 1 et 14), « mots » (vers 1, 13 et 14) et « main » (vers 2 et 13) sans oublier la quasi synonymie entre « page » (vers 2) et « papier » (vers 14). Mais là aussi s'opère un glissement du négatif vers le positif, car si le premier quatrain applique aux « mots » l'image du froid (vers 1, « des mots qui tremblent »), le deuxième tercet évoque, lui, la chaleur qui semble réanimer les mots (vers 12, « les mots bougeaient se réchauffaient dans la bouche »). De sorte que, là aussi, nous retrouvons dans le septain enchâssé comme pour celui qui l'enchâsse une image douloureuse, grâce au deuxième quatrain qui dit la douleur et l'isolement et une réaction

positive, porteuse d'espoir, se manifestant, elle, dès le premier tercet. Cela montre bien que l'image de l'enchâssement ne vient pas oblitérer celle du huitain négatif et du sizain positif, 14 est, en effet, avant tout $14 = 8 + 6$, mais la structure plus secrète du septain qui suggère la clôture est aussi pertinente, justement parce qu'elle suppose un dedans et un dehors au sein même de chaque septain.

Dans le quatrième sonnet, c'est l'anaphore « je suis debout » indiquant la fierté d'un Moi énergique, présente à l'ouverture du premier quatrain (vers 1) et à celle du deuxième tercet (vers 12) qui exprime le lien évident entre les deux strophes. Quant au septain enchâssé, il semble tirer son unité de la forme négative employée par deux fois dans chaque strophe avec la première personne pour exprimer la victoire du Moi sur l'adversité, aussi bien dans le second quatrain, aux vers 7 et 8 (« je ne crains plus la violence du vent / je ne crains plus qu'une fleur se fane »), que dans le premier tercet, aux vers 10 et 11 (« je ne reconnais plus les blessures anciennes / ni la douleur présente à chaque pas »).

Le cinquième sonnet construit sur l'anaphore définitoire « c'est » à l'ouverture des trois premières strophes, permet, lui aussi, de lier son premier quatrain et son dernier tercet grâce à la répétition des termes « enfant » (vers 1 et 13) et « robe » (vers 3 et 14). Bien que l'on trouve toujours, dans ce sonnet, comme dans les trois premiers, mais d'une façon, cette fois inversée, une opposition entre les quatrains et les tercets. Nous avons, en effet, une inversion, car si les quatrains des premiers sonnets étaient connotés négativement, ceux de ce cinquième sonnet, le sont, eux, de façon positive, tandis que les tercets qui, auparavant, recevaient des connotations plutôt positives en reçoivent, à présent, des négatives. L'opposition huitain / sizain opère donc toujours à un certain niveau. Cependant, quand on considère le septain enchâssé de ce cinquième sonnet, si l'on peut, en effet, y observer un quatrain positif et un tercet négatif, force est aussi de constater que la deuxième et la troisième strophe ont en commun le thème de l'île, d'abord comme un refuge accueillant et édénique avec « une île toute ronde » (vers 5) où « l'on peut aimer/ simplement le bonheur facile de vivre ensemble » (vers 7 et 8), ensuite comme terre maudite où « personne ne retourne jamais » (vers 9) car elle est devenue le domaine de « la mort » (vers 10). Le « soir » insouciant du vers 5 semble néanmoins annoncer, à la lecture du vers 9, le futur imminent d'« une île obscure » où l'obscurité est signe de mort. On voit donc très bien comment Esteban sait jouer sur les deux constructions possibles du sonnet sans que l'une vienne prévaloir sur l'autre.

Le sixième sonnet se construit également à partir de l'anaphore définitoire « c'est », présente, ici, dans chacune des quatre strophes, et répartie six fois, au cours du poème. Trois fois dans le huitain, c'est-à-dire avec une seule occurrence dans le premier quatrain au vers 4, mais deux dans le deuxième quatrain au vers 5 et 8. Et trois fois également dans le sizain, c'est-à-dire avec une seule occurrence dans le premier tercet au vers 9, mais deux dans le deuxième tercet aux vers 12 et 13. Du point de vue anaphorique l'opposition huitain/sizain conserve donc de part et d'autre la même symétrie (1/2) mais la structure enchâssée révèle, elle aussi, dans chaque couple de septains, la même quantité d'anaphores, disposée, comme dans un reflet de façon inversée (1/2 et 2/1), ce qui tend à donner une cohésion à l'ensemble mais à renforcer également la construction en deux septains, l'un enchâssé dans l'autre. Deux autres éléments semblent suggérer également la construction enchâssée, comme le rapprochement possible entre le dernier vers du premier quatrain : « c'est **le premier** matin qui s'aventure dans l'hiver » et le premier vers du deuxième tercet : « c'est **la fin** des querelles entre la chair et l'âme ». Nous voyons, en effet, énoncé ainsi à la suite un début « le premier matin » et une

« fin », sans oublier que le début correspondait déjà, en fait, à la fin de l'année, « l'hiver ». Il s'agit dans ces strophes d'éviter une désignation explicite de celui qui fut le locuteur, dans le premier quatrain pour renforcer les sensations issues du dehors, dans le dernier tercet parce que la proximité de la mort, bien qu'elle prenne un visage féminin et séduisant, dit l'abolition des oppositions, des limites, des contrastes et donc des contours qui pourraient définir l'individu, lequel semble déjà se dissoudre. En revanche, le septain enchâssé semble, au contraire, se concentrer sur le locuteur, ici, objectivé mais avec son enveloppe charnelle, présente, comme nous l'avions déjà vu, dans le deuxième quatrain, à travers des synecdoques corporelles (vers 5, « la peau », vers 6 « le sang », « les artères », vers 8, « une jambe ») ou mentales (vers 7, « la détresse »), puis dans le premier tercet par la simple désignation (« un homme »), suivie de ses attitudes mentales et émotives (vers 9 et 10, « c'est un homme qui change et qui se moque un peu de lui / quand il pense tendrement à son délire »).

Le septième et dernier sonnet est le plus lyrique d'entre tous puisque le pronom personnel de première personne, présent 21 fois, dans 12 vers sur 14, exprime la tension vers l'autre, à travers une attitude « religieuse » au sens étymologique du terme, celle de « religare », autrement dit de « relier ». Il s'agit, en effet, pour le Moi, pourtant enfermé dans sa « chambre » d'être – à travers ce poème qui est une prière laïque – le plus relié possible au monde extérieur et à la vitalité du « temps immédiat ». Dès lors, la structure virtuellement concentrique du sonnet estebanien pourrait sembler délaissée ou négligée. Car ne s'agit-il pas alors de s'ouvrir, le plus possible, au monde extérieur ? Sans doute, mais encore faut-il s'interroger sur la complexité propre à la signification de l'enchâssement dans les sonnets d'*Au matin*, ce que je ne manquerai pas de faire pour conclure, et ne jamais oublier qu'à aucun moment n'apparaissent de majuscules ou de signe typographique indiquant une ponctuation. Comme dans d'autres sonnets vus précédemment, nous retrouvons, dans ce dernier sonnet, un terme, ici, « la terre », présent dans ce premier quatrain (vers 2), chargé de nous indiquer un rituel, « j'ai touché de mon front **la terre** pour qu'elle me pardonne », puis de nouveau à l'entame du dernier tercet (vers 12) : « mais **la terre** ne réclame pas qu'on se repente ». Il est évident que le dernier tercet est une réponse au premier quatrain et que ces deux strophes forment à elles deux une unité qui lève toute ambiguïté sur cette prière plus virgilienne que chrétienne, malgré certaines références empruntées au christianisme, comme nous n'avions pas manqué de le signaler lors de notre première lecture. Si le septain « enchâsseur » exprime le rituel et sa réponse face à l'imminence de la mort qui n'est autre qu'une foi absolue et agonique en la vie, le septain enchâssé dit, lui, l'horreur d'une attente faite, à la fois, de courage, d'espoir et de fraternité comme le montre le deuxième quatrain, mais aussi de douleur, de peur et de duperie comme le suggère le premier tercet. Encore une fois, l'unité – ici l'attente inquiétante – n'exclut jamais la dualité.

Il est temps, à présent, de s'interroger sur le sens que peut prendre la construction enchâssée pour ces sonnets estebaniens qui viennent conclure une œuvre s'étendant sur près de quarante ans. Il est intéressant de constater que cette construction enchâssée peut nous rappeler la figure de la « chambre » qui est un thème estebanien particulièrement récurrent dans l'œuvre. Ici même, tout au long d'« Au matin », la « chambre » – lieu où se trouve le locuteur, le plus souvent à l'agonie – est implicitement ou explicitement omniprésente. Comment ne pas évoquer, par ailleurs, le titre du recueil de 1995, *Quelqu'un commence à parler dans une chambre*, où est apparu le premier sonnet estebanien publié ? Un titre qui pourrait correspondre parfaitement à une définition du poète et de l'espace intime et clos d'où celui-ci fait émerger une voix qui lui soit propre. Le sonnet, comme l'ont

déjà vu divers poètes et critiques, est un « espace intime, clos et contraint » qui rappelle une « maison » et qui, chez Esteban, pourrait se réduire, selon moi, plus simplement à une « chambre », lieu encore plus intime. L'étymologie du mot italien *stanza* n'est d'ailleurs pas sans rappeler une analogie entre la chambre et la strophe.

Or, la figure que peut proposer la construction supposant un virtuel enchâssement est certainement celle qui représente le mieux l'idée d'un dedans intime. Mais un dedans – le septain enchâssé – qui, s'il est contraint, n'en demeure pas moins l'image ou le reflet d'un dehors qui serait le septain « enchâsseur ». Ce dedans virtuel se nourrirait ainsi de ce qui semblerait l'enfermer, mais qui en réalité le contient. Car le premier septain renferme plus le second septain qu'il ne l'enferme. De sorte que le septain enchâssé ne symboliserait alors plus seulement l'enfermement mais aussi la recreation de l'extérieur à l'intérieur. Ce septain enchâssé devenant alors l'image d'un centre ou d'un noyau comme la « chambre » est, elle, le lieu central d'où le Moi observe par la « fenêtre » le monde environnant ; ce monde qui entoure le Moi et la chambre où ce dernier se tient. Encore une fois, il ne s'agit pour autant de nier la construction (8 + 6) souvent fondée sur un rapport, en partie, antithétique, et qui, alors que la lecture se fait de haut en bas, semble supposer paradoxalement, comme le dirait Guy Goffette, avec une paronomase *in absentia*, une « montée au sonnet¹⁸ ». C'est pourquoi je n'oublie évidemment pas l'effet de chute produit par le quatorzième vers, lequel doit être préparé dès le premier quatrain, comme nous l'avons d'ailleurs montré avec la virtualité du septain « enchâsseur », car dans un sonnet la chute est toujours paradoxalement une surprise attendue... Une chute qui dans « Au matin » prépare le plus souvent l'apparition du sonnet suivant. N'empêche qu'Esteban, avec ces sept sonnets, suggère aussi, il me semble, la virtualité d'une autre construction plus secrète, à travers laquelle peut se concevoir autrement le sonnet. Un sonnet où l'absence de majuscule et de ponctuation joue, bien évidemment, sur la notion même de limite, donc de début et de fin, comme pour mieux instaurer au sein de son sonnet une nouvelle forme de temporalité. Ainsi le sonnet estebanien d'« Au matin », écrit, au seuil de la mort du poète, devient « cet éclat d'une minute, une trace à peine écrite et qui récusé le temps », et peut-être encore mieux du fait d'une double construction mouvante et virtuelle.

Véritable « infini diminutif », le sonnet estebanien renouvelle subtilement le lyrisme contemporain, à partir d'une forme traditionnelle dont il sait tirer toutes les potentialités, tout en y apportant une voix profondément originale. Ce sonnet nous apparaît comme cet « éclat d'une minute » – le temps que dure sa lecture – qui semble pouvoir « récuser le temps » alors même que se rapproche l'inévitable et tragique échéance et que le sujet lyrique voit « se refermer l'horizon qu'il croyait infini¹⁹ ». Le choix du sonnet chez Esteban répond à cette observation de Claude Roy faite à propos des courts poèmes de Jean Prévoist : « Quand le temps se resserre, aussi les mots. Quand il faut faire vite, il faut rythmer. Quand on veut faire passer l'essentiel, il faut le graver, que la forme soit brève et aide-mémoire²⁰ ». C'est pour cette raison qu'Esteban appelle le recueil qui reprend ses

18 GOFFETTE, Guy, « La montée au sonnet (Pour un art poétique) », titre d'une section de *La Vie promise*, in *Éloge pour une cuisine de province* suivi de *La Vie promise*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2000.

19 Dans la section éponyme « La mort à distance », *op. cit.*, p. 86, Claude Esteban conclut un poème en prose par cette phrase : « L'horizon, que je croyais infini, se referme, et ne reste, pour ne pas le perdre tout à fait, que cet éclat d'une minute, une trace à peine écrite et qui récusé le temps ».

20 ROY, Claude, « Jean Prévoist et la poésie », introduction à PRÉVOST, Jean, *Derniers poèmes*, Paris, Gallimard, 1990, p. 17-18.

traductions des sonnets de Quevedo, *Monuments de la mort*, car ce terme vient du latin *monere*, qui signifie justement « faire penser, faire se souvenir de ». Or la forme-sonnet a plus que toute autre cette faculté.

Enfin, comment Esteban qui a écrit *Morceaux de ciel, presque rien*²¹ – livre qui ne contient, pourtant, aucun sonnet bien qu'un peu plus d'un tiers des poèmes funéraires de la section *Fayoum* compte une suite de 14 vers organisés en distiques – ne pouvait-il être finalement tenté par cette forme, quand on se souvient que Baudelaire pour la défendre écrit justement : « Avez-vous observé qu'un morceau de ciel aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers ou par une arcade, etc..., donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ?²² ». Claude Esteban a forcément retenu la leçon baudelairienne, comme le suggère la reprise de l'expression « morceau de ciel ». « Un morceau de ciel » qui est aperçu, ici, depuis cette chambre intime, close et contrainte qu'est la forme-sonnet, telle qu'il a su, néanmoins, la réactiver en fonction de sa propre poétique et du trajet qui l'a mené jusqu'à la fin de ce livre douloureux, essentiel et profondément authentique qu'est *La Mort à distance*.

V

Au matin

je me souviens que je voulais partir
sans qu'une voix ne me détourne du vertige
la tête enfin délivrée les yeux vides
et qu'il y ait ce drap blanc et puis plus rien

je me souviens que je portais mon corps comme une épave
et qu'il n'y avait pas une porte pour sortir
qu'il fallait seulement ne pas faiblir
quand le sang s'affolait contre les tempes

je me souviens que dans le gris de la fenêtre
brillaient des feuilles d'acacia ou de saule je ne sais plus
et qu'un moineau parfois sautillait sur les tuiles

tout poursuivait son cours très loin de moi tout près
pour d'autres les matins et les soirs se mêlaient
et je guettais l'oiseau comme un semblant d'espoir devant la vitre

*

celle qui vient n'est pas la minute parfaite

21 ESTEBAN, Claude, *Morceaux de ciel, presque rien*, Paris, Gallimard, 2001, est constitué de cinq parties : « Sur la dernière lande », « Écorces », « Morceaux de ciel, presque rien », « Fayoum », « On s'est endormis ».

22 Passage d'une lettre de Baudelaire adressée à Armand Fraisse le 19 février 1860.

mais la vie dans les veines qui bat très doucement
les ronces les couteaux les griffes sur le sable
dorment sans déchirer la chair du souvenir

quelqu'un disparaissait du jour sans le savoir
et voici que le matin lui rend son visage
le matin unanime qui l'apaise et qui le soutient
comme si le malheur avait perdu sa trace

on est peut-être nu on vient de naître une fois
encore auprès d'un arbre toujours vert sur le rivage
et l'on cherche ses mots pour lui dire merci

le cœur hésite se reprend le cœur tressaille
la main dessine dans l'air des gestes ingénus
et la minute qui revient dit le soleil irréfutable

*

écrire le soleil avec des mots qui tremblent
sur la page et la main maladroite et le ciel
dévasté par tant de nuit c'était hier là-bas
dans l'abandonnement d'une chambre

c'était hier ou bien au temps des aiguilles immobiles
des lèvres closes de la gorge en feu
et la fièvre comme un bandeau sur les yeux
et le soleil si haut comme une promesse impossible

n'importe il fallait croire avec le corps arc-bouté
voler des bribes de saveur au silence
entendre mieux ce qui ne parle pas

les mots bougeaient se réchauffaient dans la bouche
il fallait faire vite et que la main les saisisse
que les syllabes du mot soleil s'illuminent sur le papier

*

je suis debout j'avance et le sol me répond
j'ai devant moi l'espace immense
je vois que tout est neuf je recommence
à mettre un signe sur chaque chose comme autrefois

je trébuchais contre un caillou je m'émerveille

qu'il soit si dur et si durable dans le temps
je ne crains plus la violence du vent
je ne crains plus qu'une fleur se fane

ai-je douté du monde ai-je pleuré
je ne reconnais plus les blessures anciennes
ni la douleur présente à chaque pas

je suis debout les astres m'accompagnent
une chenille est là qui me guide sur le chemin
je sens déjà l'odeur des roses sur mes mains

*

c'est une enfant qui danse dans un jardin
l'été quand la chaleur se glisse entre les branches
ses bras sont si menus sa robe de dentelle est blanche
on dirait que le jasmin se penche pour l'embrasser

c'est le soir dans une île toute ronde
on en fait le tour sans presque y penser
les jours se ressemblent et l'on peut aimer
simplement ce bonheur facile de vivre ensemble

c'est une île obscure où personne ne retourne jamais
la mort qui passait l'a frôlée de l'aile
la courbe du soleil s'est brisée contre un mur

maintenant la mer est toujours la même
l'enfant lève un bras qui ne frémit plus
et sa robe est aussi légère qu'un nuage

*

comme un parfum venu de nulle part l'arôme
inconnu de quelque brume à l'horizon
ou le crépitement d'une flambée de brindilles
c'est le premier matin qui s'aventure dans l'hiver

c'est la porte franchie l'air qui frappe la peau
le sang comme un vin très pur dans les artères
la détresse oubliée la mémoire endormie sous la neige
c'est une jambe qui ne pèse plus

c'est un homme qui change et qui se moque un peu de lui

quand il pense tendrement à son délire
à cette lande où la tourmente était sa seule amie

c'est la fin des querelles entre la chair et l'âme
l'innombrable et l'unique la splendeur et la nuit
c'est toute proche une femme qui sourit

*

je me suis prosterné devant le soleil
j'ai touché de mon front la terre pour qu'elle me pardonne
j'ai chassé de ma chambre la poussière vieille
j'ai lavé mon corps dans l'eau des vivants

j'attends sans trembler qu'une voix s'élève
que quelqu'un m'appelle un jour par mon nom
et m'accueille où il veut au désert ou dans sa maison
et que je partage le pain des autres

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, Paris, Gallimard, 2007