



ESTHER TELLERMANN  
ÉNIGME, PRIÈRE, IDENTITÉ

PAR AARON PREVOTS

BRILL

Esther Teller mann

# Collection Monographique Rodopi en littérature française contemporaine

*sous la direction de*

Michael Brophy, *University College Dublin*

*comité de rédaction*

Dominique Combe, *École Normale Supérieure, Paris*

Mary Gallagher, *University College Dublin*

Shirley Jordan, *Newcastle University*

Bruno Thibault, *University of Delaware*

Nathalie Watteyne, *Université de Sherbrooke*

VOLUME 59

The titles published in this series are listed at [brill.com/clfc](http://brill.com/clfc)

# Esther Tellermann

*Énigme, prière, identité*

*par*

Aaron Prevots



BRILL

LEIDEN | BOSTON



This is an open access title distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license, which permits any non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided no alterations are made and the original author(s) and source are credited. Further information and the complete license text can be found at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

The terms of the CC license apply only to the original material. The use of material from other sources (indicated by a reference) such as diagrams, illustrations, photos and text samples may require further permission from the respective copyright holder.

Image de couverture : Augen-gneiss. Photographie prise par Eurico Zimbres. Leblon, Rio de Janeiro City, Brazil, 31.03.2006. Free for all use. <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Augen-gneiss.jpg>>, Creative Commons Attribution-Share Alike 2.5 Generic license, <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/deed.en>>, image légèrement recadrée.

#### Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Prevots, Aaron, author.

Title: Esther Tellermann : énigme, prière, identité / par Aaron Prevots.

Description: Leiden ; Boston : Brill, [2022] | Series: Collection Monographique Rodopi en littérature française contemporaine, 0169-0078 ; volume 59 | Includes bibliographical references and index.

Identifiers: LCCN 2021059481 (print) | LCCN 2021059482 (ebook) | ISBN 9789004473355 (hardback ; acid-free paper) | ISBN 9789004499683 (ebook)

Subjects: LCSH: Tellermann, Esther, 1947---Criticism and interpretation. | Celan, Paul--Influence. | LCGFT: Literary criticism.

Classification: LCC PQ2680.E38 Z84 2022 (print) | LCC PQ2680.E38 (ebook) | DDC 841/.914--dc23/eng/20220106

LC record available at <https://lcn.loc.gov/2021059481>

LC ebook record available at <https://lcn.loc.gov/2021059482>

Typeface for the Latin, Greek, and Cyrillic scripts: "Brill". See and download: [brill.com/brill-typeface](http://brill.com/brill-typeface).

ISSN 0169-0078

ISBN 978-90-04-47335-5 (hardback)

ISBN 978-90-04-49968-3 (e-book)

Copyright 2022 by Aaron Prevots. Published by Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands. Koninklijke Brill NV incorporates the imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau Verlag and V&R Unipress. Koninklijke Brill NV reserves the right to protect this publication against unauthorized use.

This book is printed on acid-free paper and produced in a sustainable manner.

# Table des matières

Remerciements VII

Abréviations IX

Introduction : énigme, prière, identité 1

- 1 Se souvenir, réconcilier : les psaumes détournés de *Guerre extrême* (1999) 11
- 2 Prier, soulager : le chant des morts musical d'*Encre plus rouge* (2003) 28
  - 1 Réflexivité, poétologie, profondeur 30
  - 2 Séries d'images et polysémie 38
  - 3 Polyphonie, intersubjectivité, éthique 43
- 3 Parler la terre : rites et rêverie dans *Terre exacte* (2007) 52
- 4 Consoler, nommer, réparer : l'expérience sensible dans *Contre l'épisode* (2011) 67
  - 1 Donner voix aux disparus à travers la pluie consolatrice 68
  - 2 Nommer : relier 78
  - 3 Réparer 82
- 5 Ouvrir les mots, ouvrir les morts : dialectiques celaniennes dans *Sous votre nom* (2015) 83
  - 1 Inventer 84
  - 2 Naviguer et ouvrir 90
- 6 Êtreindre le temps, reprendre la parole, déployer l'âme : *Le Troisième* (2013) et *Éternité à coudre* (2016) 95
  - 1 Êtreindre le temps : *Le Troisième* 107
  - 2 Déployer de nouveau l'âme : *Éternité à coudre* 117
- 7 Veiller, accompagner : traces reverdyennes dans *Avant la règle* (2014), *Carnets à bruire* (2014) et *Un versant l'autre* (2019) 129

<b>8</b>	<b>Aviver, restituer, reconstruire : <i>Un versant l'autre</i> (2019) et l'accueil de l'Autre</b>	<b>141</b>
1	Repartir	141
2	Appeler	144
3	Coudre	146
4	Brûler	149
	<b>Conclusion : alliances, résonances, trajectoires</b>	<b>151</b>
	<b>Bibliographie</b>	<b>157</b>
	<b>Index</b>	<b>181</b>

## Remerciements

Nous tenons à remercier Esther Tellermann, dont l'aide pendant les premières et dernières étapes de l'élaboration de ce livre nous fut précieuse. Nous lui sommes particulièrement reconnaissant de son soutien depuis 2017 et de sa gentillesse à toute épreuve.

Nous remercions Esther Tellermann et les Éditions Flammarion de nous avoir autorisé à citer ses poèmes, ainsi que Fissile, La Lettre volée et Unes. Le copyright pour les ouvrages publiés aux Editions Unes que nous avons cités est comme suit : Esther Tellermann, *Le Troisième* © Editions Unes, Nice, 2013 ; Esther Tellermann, *Racine* © Editions Unes, Nice, 2015 ; Esther Tellermann, *Éternité à coudre* © Editions Unes, Nice, 2016 ; Esther Tellermann, *Première version du monde* © Editions Unes, Nice, 2018 ; Esther Tellermann, *Corps rassemblé* © Editions Unes, Nice, 2020.

Notre reconnaissance va également aux éditeurs Clivages, Corti et Mercure de France, pour leur aimable autorisation de publier des extraits de poèmes de Paul Celan traduits par Martine Broda, John E. Jackson et Jean Daive, respectivement. Le copyright pour l'ouvrage *Strette & autres poèmes* est comme suit : Paul Celan, *Strette & autres poèmes*, traduit de l'allemand par Jean Daive © Mercure de France, 1990. Toute référence aux traductions de Jean Daive correspond à ce copyright.

Nous remercions les Éditions Champ Vallon, La Barque et NYRB, pour leur aimable autorisation de publier des citations de textes d'Ossip Mandelstam traduits par Jean-Claude Pinson, Christian Mouze et Andrew Davis, respectivement, ainsi que NYRB pour une référence à un poème de Mandelstam traduit par Clarence Brown et W. S. Merwin, et les Éditions Fata Morgana pour des citations de *Carnet*, *Carnet 2* et *Annotations sur l'espace non datées (Carnet 3)* d'André du Bouchet © Fata Morgana, 1994, 1998 et 2000, respectivement.

Pour la reprise d'articles, nous souhaitons remercier les éditeurs des revues suivantes.

Une version préliminaire du chapitre 3 est parue dans *French Review* 94.1 (Oct. 2020), p. 127-39 : « Poetically Speaking the Earth : Ritual and Reverie in Esther Tellermann's *Terre exacte* » (Parler la terre poétiquement : rites et rêverie dans *Terre exacte* d'Esther Tellermann).

Une version du chapitre 4 est parue dans *Women in French Studies* 28 (2020), p. 100-14 : « Esther Tellermann et l'expérience sensible : consoler, nommer, réparer ».

Une version du chapitre 5 est parue dans *French Review* 95.2 (Dec. 2021), p. 163-74 : « Ouvrir les mots, ouvrir les morts : dialectiques celaniennes dans *Sous votre nom* d'Esther Tellermann ».



Une version du chapitre 7 est parue dans *French Review* 94.4 (May 2021), p. 15–26 : « Veiller : traces reverdyennes dans trois recueils d'Esther Teller-mann ».

Une version du chapitre 8 paraît dans le « Dossier Esther Teller-mann », éd. François Rannou, *L'Étrangère* 56 (printemps 2022) : « Esther Teller-mann : *Un versant l'autre* et le bruissement du langage ».

Quelques citations viennent de l'« Entretien avec Esther Teller-mann » qui est paru dans *Présences féminines*, *French Review* 92.4 (May 2019), p. 101-13.

Nous sommes très reconnaissant à Michael Bishop, qui a facilité cet entretien avec Esther Teller-mann en 2017, ainsi qu'à Laurent Fourcaut, dont la bibliographie détaillée dans *Esther Teller-mann*, *NU(e)* 39 (2008) a enrichi la présente étude. Une bibliographie préparée par Nicolas Krastev-Mckinnon a apporté des éléments supplémentaires.

Tous les efforts raisonnables ont été faits pour nommer les propriétaires des droits d'auteur des extraits reproduits dans cette publication et pour se conformer aux lois sur les droits d'auteur. L'éditeur saurait gré à toute personne relevant des erreurs ou des omissions à cet égard de les lui signaler.

Notre gratitude va à l'équipe éditoriale de la Collection Monographique Rodopi en Littérature Française Contemporaine pour son soutien pendant la préparation de ce livre, notamment à Christa Stevens, Responsable des acquisitions, et à Michael Brophy (*University College Dublin*), Rédacteur en chef.

Nos vifs remerciements vont enfin au United Methodist General Board of Higher Education and Ministry, pour plusieurs Sam Taylor Fellowships qui ont facilité ces recherches.

# Abréviations

Les abréviations suivantes sont utilisées pour citer les ouvrages d'Esther Tellermand :

- AR *Avant la règle*. Les Cabannes : Fissile, 2014.
- BN *Bernard Noël : l'expérience extérieure* (sld). Paris : Hermann, 2018.
- CB *Carnets à bruire*. Bruxelles : Lettre volée, 2014.
- CE *Contre l'épisode*. Paris : Flammarion, 2011.
- CR *Corps rassemblé*. Nice : Unes, 2020.
- DF *Distance de fuite*. Paris : Flammarion, 1993.
- EC *Éternité à coudre*. Nice : Unes, 2016.
- ER *Encre plus rouge*. Paris : Flammarion, 2003.
- FR *François Rouan : les ficelles de la tresse* (sld). Paris : Hermann, 2020.
- GE *Guerre extrême*. Paris : Flammarion, 1999.
- JE *J'étais pleine d'espoir*. Les Cabannes : Fissile, 2010.
- LP *La Passion Artaud* (sld). *La Célibataire* 29 (hiver 2014).
- LT *Le Troisième*. Nice : Unes, 2013.
- MD *Michel Deguy, exercices de contrariété* (sld). Paris : Hermann, 2017.
- MG *Mental Ground*. Trad. Keith Waldrop. Providence, RI : Burning Deck, 2002.  
Traduction en anglais de la première section de *Guerre extrême*, « Terre mentale ».
- NN *Nous ne sommes jamais assez poète*. Bruxelles : Lettre volée, 2014.
- PA *Première apparition avec épaisseur*. Paris : Flammarion, 1986.
- PG *Pangéia*. Paris : Flammarion, 1996.
- PV *Première version du monde*. Nice : Unes, 2018.
- SN *Sous votre nom*. Paris : Flammarion, 2015.
- TE *Terre exacte*. Paris : Flammarion, 2007.
- TP *Trois plans inhumains*. Paris : Flammarion, 1989.
- UO *Une odeur humaine*. Tours : Farrago/Léo Scheer, 2004.
- UP *Un point fixe*. Les Cabannes : Fissile, 2014.
- UV *Un versant l'autre*. Paris : Flammarion, 2019.

# Introduction : énigme, prière, identité

Cette étude se propose d'examiner l'œuvre d'Esther Tellermann (1947-), poète majeur dont les recueils explorent depuis une quarantaine d'années l'intime du monde, ses textures et ses contours, ses terres insituables semblant s'entrecroiser, le rêve et le mythe faits tremplin pour une traversée toujours renouvelée de l'Histoire et du deuil. Il s'agit d'une parole à la fois ample, souple, ouverte, fluide et mesurée, offerte à l'Autre pour s'entretenir avec lui. Structurés en longues séries de chants, ce sont des poèmes qui évitent toute résolution, préférant moduler un récit énigmatique sans cesse repris. Les enjeux en sont considérables, car le « lyrisme décentré » de Tellermann<sup>1</sup> veut agir peu à peu sur le lecteur, le mettre au centre du dire en l'obligeant à rester attentif à la venue en présence des êtres et des choses, à la réalité sensible autant qu'aux disparus qui nous restent proches.

Nous mettrons en relief la période 1999–2019, de *Guerre extrême* à *Un versant l'autre*. Les recueils de cette période forment un tout extrêmement cohérent, dès que l'on accepte de rester patient, d'accueillir les archipels de mots et de motifs, de suivre avec le regard et l'âme un réel en pleine métamorphose. La douleur n'en sera pas absente, mais elle sera adoucie par le mystère attirant du réel, le flux et le reflux de ses plis offerts à notre regard, l'intonation et les cadences par lesquelles ce mouvement nous atteint. Ellipses, incises, polysémie, refrains, reprises : nous chercherons à comprendre ce que fait Tellermann en acceptant de nous acheminer avec quelqu'un dont la parole nous permet d'« advenir »,<sup>2</sup> de nous plonger dans le langage pour entrer en relation avec soi et l'Autre, l'Histoire et le changement, l'ici et l'ailleurs. Nous verrons comment la force que nous donnent les mots se dégage non seulement d'énoncés et de textes isolés, mais de textes conçus comme suites qui s'enchaînent, tant à l'intérieur de chaque livre que de recueil en recueil.

---

1 Alain Cressan, « Esther Tellermann : *Avant la règle/Un point fixe* », *CCP : cahier critique de poésie* 29.2 (déc. 2014), <cahiercritiquedepoesie.fr>. Cressan parle aussi d'un « je / nous abstrait, autre, qui se situe plus dans l'adresse au tu / vous, que dans l'expression d'un moi » (l'auteur souligne).

2 UV 69 : « en mots simples advenir ». Une autre image qui semblerait aller dans ce même sens (arriver accidentellement, par hasard, par le biais du langage mais sans que l'on s'y attende) est celle chez Philippe Jaccottet, et qui fait penser aussi à André du Bouchet, d'un « dépliement de fraîcheur » aux niveaux des mots et du réel. Jaccottet souhaite décrire « comment [les choses] s'ouvrent, et comment nous entrons dedans ». Voir Philippe Jaccottet, *Paysages avec figures absentes*, Paris : Gallimard, 1976, p. 68 et p. 17.

Au cœur de nos lectures attentives seront les poèmes de Paul Celan (1920–1970), écrivain de langue allemande qui a profondément souffert à cause de la Shoah et de l'antisémitisme. Celan incarne l'exil et la différence, notions qui fascinaient Tellermann lors de voyages à l'étranger dont le récit énigmatique sous-tend par moments ses poèmes. Chassé de son pays, la Bucovine, où l'on parlait le roumain, s'étant débarrassé de son vrai nom Antschel pour écrire sous un pseudonyme, s'étant mis à publier en allemand, la langue préférée de ses parents avant leur mort violente et surtout de sa mère, qui le choyait, respecté par ses pairs à Paris mais jamais tout à fait à l'aise à cause de fausses accusations de plagiat, Celan se donnait pour objectif la refonte de structures poétiques et ainsi de tout ce qui nous aide à être – à exister, imaginer, partager, rêver, s'entendre. Il voulait que les juifs se sentent chez eux dans la langue, que leurs racines ne soient pas, suite aux génocides, uniquement dans le ciel. Il priait pour eux, pour leur redonner l'identité qui leur avait été volée. Il devait le faire de manière énigmatique, s'appuyant sur le langage pour les recoudre dans la trame de l'humanité, contre les discours contemporains ainsi que celui des oppresseurs.<sup>3</sup>

Tellermand, pour sa part, après *Première apparition avec épaisseur* (1986), *Trois plans inhumains* (1989), *Distance de fuite* (1993) et *Pangéia* (1996), s'est intéressée de plus en plus à Celan, comme technicien capable de mettre en place en langue allemande des outils inattendus d'une part, et, de l'autre, comme bâtisseur d'images concernant des mots renouvelés à porter aux lèvres, à offrir à autrui, à retirer des cendres pour qu'ils fleurissent, luisent, témoignent, nous remplissent les mains, retrouvent le sens.<sup>4</sup> Le style de ces quatre premiers recueils de Tellermann a son caractère propre. Cependant, de temps à autre, le lexique, le dépouillement et l'éparpillement de vers brefs peuvent faire penser à Celan, par exemple là où les mots sont « comme neige entendue / flocons »,

3 Quant à la vie de Celan et les liens entre lui et le destin de tout un peuple, voir « Présentation : Paul Celan, 1920–1970 », *Poèmes*, trad. et éd. John E. Jackson, Paris : Corti, 2007, p. 9–84. Voir aussi John Felstiner, *Paul Celan : Poet, Survivor, Jew*, New Haven : Yale UP, 2001. Jackson détaille « le développement d'une bourgeoisie juive germanophone » à Czernowitz, ville natale de Celan, et « l'amour de l'allemand » que la mère du poète valorisait par rapport au yiddish ou à l'hébreu (p. 12 et p. 14).

4 Pour des remarques de la part de Tellermann sur l'écriture de Celan, voir Aaron Prevots, « Entretien avec Esther Tellermann », *French Review* 92.4 (May 2019), p. 101–13 (108–10). Vis-à-vis de sa fascination pour Celan en tant que témoin de la Shoah, de l'exil et de la poésie réparatrice, voir notamment Esther Tellermann, « Cristal exact », *Paul Celan, Europe* 1049–1050 (sept.-oct. 2016), p. 43–48 (45), où elle s'adresse à son aîné : « Il me fallut vous répondre "en poème", comme pour rendre compte de ces territoires toujours autres, pays perdus, ni arrachés, ni à recouvrer, mais depuis toujours perdus, faits poésie, entremêlant le ciel et l'eau, la lune et le gel, où nous avons à nous tenir debout. »

là où de la terre « jaillit la brume bleue » (PA 86–87). La « prière » y est « balancement » (DF 68 ; cf. PA 19) – du corps, du regard, des strophes. La versification fait écho au « vertige / élargi » (DF 44). On peut constater l'envie de transformer « la plainte / en polyphonie » (DF 40), même si le ton reste le plus souvent sobre, les émotions très contenues. L'allemand – « stimmen », « augen » (PG 100) – et de brèves citations de Celan surgissent comme une sorte de « poussière dans la main » (PG 103), comme des fragments supplémentaires pour mettre en perspective toutes sortes d'histoires humaines, celles d'autres ères et celles, chagrénées et déchirantes, qu'a dépeintes Celan en écrivant sa fameuse « Todesfuge » sur la mort, ce « songe venu d'Allemagne » (DF 72).<sup>5</sup>

En outre, l'Est attire forcément Tellermann. Quand on pense à son œuvre dans son ensemble, il paraît normal que son intérêt pour Celan aille croissant. On pourrait signaler ses origines juives polonaises,<sup>6</sup> mais c'est de toute une tradition littéraire qu'il s'agit pour elle en lisant Celan, loin des débats français sur le lyrisme, la littéralité ou toute autre voie que la critique aime à voir les poètes suivre. Celan est un écrivain qui peut jouer sur la moindre syllabe, colorer des horizons affectifs même avec un lexique restreint, mettre en musique ce qui le ronge, crier en baissant la voix. Il recueille les plaintes des morts en gardant en mémoire les diasporas auxquelles ils avaient appartenu, ainsi que leurs traditions religieuses et philosophiques. Sa grande culture littéraire et linguistique, sa maîtrise formelle novatrice, sa pensée audacieuse et inquiète, et son envie de témoigner font de lui un poète incontournable de l'après-guerre, ainsi qu'un maillon fort dans la chaîne des générations.

Toutes ces dimensions font partie des palimpsestes que l'on peut cerner dans les poèmes de la deuxième période de Tellermann.<sup>7</sup> Celan n'y est pas mentionné, mais de nombreux aspects s'inspirent de son dire ou lui sont empruntés. Dans les recueils de 1999–2019, tout un appareil de mots et d'images semés ici et là dans le récit font croire que c'est lui l'Autre, voire le bien-aimé avec qui

5 Cf. « Todesfuge » / « Fugue de mort », Paul Celan, *Pavot et Mémoire*, trad. Valérie Briet, Paris : Christian Bourgeois, 1987, p. 83–89. Dans « Poésie », *Journal français de psychiatrie* 27 (2006/4), p. 5015, <cairn.info>, Tellermann dira que Celan est « [l]e plus grand poète de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle ».

6 Aaron Prevots, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 108 ; cf. Patrick Née, « Poème et identité : entretien avec Esther Tellermann », « Dossier Esther Tellermann » (éd. Jean-Baptiste Para), *Éric Chevillard. Jean-Louis Giovannoni. Esther Tellermann*, *Europe* 1026 (oct. 2014), p. 146–55 (148).

7 Nous nous permettons d'emprunter à Yves Di Manno et Isabelle Garron cette notion d'une « seconde période », en l'adaptant. Ils la datent de 1999 à 2010, et nous l'étendons à 2019. Voir Yves Di Manno et Isabelle Garron, éd., *Un nouveau monde : poésies en France 1960–2010. Un passage anthologique*, Paris, Flammarion, 2017, p. 1049–61 (1051).

coucher, nager, parler, regarder. Néanmoins, comme cette étude le montrera, ce sont des palimpsestes au pluriel que l'on peut remarquer, par exemple la présence en sourdine de Friedrich Hölderlin (1770–1843), Gérard de Nerval (1808–1855), Georg Trakl (1887–1914), Saint-John Perse (1887–1975), Pierre Reverdy (1889–1960), Ossip Mandelstam (1891–1938) et André du Bouchet (1924–2001), pour ne citer que quelques noms liés directement ou implicitement à l'œuvre de Tellermann. Ce sont tous des êtres en quête de vérités provisoires et qui se laissent porter par les écumes du désir. Ils font face poétiquement aux écueils des discours quotidiens, font chanter un sujet emporté par le désir et les signes,<sup>8</sup> trouvent dans le réel du poème la matière qui les fait vivre.

Comme on le verra, le déploiement de la parole de *Guerre extrême* à *Un versant l'autre* présente un mélange de fluidité et de questionnement qui appartiennent à Tellermann entièrement. Son écriture autoréflexive croise d'autres voix, mais aura toujours ses propres couleurs, ses propres qualités sonores, son imaginaire qui rend la terre « musicale / fruitée teintée / suave [...] bigarrée comme un cri » (ER 73). S'y opère un dépassement de l'amertume, des reflets de ce que Martine Broda appelle, après Lacan, un « désir qui ne désire rien, sinon perdurer, désir de désirer ».<sup>9</sup> Le Je lyrique tient compte souvent d'un « autre versant » où « tout serait » (PG 7), ou bien de variantes de ce leitmotiv, par exemple l'autre bord, côté ou rive. Les départs reprennent, sans qu'on arrive jamais à un lieu déterminé. Enfin, il faudrait noter que les quelques auteurs auxquels nous réfléchissons ne sont qu'une porte qui ouvre sur ce que fait Tellermann. Si nous mettons l'accent sur les recueils de 1999–2019, c'est parce que la parole de Tellermann s'y déploie pleinement, trouve tout son éclat en se concentrant sur le « *chant des morts* enfoui sous la parole des vivants », en méditant celui-ci « souveraine[ment], tournée vers quels dieux absents ? » (ER 4<sup>e</sup> de couv., l'auteur souligne). C'est dans ces zones d'ombre que l'épopée prend son envol.

8 Martine Broda, « Lyrisme et célébration : l'épiphanie de la Chose », *Littérature* 104 (1996), p. 89–100. Cf. Tellermann à propos de Lacan et la poésie comme reflet du travail de l'inconscient dans la vie de tous : « J'ai rassemblé récemment un ensemble de textes critiques divers sous cette formule empruntée à Lacan : "Nous ne sommes pas pouâtassez", où nous entendons "poète assez" ou "poétassier", que j'ai reprise ainsi plus classiquement par ce titre : "Nous ne sommes jamais assez poète" » (Esther Tellermann, « Esther Tellermann : le travail du poète », École pratique des hautes études en psychopathologies, 21 nov. 2012, p. 4, <ephep.com>). Voir aussi *NN*.

9 *Ibid.*, p. 92. Voir aussi Aaron Prevots, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 109 : « Dans quel espace se mouvoir afin que la différence soit possible ? La "personne" celanienne rejoint l'Autre lacanien, me semble-t-il, cette instance tierce, symbolique, nécessaire au désir. Cette instance tierce sépare du Un qui souvent fait la passion humaine. J'ai modestement trouvé dans le poème cet espace, cette "Terre exacte" ».

Quelques mots d'ordre bio-bibliographique s'imposent. Agrégée de lettres, Tellermann exerce actuellement la psychanalyse et a participé régulièrement à diverses revues, par exemple *Europe*, le *Bulletin de l'Association lacanienne internationale* et *La Célibataire*. Elle fait partie des comités de rédaction du *Journal français de psychiatrie* et de *La Revue lacanienne*. Elle a publié une vingtaine de livres de poésie, ainsi que deux récits, *Une odeur humaine* (2006) et *Première version du monde* (2018). *Nous ne sommes jamais assez poète* (2014) rassemble une trentaine de ses textes critiques. On lui a décerné le grand prix de l'Académie Française pour *Première apparition avec épaisseur* en 1986, le prix François Coppée de l'Académie Française pour *Guerre extrême* en 2000<sup>10</sup> et le prix Max Jacob pour *Sous votre nom* en 2016.<sup>11</sup> On lui a consacré le numéro 39 de la revue *NU(e)* en 2008, un dossier pour le numéro 1026 de la revue *Europe* en 2014 et un dossier pour le numéro 56 de *L'Étrangère* en 2022.<sup>12</sup> Est apparu en 2020 son recueil *Corps rassemblé*, sur les incandescences du corps féminin, écrit suite à plusieurs visites de l'atelier du peintre Claude Garache. Une notice dans une anthologie récente soulève des faits concernant sa vie professionnelle : l'intégration de l'École normale supérieure en 1968, une carrière d'enseignante de lettres dans le secondaire, le travail clinique qu'elle mène, une « quête des origines » d'ordre poétique.<sup>13</sup>

Cette quête d'ordre poétique va de pair avec son dynamisme professionnel, par exemple sa direction de colloques sur Antonin Artaud (1896–1948), Michel Deguy (1930–), Bernard Noël (1930–2021) ou François Rouan (1943–) (*LP, MD, BN, FR*). Ne perdons pas de vue le fait que, selon Tellermann, le moi du poète s'efface derrière « le langage, le trésor des signifiants » : « l'œuvre littéraire ne rév[èle] aucune personnalité de l'auteur, mais cet Autre en lui, grand Autre, où l'écrivain voit le plus souvent sa vocation ». <sup>14</sup> À partir de 1999, ce trésor des

10 Voir aussi *MG*.

11 Cf. Esther Tellermann, « Pour saluer Max Jacob », *Les Cahiers Max Jacob* 15/16, Pau : Les Amis de Max Jacob, 2015, p. 97–101, <cahiermaxjacob.org>.

12 Laurent Fourcaut, éd., *Esther Tellermann, NU(e)* 39, 2008 ; Jean-Baptiste Para, éd., « Dossier Esther Tellermann », *Éric Chevillard. Jean-Louis Giovannoni. Esther Tellermann, Europe* 1026 (oct. 2014), p. 140–91 ; François Rannou, éd., « Dossier Esther Tellermann », *L'Étrangère* 56 (printemps 2022).

13 Yves Di Manno et Isabelle Garron, éd., *Un nouveau monde : poésies en France 1960–2010, op. cit.*, p. 1049. Quant aux premières étapes de la vie professionnelle de Tellermann, voir Anne Malaprade, « Entretien avec Esther Tellermann », *Le Nouveau Recueil* 70 (mars-mai 2004), p. 162–73 (162–64). Sur les enjeux de l'enseignement vis-à-vis de ses trente-neuf ans « dans un collège de la banlieue nord de Paris puis en lycée technique », par exemple son désir d'« échappe[r] aux discours courants », voir « Enseigner aujourd'hui ? », *Journal français de psychiatrie* 31 (2007/4), p. 4–5, < Cairn.info >.

14 Esther Tellermann, « Esther Tellermann : le travail du poète », *op. cit.*, p. 5.

signifiants comprend « un peuple, une communauté et des singularités présentées par les pronoms (nous, vous, je, tu, ils) » ; il est question « de lieux habités », de liens à nos semblables, « sans que jamais ne soit fixée la nature du rapport entre les innomés ». <sup>15</sup> En somme, quoi que l'on fasse, on est rarement dans le biographique, toujours du côté de signifiants, de « silences neufs », <sup>16</sup> de sens pluriels et équivoques par rapport au poète et à ses destinataires ou interlocuteurs, au sein d'une œuvre, dès le début des années 2000, déjà « toute de maturité ». <sup>17</sup>

Qu'est-ce qui a donc lieu dans les poèmes narratifs que nous aborderons ? Quels gestes ou envies rendent le jeu des signifiants apaisant, intersubjectif, sensoriel, nécessaire ? Comment les enjeux deviennent-ils communautaires ? Voici la liste des recueils auxquels nous nous intéresserons, puis des verbes qui annoncent les chapitres et leurs problématiques : *Guerre extrême* (1999), *Encre plus rouge* (2003), *Terre exacte* (2007), *Contre l'épisode* (2011), *Sous votre nom* (2015), *Le Troisième* (2013), *Éternité à coudre* (2016), *Avant la règle* (2014), *Carnets à bruire* (2014) et *Un versant l'autre* (2019) ; accompagner, accueillir, adoucir, aviver, bruire, commémorer, consoler, déployer, étreindre, nommer, ouvrir, prier, réconcilier, reconstruire, recueillir, réparer, reprendre, restituer, rêver, se souvenir, s'innocenter, soulager, s'ouvrir, traverser, veiller. Bien qu'elliptiques, les poèmes de Tellermann entrent dans les énigmes pour ces raisons précises, sertissant le dire et mettant en lumière des actes de parole. Notre méthode sera d'aborder chaque livre ou groupe de livres en cherchant son noyau dur. Nous décrirons ce qui s'y trame et cernerons les objectifs de l'auteur suggérés par ses mots, images et structures, y compris ses emprunts à Celan, dans lesquels s'ancrent de plus en plus son dire pendant ces deux décennies. Seront mis en avant un réel mouvant aux contours variables, un questionnement et un dialogisme constants, une plénitude – du dire, du devenir – que l'accent même mis sur des secrets difficilement percés augmente.

Nous examinerons progressivement diverses sortes de dialogues poétologiques. Si par exemple Mallarmé commente le coup de dés qui donne lieu à l'espace textuel, <sup>18</sup> Césaire le retour cathartique au pays natal, <sup>19</sup> chez

15 Yves Di Manno et Isabelle Garron, éd., *Un nouveau monde*, op. cit., p. 1051.

16 Gérard Noiret, « Deux voix plus une : Esther Tellermann, *Le Troisième* », *La Nouvelle Quinzaine littéraire* 1111 (01 sept. 2014), p. 15.

17 Jean-Marie Perret, « Esther Tellermann : *Encre plus rouge* », *CCP : cahier critique de poésie* 7.1 (2003), p. 114.

18 Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, in *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris : Pléiade, 1945, p. 453–77.

19 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, in *Anthologie poétique*, éd. Roger Toumson, Paris : Imprimerie nationale, 1996, p. 37–83.



Tellermann la rencontre avec l'œuvre celanienne est de même un repère charnière, emblématique, indissociable de son dire. C'est un lieu à partir duquel se développent l'imaginaire, le face-à-face avec l'abîme et les mots lancés qui vont se caresser ou s'entrechoquer. Le chapitre 1 entrera dans le vif du sujet en parlant des « psaumes détournés » (GE 107) de *Guerre extrême*, où Tellermann fait ressortir les peines de Celan et leur guerre commune avec l'indicible du passé, les trous de l'Histoire. Ce premier aperçu de l'intertextualité chez Tellermann examinera l'opacité et les zones d'ombre de ce recueil, mais montrera aussi que le dire poétique en tant que rituel peut apaiser, guérir, nous réconcilier avec la violence, nous mener vers des lieux affectifs où il est possible de mieux voir, respirer, communiquer. Si guerre il y a, elle nous apprend selon Celan à explorer en songe la mémoire collective, à nager à travers le sel des signes pour retrouver autrui. Auprès de ce passeur, Tellermann apprend à errer dans l'inconscient et le langage, à mieux retrouver le contact avec les ténèbres par le poème. Si les textes celaniens auxquels fait allusion Tellermann nous aident à suivre le fil du poème, il n'en reste pas moins vrai que la structure et le phrasé de *Guerre extrême* sont au cœur de la mémoire qui se construit. Notre lecture attentive comprendra l'étude des emprunts aux Psaumes et du cheminement spirituel auxquels ils s'associent.

Le chapitre 2 suivra la progression par laquelle *Encre plus rouge* chante les morts. À cet égard sera analysée la manière dont le devenir s'inscrit dans le déploiement du temps et de l'espace, ainsi que dans le développement des trois séquences narratives. Nous discuterons de l'inscription dans la trame du récit de mondes qui s'entrelacent, afin d'en montrer les dimensions humaine et mythique, notamment la présence de l'Antiquité, de mots profondément polysémiques et d'allusions qui ouvrent des horizons spirituels et affectifs. Nous verrons comment, au-delà de l'exotisme qui nous plonge dans un lieu mythique, attirant, coloré, minéral, le souffle ample – comme inépuisable – et les figures sonores renforcent la notion qu'un « signe mat et clair » (ER 188) peut venir à notre secours, à la façon d'une « sonate » (ER 218). Vis-à-vis de l'intertextualité, nous creuserons tout particulièrement sa manière de citer Saint-John Perse, officiant souvent joyeux avec qui elle lève les yeux vers l'écume et l'éternel.

En effet, Tellermann ne traite pas que du deuil. Comme Reverdy ou Du Bouchet, Perse ou Supervielle (1884–1960), elle embrasse tout l'univers, la terre et le ciel, les choses et les êtres. Elle structure ses livres de telle manière que leur cadre laisse s'installer un flottement, un « balancement » (DF 68), un bercement. Il est important d'insister là-dessus, pour dire l'envergure de sa poésie à partir des années 2000 : la pensée souple, le jeu des pronoms et des vocatifs, les routes et ciels variés, nuancés. Une spécificité de son œuvre

dans cette période est l'aspect généreusement tellurique,<sup>20</sup> comme si les choses simples de la terre, présentées avec précision, concision et fréquence, laissaient percevoir l'ouvert, pouvaient être une source d'espoir et d'équilibre, d'ancrage et d'incandescence. Le chapitre 3 est donc consacré aux rites et à la rêverie dans *Terre exacte*. Nous contemplerons le tellurique comme tremplin vers la commémoration du passé récent, la compréhension d'un passé collectif mythique, le renouvellement de liens avec l'élémentaire et la récupération d'une plus grande stabilité au plan de l'inconscient. Nous explorerons le lexique et les motifs empruntés à Celan par lesquels Tellermann donne voix aux disparus, met en évidence les liens identitaires et générationnels que crée le langage et que parle la terre pour souligner le devenir, le sacré, le dialogue à instaurer avec le dehors.

Dans le quatrième chapitre, nous rendrons compte, par le biais de Celan, de la Shoah en tant que traumatisme collectif. Nous poserons des questions auxquelles *Contre l'épisode* apporte des réponses, parlant certes de ce traumatisme et de l'identité juive, mais aussi des gestes poétiques chers à Tellermann, en l'occurrence consoler, dialoguer, réparer, renommer le monde pour donner voix aux disparus, s'acheminer auprès d'eux au moyen de présences que cristallise le poème. Il s'agira d'ouvrir à de nouveaux possibles par l'expérience sensible qu'est le vers ou le mot polysémique. Nous observerons combien Tellermann reste perméable à l'Autre, particulièrement lorsque des dispositifs celaniens la relie au cosmos, l'enracinent dans un ordre symbolique et l'aident à prendre en compte à la fois l'Histoire et la musique de nos horizons intérieurs.

Dans le chapitre 5, nous enrichirons cette analyse de dialectiques celaniennes. *Sous votre nom* se distingue par la profondeur de son dialogue avec Celan. Nous évaluerons ce dialogue comme manière de réinventer des mythes et des fables, de changer un passé douloureux en mouvement collectif vers un avenir plus apaisé. Trois axes d'étude – inventer, naviguer et ouvrir – montreront combien le fait de creuser la langue mène à des rencontres avec l'Autre. En effet, les rencontres poétiques entre Tellermann et Celan sont d'une richesse inouïe. En reprenant ses mots, rythmes et images, puis en en trouvant d'autres qui y répondent, Tellermann évoque le vide laissé par la Shoah tout en réécrivant différemment ce vide, en indiquant des facettes prometteuses qu'inscrivent les mots-cristaux celaniens. En tant que femme poète pleurant un bien-aimé, elle renverse d'ailleurs le mythe d'Orphée, dans la mesure où Celan est son Eurydice, sa « sœur » (SN 50) métaphorique. Le dialogisme servira à

---

20 Voir aussi Michael Bishop, « Esther Tellermann : exactitude, interrogation, psaume », *Dystopie et poëin, agnoscite et reconnaissance : seize études sur la poésie française et francophone contemporaine*, Amsterdam : Rodopi, 2014, p. 27-36.

accueillir la mort, même la plus troublante ou indicible, comme autre face d'un « monde double » particulièrement intersubjectif. Un livre de John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique* (2014), sera le point de départ pour de nombreuses réflexions.

Le chapitre 6 réfléchira au dialogisme à partir de Celan, Mandelstam et Nerval. Regarder en détail *Le Troisième* et *Éternité à coudre* à travers cette grille analytique nous permettra de comprendre les perspectives ouvertes sur le temps et l'espace, sur les liens entre soi et le monde que créent les mots-symboles dans l'univers tellermannien et sur les chemins de la judéité qui s'ouvrent lorsque la venue en présence des mots instaure un acheminement vers le savoir, un accueil du devenir que nous apporte amoureusement la parole. Nous nous familiariserons avec « le Troisième » en tant que souhait d'un espace-temps lumineux, d'une union symbolique avec le cosmos à travers l'Autre. Nous écouterons, à l'instar de Mandelstam, un vibrato douloureusement muet, un lent jaillissement de motifs sur les chemins d'un inconscient troublé, inquiet. Nous saisirons divers sens de la notion de « coudre » l'éternité, par exemple l'idée de faire face aux larmes et aux blessures en tendant la main au langage et à l'Autre, et ce, afin de ressentir par le rite du poème un éventail de liens profonds aux plans affectif et ontologique. Nous suivrons une relation épistolaire destinée à faire apparaître ce « Elle » (EC 8, 28, 29, 36), la Poésie qui témoigne, et qui persévère dans ce témoignage malgré le temps qui passe, ses pas sur des planches étroites « épuisant le cœur » (EC 36), mais nous rappelant la qualité charnelle et intersubjective du dire poétique. De nombreux gestes vers le sacré, y compris ceux dont l'empreinte se laisse apercevoir dans le tissu allusif, serviront de contrepoids à une douleur tant personnelle que collective. Plus on s'achemine à côté de Tellermann, plus le deuil, le désir et le langage se verront sous un jour nouveau.

Dans le chapitre 7, nous appliquerons une autre sorte de grille de lecture à l'œuvre tellermannienne, en nous appuyant sur un article de Michel Collot, « Reverdy selon Du Bouchet ». <sup>21</sup> Nos remarques sur *Avant la règle*, *Carnets à bruire* et *Un versant l'autre* – ainsi que brièvement sur *Un point fixe* – s'inspireront de *Carnets à bruire*, hommage à André du Bouchet composé à partir de quelques-uns de ses carnets. Nous établirons des parallèles entre Reverdy, Du Bouchet et Tellermann. Nous considérerons des liens de parenté entre ces écrivains en mettant l'accent sur la manière dont on avance poétiquement dans le monde pour mieux être, par le regard et par les mots simples qui donnent à voir. En outre, nous aurons l'occasion de consulter quelques œuvres critiques

---

21 Michel Collot, « Reverdy selon Du Bouchet », *Littérature* 183 (2016/3), p. 94–106, <cairn.info>.

de Reverdy et de Du Bouchet, assez révélatrices en ce qui concerne des procédés et perspectives tellermannien.

Avec le chapitre 8, la boucle sera bouclée. Nous étudierons à travers *Un versant l'autre* le retour au calme, la légèreté retrouvée, le ton relativement adouci. Le noyau dur en sera l'image des « deux / oiseaux-voyageurs » (UV 87), synthèse des personnages ambigus que figure le récit tellermannien, de tous ceux qui parcourent le vivant. Nous tiendrons compte de la façon dont l'identité du lecteur évolue au fur et à mesure du contact avec ce récit, ces prières, ces versants du réel et du rêve qui donnent au réel son épaisseur. Là où le poète tend la main à l'Autre, ce sera dans une optique intersubjective assez optimiste, dans le souhait de voir chacun trouver son méridien, se lier à la langue et à la polyphonie que permettent les intertextes, sans oublier ni le vide ni le rien. Il sera question de l'adresse allusive à Celan ou à des proches, mais également d'autres actes de parole : voyager dans l'espace et le temps ; découvrir l'intime de soi et du cosmos ; creuser l'inconscient à travers la reprise cyclique de motifs ; faire avancer posément des séquences où s'entend la voix d'autrui, où se perçoivent des silhouettes « ruissel[antes] » (UV 152). Nous ferons état des alliances inépuisables qui en résultent, de futurs possibles partagés. En examinant divers sens du mot clé « coudre », nous noterons aussi les rapports singulièrement charnels et fleurissants avec le langage que mettent en place la poét(h)ique tellermannienne dans les recueils les plus récents.

## Se souvenir, réconcilier : les psaumes détournés de *Guerre extrême* (1999)

Ce chapitre parlera des « psaumes détournés » (GE 107)<sup>1</sup> de *Guerre extrême*, où Tellermann souligne les peines de Paul Celan et leur guerre commune avec la langue, le souvenir et l'Histoire. Si elle met en avant « une langue opaque » (133, 137 ; cf. 124), c'est pour mieux faire surgir les sensations et émotions liées au flottement psychique et existentiel que subit tout poète en s'aventurant vers ces zones d'ombre pour accueillir le cri (cf. 25, 50). La guerre intime de Celan avec le passé, son dire façonné par les larmes et le sel des signes à travers lesquels comme en songe il doit nager, seul ou avec autrui, présage ce qui a lieu chez Tellermann : son errance au féminin dans les abîmes de l'inconscient et du langage, sa descente vers la nuit affective peuplée de ténèbres et vers « les phrases affamées de / sens ».<sup>2</sup> Souvent, les textes de Celan sont la clé de l'énigme des poèmes de *Guerre extrême*. Des violences de tout ordre qui hantent la mémoire collective se laissent entrevoir en creux, en tant que traces suggérées par les signes et le phrasé, ainsi que par les rythmes du dire tellermannien axé sur le rituel. Au plan technique, on peut constater d'ailleurs des emprunts aux Psaumes, ces chants écrits par des individus mais dont les reprises et les parallélismes visent le bien collectif, la guérison face aux dangers réels autant que spirituels, la réconciliation avec le mal pour qu'apparaisse de nouveau dans nos bouches un souffle d'au-delà du temps, l'écho du « réconcilié » (128). Au moyen d'allusions et de répétitions, de resserrements et d'épaisseurs, Tellermann parvient à réconcilier la promesse du seuil et la présence du mal, le poème et les cendres, l'ampleur des horizons et la profondeur du souterrain (cf. 9, 89, 128, 131, 145, 147).

1 À une exception près signalée plus loin, toutes les citations entre parenthèses dans ce chapitre viennent de *Guerre extrême*.

2 Paul Celan, « Hafén » / « Port », [*Renverse du souffle*], *Choix de poèmes réunis par l'auteur, augmenté d'un dossier inédit de traductions revues par Paul Celan*, trad. et éd. Jean-Pierre Lefebvre, Paris : Poésie/Gallimard, 2015, p. 248–53 (252 ; nous traduisons). Cf. Paul Celan, *Enclos du temps / Zeitgehöft*, trad. Martine Broda, Paris : Clivages, 1985, p. 39–45 (recueil non paginé auquel nous attribuerons des numéros de page).

Comme le signale Gilles Jallet, ce recueil est caractéristique de la poésie d'Esther Tellermann parce qu'il s'ouvre d'emblée aux lieux et au temps.<sup>3</sup> En effet, Tellermann aime à observer des lieux concrets, à découvrir au gré de ses pérégrinations « des continents, des peuples ». En tant que poète, elle trouve au fur et à mesure les moyens de communiquer par le biais de la forme ce qui relie les lieux, la dimension collective et historique du vécu et l'atemporel mythique que communiquent les signes.<sup>4</sup> L'une des hypothèses principales de la présente étude est que Paul Celan deviendra dans son œuvre celui qui l'accompagne le plus fidèlement aux niveaux affectif et linguistique. L'Autre qui infléchira le poème vers l'Histoire et le dialogue, c'est lui. Or, Tellermann ne le copie pas, loin s'en faut. Il s'agit plutôt de le suivre dans la brèche qu'il ouvre dans la langue, dans le passage étroit qui mène à la communion avec soi et l'Autre, la langue et les origines. De même, Celan en tant que lecteur des Psaumes nous apprend à confronter l'espoir et le désespoir, à reconnaître nos peines et le sacré qui nous reconforte.<sup>5</sup> Il met en lumière la manière dont ses mots en tant que pierres fragiles pourront nous aider à bâtir un avenir partagé. En lisant *Guerre extrême*, gardons en esprit ces liens, ces problématiques, ces profondeurs. Remarquons en particulier des moments où ce recueil fait écho à *Enclos du temps* et à *Renverse du souffle*, écrits tous les deux vers la fin des années 1960 et publiés respectivement en traduction française en 1985 et 2003. Le but de notre lecture attentive sera triple : comprendre l'énigme, faire retentir des prières et suivre un mouvement vers autrui.

Considérons tout d'abord le fait qu'il n'y a pas de guerre précise à chercher. Tellermann s'attaque aux mots, aux silences qu'ils recouvrent, aux détresses profondes de l'âme qu'incarne l'étroitesse du dire.<sup>6</sup> Certes elle a composé *Guerre extrême* au Vietnam,<sup>7</sup> mais c'est un livre à multiples facettes, dont l'ambiguïté implique le lecteur averti. Nous avons affaire à une locutrice dont on

3 Gilles Jallet, « Esther Tellermann : *Guerre extrême* », *Le Nouveau Recueil* 54 (mars-mai 2000), p. 168-70.

4 Aaron Prevots, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 102 : « Lorsque je suis revenue avec le manuscrit *Guerre extrême*, composé au Vietnam, j'ai compris que je pouvais aussi tendre dans la forme poétique à une réflexion sur le mythe et l'Histoire, mais une histoire fantasmée bien sûr, passée au prisme de l'inconscient et de l'oubli. [...] [J]e pouvais narrer une histoire collective appréhendée dans les ruines, les restes des civilisations, m'approprier imaginativement une mémoire collective. Je cherchais une alliance avec la langue, un pardon possible à la violence que furent pour moi les déportations et les persécutions des juifs pendant le nazisme en Europe. »

5 Cf. Robert Alter, *The Book of Psalms. A Translation with Commentary*, New York : W. W. Norton & Co., 2007, p. xiii et p. 120n19.

6 *Ibid.*, p. 49n8.

7 Aaron Prevots, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 102.

peut dire que l'âme est en train d'« orager », qui nous apprend « comment on sombre / et devient vrai » (cf. *GE* 83, 129).<sup>8</sup> À l'instar de Celan, nous nous mettons à l'écoute d'un bruit des tempes « où bat le cœur »,<sup>9</sup> ainsi que du bruit sec de doigts qui traversent « l'abîme » et de celui, insaisissable, de tout ce qui erre dans notre souvenir, « l'écho irréfutable / de toute ombre gagnant ».<sup>10</sup> Notre attention s'accorde à de telles ténèbres, réclame de telles vérités, tellement les textes liminaires par lesquels commence *Guerre extrême* – gnomiques, oraculaires, dépouillés, quelquefois monosyllabiques – nous contraignent au silence méditatif. S'y annonce la prise de conscience d'« écueils », de limites humaines, d'une dénudation « jusqu'au temps », mais aussi d'un Nous collectif qui se servira rituellement des gestes de la parole et regardera ce que le poète lui montre, afin d'accepter ces limites, de renouer avec autrui et les lieux « d'où nous fûmes issus » et de résister à la « [f]atigue » et à l'usure du regard que représentent les « gazes trouées » (9–12, 17). Les découvertes seront donc partagées. Le Je lyrique nous plongera dans des « [s]ommeils parallèles » (125) : ceux des poètes-témoins ainsi que des êtres qui nous furent chers et qui, comme en rêve, se rangent à nos côtés.<sup>11</sup> Creuser, ce sera devenir (cf. 103, 117). Songer, ce sera se heurter à ce qu'il reste de « lourd » (125) dans la parole, l'inconscient, le dire, puis brûler les « encens » (124) pour exprimer sa désorientation, souffler, puis en plein abîme repartir (cf. 129, 133, 141–47).

Regardons aussi comment un *modus operandi* se met en place. Premièrement, Tellermann tend vers le récit en mettant les deux vers manuscrits à la page 7 : « Ils finissaient sous des bâches / ou dans les cartons des villes souterraines. » Or, cela sert plutôt d'épigraphe, s'ouvrant comme un travelling sur les fragments de vers qui suivent et sur le cadre aux contours spatiotemporels imprécis et pleins d'ombre. On abordera la mort, mais de biais. Il faudra patienter avant que de tels fils narratifs ne resurgissent. Deuxièmement, on frôle l'énigme mais aussi l'« urgence » (11). Les instantanés de ce qui traverse

8 Paul Celan, « Mon / âme inclinée vers toi », *Enclos du temps / Zeitgehöft*, *op. cit.*, p. 51.

9 Paul Celan, « Dans la plus lointaine », *Enclos du temps / Zeitgehöft*, *op. cit.*, p. 25. La comparaison de notre part relie deux références celaniennes. Dans *Enclos du temps*, il s'agit d'un « profil » qui est « renforcé de fibres du rêve », une « sécrétion du sommeil » qui prend des allures de revenant quelque peu mystique et qui n'a qu'une seule tempe. Dans « Attaque de violoncelle », [*Renverse du souffle*], *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 267–69 (267), il est question du souffle creusant dans un livre ouvert par le bruit de la pensée. Chez Tellermann comme chez Celan, la versification et les sonorités évoquent par moments un tel acheminement du souffle et le pouvoir affectif de la pensée.

10 Paul Celan, « Sur les inconsistances » et « Je fais le fou », *Enclos du temps / Zeitgehöft*, *op. cit.*, p. 43 et p. 45.

11 Paul Celan, « Dans la plus lointaine », *Enclos du temps / Zeitgehöft*, *op. cit.*, p. 25.

la langue, les lieux et la pensée feront une place pour l'indicible. Un certain aveuglement sera de mise, pour mieux faire valoir le réveil et la réflexion : « vers bride le simulacre » (85). Lutter avec le sens qui « nous contraint » (12) permettra à Tellermann d'explorer l'humain au sein de l'Histoire et du deuil – « corps », « Palais », « Peaux », « L'odeur » (9) – sans tomber dans le banal et les redites de la simple représentation. Chaque trou dans la représentation facilitera l'accès à la durée, à ce qui semble s'éteindre mais peut donner sur du « lumineux » (140 ; cf. 135). Troisièmement, toute une gamme d'énoncés baliseront le terrain à parcourir. Comme le suggèrent les textes liminaires, il y aura un équilibre entre le fragment de thème et le continuo, le mystère et le moiré illuminant de l'étoffe. Parsemé d'allusions mais aussi de vers et de mots plus transparents, le texte sera comme les « sureaux » qu'il s'agit de « sav[oir] » et d'« attend[re] » (22, 100) : tantôt remarquable comme une fleur en train de s'épanouir, tantôt surprenant à cause des sens cachés sous la peau de fruits acides noirs. Il y aura des « symboles / clos », mais qui nous berceront (94 ; cf. 71, 114) pour nous mettre à la recherche de « définitions » (93). Aussi saccadé que soit le début de *Guerre extrême*, rien de plus universel, par exemple, que le fait d'être « 2 » au « centre » de ces découvertes (11).

Comprendre les allusions dans la première séquence, « Terre mentale », nous aidera à participer à la prière dont il est question. Ce titre nous situe non pas dans un jeu abstrait de signes sans fond, mais dans l'envie d'accompagner autrui dans une lecture passionnée « des formules » (17), de veiller ensemble sur le langage et l'Autre, de glaner des restes et de les examiner de près. Nous devons noter l'incommensurable et le très concret,<sup>12</sup> nous rendre compte d'un réel qui nous résiste à cause de l'événement qui le mine. La terre parfois sans poids de l'œuvre de Celan dont il est souvent question, son « Ungrund »<sup>13</sup> ou « abysse », correspond au chagrin sans fond qu'a pu causer la Shoah. Celan est en quelque sorte le géographe qui a mesuré cet impossible pour en établir la

12 Jean-Marie Gleize, « Esther Tellermann », *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, éd. Michel Jarrety, Paris : PUF, 2001, p. 816–17 (817) : « [I]l s'agit d'une guerre sans fin. La difficulté de la poésie d'Esther Tellermann provient sans doute de notre capacité à mesurer, c'est-à-dire à comprendre le poids de chacun de ces deux mots "guerre extrême". Il s'agit très exactement d'une poésie d'expérience. »

13 Paul Celan, « Eingeschossen » / « Projeté », *Enclos du temps / Zeitgehöft*, op. cit., p. 26–27. Le mot « Ungrund », qui signifie dans *Enclos du temps* à la fois le sans-terre, le sans-raison, le sans-fondement, la matière trouée et l'errance qui y a lieu, vient de la littérature et la philosophie mystique allemande à partir du XII<sup>e</sup> siècle. Il se réfère chez Jacob Böhme (1575–1624) à l'origine du monde en tant qu'abîme, néant, indétermination, absence incompréhensible. Cf. David König, *Le Fini et l'Infini : l'odyssée de l'absolu chez Jacob Böhme*, Paris : Cerf, 2006.



mappemonde. Tellermann, à sa suite, vogue dans le « fleuve » du souvenir, se rappelle les « guerres extrêmes » au pluriel, vise comme lui et Rilke avant lui ce qui « fleurit en pauvre lieu » (19, 48, 122 ; cf. 64).<sup>14</sup> Comme chez Celan, les « formules » de Tellermann explorent une tension entre le songe qui embrasse l'éternité et la nuit inénarrable de l'Histoire qui affecte toujours le présent (cf. 64, 103, 139). Elles parlent de la « prière » qui semble impossible mais qui se poursuit tout de même, voire du « Dieu » qui indique la présence de nos semblables et des « baumes et racines » que peut planter, tels ce Dieu et sa parole, la parole poétique (41, 62, 90). L'impossible n'est pas seulement une tristesse qui crève le cœur, mais aussi la montée d'une certaine folie lorsqu'on y est confronté. Il convient de remarquer les failles dans la langue, puis de respecter le silence pour capter les chants brisés d'en bas, les « respir[er] », les « tiss[er] [...] en lieux / neufs », les replanter « jusqu'au dernier nœud / du souffle » (29, 80, 132 ; cf. 24, 29, 50, 64). Il y a un va-et-vient entre les choses observées, la « scène mentale » (64) de l'imaginaire et sa mise en mots, et le dialogue avec Celan, sans que ces niveaux sémantiques ne soient des cases étanches. Penser à Celan, en somme, nous rappelle le rôle que joueront dans *Guerre extrême* l'affect, l'inquiétude, l'intersubjectivité, la mémoire et la prière, et nous éloigne ainsi de la littéralité<sup>15</sup> comme grille de lecture, pourvu que nous soyons conscients des enjeux et innovations celaniens qui alimentent la poésie de Tellermann.<sup>16</sup>

Au début de cette première section, Tellermann met en évidence le contact qu'elle veut garder avec Celan, la compréhension qu'elle veut avoir de sa parole et le dialogue à instaurer avec les persécutés et les abandonnés. Les allusions qui vont dans ce sens-là foisonnent par la suite, en particulier la possibilité que ce soit lui qu'elle « cache dans la pulsation » (30) et qu'ils souhaitent tous les deux réconcilier l'humain et le cosmique à travers des « univers chuchotés » (63). Les premiers mots – « Fatigue [...] clai[e] [...] formules » (17) – évoquent

14 Rainer Maria Rilke, *Les Élégiques de Duino. Les Sonnets à Orphée*, trad. Armel Guerne, Paris : Seuil, 1974, *Sonnets* 1.5, p. 111 : « Laissez la rose / chaque année [...] seulement fleurir. » Voir aussi Rainer Maria Rilke, *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*, ed. and trans. Stephen Mitchell, New York : Vintage, 1989, « Uncollected Poems 1913–1918 », p. 142–43 « Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens » / « [Exposed on the cliffs of the heart] ». Cf. Paul Celan, « Corona », [*Pavot et Mémoire*], *Choix de poèmes*, op. cit., p. 49 et p. 51 : « Il est temps que la pierre se résolve enfin à fleurir », qu'à l'inquiétude qui nous anime « batte un cœur ».

15 Jean-Marie Gleize, « Esther Tellermann », op. cit., p. 816.

16 Cf. Paul Celan, *Enclous du temps / Zeitgehöft*, op. cit., p. 9, p. 13 et p. 25, à propos des chants « brisé[s] », de « la prière / contre la prière » et du temps « qui résiste à la folie », ainsi que, à l'égard des « formules », les poèmes « J'ai entendu dire... », [*De seuil en seuil*], et « Give the Word », [*Renverse du souffle*], *Choix de poèmes*, op. cit., p. 83 et p. 275–77 (275).

les troubles psychiques et les « formules » énigmatiques prononcées comme mots de passe dans le poème « Give the Word »,<sup>17</sup> ainsi que le topos celanien d'une grille de parole avec laquelle s'orienter dans la neige du souvenir, voir autrement nos semblables et mieux explorer le dire :

Fatigue.  
 Je veux dire  
 claie pour s'enfoncer  
 dans la lecture des formules.  
 Malgré le système des miroirs  
 il me fit défaut :  
 « Le Prince avait absorbé les images. »

Un ton familier et peut-être même de l'espièglerie se dégagent des expressions « Je veux dire » et « Malgré le système des miroirs », et pourtant il est clair que bâtir un Nous sera primordial. Il est intéressant de comparer ces vers à quelques textes d'*Enclos du temps*, où des « maximes » se tortillent, des « lignes d'images » sont gardées à l'abri et le « deuil » passe dans le camp d'un autre.<sup>18</sup> Le chagrin, le déséquilibre et le désarroi font partie intégrante des textes poétologiques de Celan, où « [l]es images » renvoient souvent aux bien-aimés perdus, aux innocents « fauch[és] » par un dieu impénitent.<sup>19</sup> Dans *Guerre extrême*, les énoncés « Malgré le système des miroirs » et « Le Prince avait absorbé les images » ont beau être énigmatiques, ils suggèrent de par leurs allusions le deuil prolongé de Celan, sa parole de bénédiction<sup>20</sup> et les écueils auxquels il faut faire face. Il s'agit d'un dialogue avec cet Autre, en tant qu'être couronné de souffrance mais qui rend ainsi la parole plus vraie,<sup>21</sup> et de poursuivre ce dialogue même si l'on se heurte à des difficultés passagères.

Il est également important d'aborder les rites patients et souvent allusifs qui, malgré les titres des deux séquences, « Terre mentale » (13–86) et « Guerre

17 Paul Celan, « Give the Word », [*Reverse du souffle*], *Choix de poèmes*, op. cit., p. 275–77 (275).

18 Paul Celan, « Dans la plus lointaine » et « Toutes les formes du sommeil », *Enclos du temps / Zeitgehöft*, op. cit., p. 25 et p. 29.

19 Cf. Paul Celan, « Une étoile », *Enclos du temps / Zeitgehöft*, op. cit., p. 53 : « son dieu / fauchant passe en revue le front des images ».

20 *Ibid.*, « Une étoile » et « Baigné de lumière les germes », p. 53 et p. 97 : « ta sanglante / salive / bénit / un grain de poussière possédé » ; « une parole de bénédiction, en avant, / se serre, / poing / sensible au temps ».

21 Cf. Paul Celan, « Psaume », [*La Rose de Personne*], *Choix de poèmes*, op. cit., p. 181 : « la couronne rouge / du mot pourpre que nous chantions, / au-dessus, ô, au-dessus / de l'épine ».

extrême » (87–147), adoucissent la quête de sens. Reprenons, par exemple, le motif de l'errance, du poète comme des disparus. Le fascinant chez Tellermann, c'est l'amour avec lequel elle aborde ce topos, l'humilité et le ton humble adoptés dans son rapport aux guerres de l'histoire. Lire ces poèmes dans une optique dialogique, c'est observer un voyage dans le temps et l'espace, y participer, arpenter avec l'Autre un monde mi-rêvé, mi-réel (cf. 18, 59, 61, 86). De nombreuses allusions font de Celan cet Autre, en tant que celui avec qui refaire la Parole, rebâtir des lieux au moyen de mots ciselés et de silences, traverser des pays du cœur désormais désertés et les repeupler, y dresser « les tentes » (59),<sup>22</sup> y sentir « l'odeur » (9, 59, 86) qui vient du dehors comme du dedans et qui nous initie (133, 136), se baigner dans « [l]es fleuves » (86 ; cf. 19, 64) qui nous situeront dans un renouveau constant héraclitéen.<sup>23</sup> Le leitmotiv « un trou d'étoiles » (102, 130, 132, 141) qui lui est emprunté<sup>24</sup> souligne le désir de communiquer avec ceux et celles à qui la langue et la vie ont été volées, ainsi que le souffle renouvelé que l'on respire auprès d'eux au sein d'une parole retrouvée. Tellermann « roul[e] » comme Celan « les autels vers l'intérieur du temps »<sup>25</sup> : elle prépare « la table des sacrifices » (47). Or, elle s'occupe de son aîné en même temps, prend soin de lui et fait donc avancer la parole commémorative. Elle lui tend la main dans « Terre mentale » en se référant à divers paradigmes : les « dates » de l'événement, à ne jamais oublier (33, 43) ; la blancheur du néant qui sépare les exilés de nous comme un « voile », tout en les réunissant et leur permettant de gravir les temps et les âges (35, 74, 75, 77) ; la parole de l'après-guerre comme écriture syllabique où doit battre le cœur des absents (41 ; cf. 122) ; et l'alliance qui ne cesse de se creuser au travers de prières quotidiennement reprises (19, 42).<sup>26</sup> Il s'agit de traverser le cosmos, avec autant

22 *Ibid.*, « En l'air là-haut... », [*La Rose de Personne*], p. 223 : « les divisés avec leurs / bouches éblouies », « les dispersés », « les étrangers à vie », « les / errants conduits à travers le désert stellaire Âme », qui sont tous des « dresseurs de tentes là-haut dans l'espace ». Voir aussi p. 199–201 (201), « Anabase », quant au « mot-tente qui devient libre : / / ensemble ».

23 *Ibid.*, « Dans les fleuves », [*Renverse du souffle*], p. 229, les vers « Dans les fleuves au nord du futur, / je lance le filet ». Cf. « Argumentum e silentio » [*Pour René Char*], *De seuil en seuil*, p. 11–13 (11), où il s'agit de déposer des mots qui chantent pour les disparus, notamment le mot créé implicitement par la mer du temps, 'des' temps et des pleurs ; et « Tas de coquillages », *Contrainte de lumière*, trad. Bertrand Badiou et Jean-Claude Rambach, Paris : Belin, 1989, p. 15, où l'on est emporté par des fleuves vers un temps annonciateur du renouveau de la parole et de retrouvailles avec les désertés.

24 Paul Celan, « Projeté », *Enclos du temps / Zeitgehöft*, op. cit., p. 27.

25 *Ibid.*, « Des lunes haineuses », p. 11.

26 Quant aux dates, voir Paul Celan, *Le Méridien & autres proses*, trad. et éd. Jean Launay, Paris : Seuil, 2002, p. 71, p. 73, p. 106n46 et p. 107n50, ainsi que la discussion des dates comme évocation de l'événement dans Andréa Lauterwein, *Paul Celan*, Paris : Belin, 2005,

d'ambition et de chaleur que de retenue et de respect. Au niveau socioculturel, ces textes et les rites auxquels ils font référence dépassent ainsi – avec tendresse – la reprise de formes poétiques à la mode en France pendant ces dernières décennies.

L'eau y joue un rôle protéiforme, comme pour dire que l'énigme nous entoure et que nous n'avons qu'à accueillir sa présence dans nos représentations. Elle évoque la mort et la vie, la création et la disparition, le temps qui passe et l'unité des espaces distincts, notre vécu intersubjectif et des traces à suivre dans l'inconscient pour mieux infléchir les rapports à venir. Ce motif apparaît à maintes reprises et, à l'instar de Protée dans la mythologie, suggère la possibilité de saisir l'avenir mais sans forcément répondre à nos questions. Par exemple, le Je lyrique tient les autres et le dehors « comme un fleuve », notion paradoxale qui nous reconforte de par son étreinte des horizons, tout en impliquant paradoxalement et par les répétitions – « vallées / murs / où fixer / où fixer les journées » (19) – que nulle journée ne doit trouver le repos, sauf peut-être dans la pensée. L'eau fait écho au besoin de réconcilier des contraires selon le rite. Le Je lyrique « transcri[t] » ces « sables » mouvants, au fur et à mesure que leurs ondulations adviennent et sont perçues. Le dialogisme entre en jeu dans la mesure où l'on habite l'« eau mentale / feu » (70) d'autrui, suivant les méandres de l'inconscient et de l'intersubjectif, creusant les « nappes souterraines » (145) où l'alliance peut advenir et nous illuminer. Les répétitions tout au long du recueil inscrivent la durée dans ce propos, signalant les différentes « vitesse[s] » (86) du songe, sa façon imprévisible mais insistante de nous instruire quant à l'événement. Chaque « rive bue » (21 ; cf. 71, 74, 147) nous met « au bord de » quelque chose qui n'est jamais vraiment précisé (36 ; cf. 144, 147), sinon la richesse de la « soie » que seront les fils narratifs et langagiers (74 ; cf. 112, 133), « l'ampleur de la mer » (147) qui atteindra nos cinq sens. De même, les points de repère mentionnés – « Nil et Neva » (22) en Afrique et en Russie, « le Gange » (76) en Inde et au Bangladesh – ne nous ancrent que dans l'antique et l'universel, le « sacré » immémorial « où vivent bêtes et gens » (69), les grands espaces que délimite le chiffre 4 (51, 89, 90, 114, 129, 131, 142, 144). Ces traversées ont lieu « en fièvres / de cénopathe en cénopathe » (64).

---

p. 8–10. L'image d'une « écriture syllabique » vient du poème « Moi aussi », *Contrainte de lumière*, op. cit., p. 151 ; voir aussi « Argumentum e silentio » [*Pour René Char*], *De seuil en seuil*, op. cit., p. 111–13, à propos de syllabes transpercées par une dent à venin et du devoir de graver le temps pour témoigner même si le témoignage paraît presque impossible. Quant à l'image d'un « voile », puis de prières quotidiennes où les juifs très pratiquants sanglent deux petites boîtes en cuir au bras gauche et sur la tête, voir *Choix de poèmes*, op. cit., p. 87 (« Lointains », [*De seuil en seuil*]) et p. 245–47 (« Dans la lanterne de prière blanche », [*Reverse du souffle*]) ; cf. *Choix de poèmes* p. 365n1 et GE 42, « vos sangles ».

Il s'agit en somme d'errer aux côtés de l'Autre et de se souvenir avec lui plutôt que de résoudre des dilemmes (cf. 142), que cet Autre soit celui qui témoigne de la guerre ou tous ceux, plus indéfinissables, qui « cherch[ent] refuge » et ne sont « qu'un » (126). L'eau nous aide à comprendre l'énigme comme partie intégrante de la démarche commémorative tellermannienne.

Il convient ensuite d'analyser deux aspects techniques qui enrichissent *Guerre extrême* tout au long des deux séquences : d'autres images qui lui donnent un aspect cérémonial, puis la façon dont le maniement du lexique fait penser aux Psaumes. Considérons des moments épars, regroupés par thème. L'ambiguïté spatiotemporelle, par exemple, va de pair avec l'envie de relier des versants du réel et de l'Histoire. Dans ce « faste des choses tues » (115, 132), les normes logiques d'un exposé raisonné ne peuvent s'appliquer. Les profondeurs du rêve prennent le dessus, dans le but d'ouvrir notre regard sur ce qui nous soude malgré l'événement. Cela permet à l'auteur de privilégier des « superpositions » (28, 117) inattendues, ce qui en augmente peut-être l'opacité, mais suggère néanmoins la reprise cyclique de gestes visant la consolation personnelle et collective, le tissage d'une étoffe riche en symboles et la semaison de graines langagières qui alimenteront la pensée et l'affect. Ainsi l'idée d'être « derrière le monde » (114), image empruntée à Celan<sup>27</sup> qui reprend d'autres fils conducteurs et s'insère bien parmi les autres fragments du récit. Tellermann nous guide vers ce point de mire, afin que l'on voie comme voient les morts et rêve comme eux de faire pleinement partie d'un tout, en osmose avec le cosmos, l'élémentaire, le renouveau. De façon performative, elle réintroduit la dénudation « jusqu'au temps » et les limites des « [e]spaces trop courts » annoncées au début (10, 12). Bien que « clos » (94, 114), les symboles s'ouvrent paradoxalement, comme pour commencer à fleurir, au fur et à mesure que tel ou tel motif ressurgit ou s'adapte aux contours de la narration. De plus, ils sont souvent liés aux êtres humains et aux rencontres, telle l'énigmatique « Femme » à la même page – la locutrice ? une bien-aimée ? – qui « préciserait / la rosée / vous dresserait / vous et plusieurs » (114). Toutes sortes d'énoncés rythment ainsi le récit. Pas vraiment explicités, ils jouent néanmoins un rôle important, contribuant aux cérémonies proprement dites et rendant encore plus somptueux le faste

27 Paul Celan, « Je te pilote », *Enclos du temps / Zeitgehöft*, op. cit., p. 49 : « Je te pilote derrière le monde, / te voilà chez toi, inébranlable » ; « Un anneau, pour tendre l'arc », p. 67 : « Un anneau [...] envoyé derrière un essaim de mots / qui se précipite derrière le monde ». Cf. *Enclos du temps*, p. 11 (« Des lunes haineuses ») et p. 25 (« Dans la plus lointaine »), à propos d'être « derrière le néant » et « derrière la pointeuse », puis *Choix de poèmes*, p. 223 (« En l'air là-haut », [*La Rose de Personne*]) et p. 235 (« Soleils-filaments », [*Reverse du souffle*]), quant à l'idée d'être « là-haut dans l'espace » parmi « les étrangers à vie », « au-delà des hommes ».

entra-perçu de la communion avec les disparus, d'hymnes qui leur sont chantés, du déploiement du sens.

Certaines images nous font célébrer le monde et autrui à travers des rites immémoriaux. Dans ce livre qui « serait / un et plusieurs » (108), l'un des fils incontournable est celui des soins apportés aux êtres inapaisés, que ce soit des morts d'autrefois ou des communautés de vivants de toute ère conscients de leurs semblables et du poids de l'existence. Il en résulte dans *Guerre extrême* des motifs qui nous font ressentir de la chaleur humaine malgré tout, dans l'attente de meilleurs jours comme le ferait les Psaumes. Sont retenus « en alternance » (123 ; cf. 73, 117, 138) ombre et lumière, ce qu'il advient de lourd (cf. 116, 122, 125, 132) et ce qu'il y a de léger que l'on peut « recueillir » et « porter » (119, 120). Ces « épopées » modernisées sont certes assez sombres lorsqu'il est question de « collines » devenues « fosses » (111, 115), mais nous font goûter l'ouvert et la déférence envers le repos « sous le cri des oiseaux » et les « lèvres à jamais / en épiphanies » (50). Se présente assez tôt le besoin d'ensevelir (26), mais sont mentionnés aussi des gestes plus quotidiens : la génuflexion, la prosternation, les soupirs (35, 115, 124). Le sens rayonne lorsque les motifs fragmentaires s'intriquent, par exemple là où la génuflexion se veut peut-être manière de « porter le soleil » ou de se faire accordé par la suite les « suc » des « troupeaux » et des « voix étrangères » (35), puis lorsque l'énoncé « les ors parallèles » (106 ; cf. 108, 110, 125, 138) insiste sur l'émerveillement que nous inspirent les gestes et histoires qui nous inscrivent dans la durée. S'adressant très probablement à Celan, Tellermann montre que l'émerveillement peut jaillir de sons « frappés » et de leur « silence » (91), de méditations tâchant de se trouver une place parmi les « litanies » difficiles à assimiler (107) ou des ors « qu'allument les rouleaux » (106), peut-être ceux de la Torah dans la tradition juive. À travers ces reprises et juxtapositions, le livre devient en somme l'un des « temples » (18, 117) où l'on continue à espérer – comme le dirait Tellermann, où la quête de sens accumule des offrandes dans un feu sacré qui « brûl[e] / toute déambulation / en symbole » (71 ; cf. 77, 83, 124), qui transforme les « promenades » (86) avec l'Autre en découverte du potentiel de transformation de soi et de l'ordre symbolique que communiquent des motifs polyvalents.

Au plan technique, les structures qu'emploie Tellermann – les répétitions, les ellipses, les épaisseurs lexicales – font réellement des poèmes de *Guerre extrême* des « psaumes détournés / dans l'attente » (107). Lues par le biais de la tradition biblique, en tant qu'écho d'aspects des Psaumes, elles sont au cœur du caractère insituable du récit tellermannien. Par ailleurs, les Psaumes incarnent un élan quasi sans âge vers le cosmos. Leur élan poétique a des racines dans le Proche-Orient datant de 1600–1200 avant l'ère commune, précédant la rédaction des psaumes de l'Ancien Testament aux alentours de 1000–400 avant l'ère

commune. Comme nous le rappelle la critique, il s'agit de chants liturgiques à mettre en musique qui servent à louer ou à dialoguer avec un Dieu non seulement du cosmos, mais aussi de l'histoire. Le divin n'y est pas forcément le religieux. On peut faire la typologie des 150 chants, mais le dialogue qui s'y engage est autant avec le sacré qu'avec le langage et avec soi, pour célébrer la création et « ne pas être seul au monde ». <sup>28</sup> Il faudrait savourer les cadences et les symétries du dire, liées à une voix « à la fois anonyme et universelle » – d'auteurs différents – qui traverse si bien les siècles et les traditions littéraires, <sup>29</sup> autant que les profondeurs, les abîmes et les défis dont parle le poème.

Il convient à cet égard de citer très brièvement *Psaumes : Traductions 1918–1953* de Paul Claudel (1868–1955), afin de montrer quelques thèmes et formes caractéristiques. Cela nous permettra de voir l'actualité de la Bible – dans ses dimensions affective, sociale, existentielle, langagière – vis-à-vis du poème tel-lermannien. À condition de ne pas confondre la foi enthousiaste de l'un et le pas solide mais momentanément alourdi de l'autre, cette mise en contexte peut porter ses fruits. Dans les deux cas, l'être humain lutte avec soi et avec l'histoire, est en dialogue avec la création, se met aux aguets au cas où le changement s'annoncerait à l'échelle intime ou collective. Pour Guy Goffette, les psaumes sont

---

28 Henri Meschonnic, *Gloires : traduction des psaumes*, Paris : Desclée de Brouwer, 2001, p. 22, ainsi que p. 20 à l'égard d'« une subtile dissociation entre le divin et le religieux ». Nous nous appuyons aussi sur les ouvrages suivants : Collectif, *La Bible*, Segond 21, Genève : Société Biblique de Genève, 2007, p. 369 ; Nahum M. Sarna, *On the Book of Psalms : Exploring the Prayers of Ancient Israel*, New York : Schocken, 1995, p. 3–23, p. 205–07 ; Robert Alter, *The Book of Psalms*, op. cit., p. xiii–xviii ; Robert Alter, *The Art of Biblical Poetry*, Revised Edition, New York : Basic, 2011, p. 151–70, notamment p. 151, à propos d'un « God of history » (Dieu de l'histoire), et p. 170, concernant la prise de conscience dans les Psaumes « of the linguistic medium of religious experience » (des moyens linguistiques par lesquels se communique l'expérience religieuse) ; Robert Alter, *The Art of Biblical Narrative*, New York : Basic, 2011, p. 226–28, vis-à-vis de la manière dont les récits bibliques gravitent généralement vers le dialogue, et ainsi, au passage, vers des commentaires obliques ; et Hermann Gunkel, *The Psalms : A Form-Critical Introduction*, Philadelphia : Fortress, 1967, en particulier à propos de classements.

29 Marie-Josette Le Han, « La structure liturgique dans *Une somme de poésie* de Patrice de La Tour du Pin », *Poésie et Liturgie : XIX<sup>e</sup>–XX<sup>e</sup> siècles*, éd. Martine Bercot et Catherine Mayaux, Oxford : Peter Lang, 2006, p. 153–65 (159). Cf. Robert Alter, *The Art of Biblical Poetry*, op. cit., p. 139–42, et *The Book of Psalms*, op. cit., p. xiii. Chantal Labre, *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*, Paris : Armand Colin, 2002, p. 246–47, discute par exemple des traductions de Corneille, La Fontaine, Marot, Racine ; de la paraphrase des psaumes au XVII<sup>e</sup> siècle ; de la célébration ou de l'écriture de psaumes chez Huysmans, Claudel et Patrice de la Tour du Pin ; et de l'emploi par Hugo du mot « psaume » pour indiquer ce qui est sombre, religieux, ténébreux.

faits « pour vivre aujourd'hui, louer, crier, pleurer, prier ». <sup>30</sup> Selon Claudel, il n'y a pas besoin de comprendre pour vouloir écouter, répondre à David, Asaph et d'autres, « y mettre du sien », respirer comme le font les versets bibliques et leurs « personnages mystérieux ». <sup>31</sup> Au niveau lexical, notons chez lui vis-à-vis de la Bible et comme dans *Guerre extrême* la diversité de tons, le recours fréquent au vocabulaire élémentaire du corps et du dehors et la fascination pour le feu et l'éternité comme reflets des mystères du temps – pour Claudel, ceux également du Créateur. Certains passages chez Claudel éclairent d'ailleurs *Guerre extrême*, soulignant comment Tellermann opte pour le pianissimo et l'étonnement, détourne la louange en racontant l'attente pleine d'espoir mais tout de même prolongée, diminuée par la gravité de l'événement. En contraste avec l'« océan de bouches ouvertes qui crient » pour applaudir Dieu chez Claudel, <sup>32</sup> la locutrice de *Guerre extrême*, en train d'accompagner Celan, nous semble-t-il, remarque plutôt la tristesse des exilés auxquels la vérité de parole fut volée : « Bouches me rapportent / aux eaux saumâtres / et voguions / "vers un trou d'étoiles" » (141). Chez Claudel, des répétitions insistantes soulignent la puissance du Créateur, qui prend parfois la figure du Soleil surveillant toute Sa création. Psaume 67 se moque des ennemis de Dieu, de leur faiblesse et de leur risible impuissance : « Comme de la poussière, comme la poussière en tourbillons qui s'envole ! / Comme la fumée qui se dissipe, dissipe-les, Seigneur, / Comme la fumée qui fond au feu, fais-les fondre, Seigneur ! » <sup>33</sup> Cet exemple pris au hasard en dit long sur l'elliptique, l'élémentaire et l'exploratoire chez Tellermann, du moment qu'il est lu en miroir avec le texte suivant de la deuxième séquence :

Feu  
fut porté.  
Sable  
fut porté.  
Nous avons parcouru  
nuit.  
Tubéreuses d'où nous vînmes. (119)

30 Paul Claudel, *Psaumes : Traductions 1918–1953*, éd. Renée Nantet et Jacques Petit, avant-propos de Pierre Claudel, préface de Guy Goffette, Paris : Gallimard, 2008, 4<sup>e</sup> de couv.

31 *Ibid.*, p. 20. Goffette parle à son tour dans la préface, « Une feria claudelienne », p. 7–10 (7), de l'envie que l'on peut avoir de s'y mettre : « Pas besoin d'être écrivain, ce n'est pas de littérature qu'il s'agit, mais de respiration. »

32 *Ibid.*, Psaume 46 [*Psaume de l'Ascension*], p. 141–42 (141).

33 *Ibid.*, p. 166–69 (166). Cf. Collectif, *La Bible*, Segond 21, *op. cit.*, Ps. 67, deuxième verset, p. 389, un psaume de huit versets, en contraste avec les quelques pages chez Claudel : « Que Dieu nous fasse grâce et nous bénisse, qu'il fasse briller son visage sur nous ! »



Dépouiller ainsi le dire, c'est célébrer l'essentiel dans la parole et dans les rapports humains, mais en même temps prendre du recul et se demander si nous sommes réellement sans appui. Le constat prend le dessus, en langue aussi allitérative et oraculaire que chez Claudel mais réduite au minimum, se faisant l'écho non pas uniquement de la parole de Dieu mais aussi de celle d'âmes errantes, acheminantes, réunies mais jamais arrivées. Cette comparaison confond certes les genres en confrontant la louange à la lamentation, mais elle donne un aperçu des Psaumes en tant que source poétique dans laquelle puiser.

Alors que Claudel lisait les Psaumes en latin,<sup>34</sup> Celan roulait « les autels / vers l'intérieur du temps »<sup>35</sup> par le biais de l'allemand, de la culture judaïque et d'un face-à-face avec l'exil. S'appuyant sur sa connaissance intime de l'hébreu et des horreurs de l'Histoire, il se souvient des psaumes dans certains de ses textes particulièrement connus, mais détache ceux-là de leur fonction originelle.<sup>36</sup> Tandis qu'un Claudel se réjouit sur les plans sonore, lexical et sémantique de la gloire du Seigneur, Celan ne conforte nullement la foi. Notamment dans « Fugue de mort », qui évoque le psaume 137, puis aussi dans le poème « Il y avait de la terre en eux », il privilégie les qualités consonantiques de l'allemand – et pense très probablement à la compacité de l'hébreu – pour tourner en dérision la cruauté et l'absurde de la Shoah. Que faire pour habiter un monde aussi brutalement désacralisé que celui dépeint dans ces textes ? Voilà une question à laquelle *Guerre extrême* tâche d'apporter des réponses en réconciliant le passé et le futur, la souffrance de Celan et l'en-avant de la parole poétique, la tradition lyrique et un chant réinventé à rebours échappant

34 *Ibid.*, p. 128n1.

35 Paul Celan, « Des lunes haineuses », *Enclos du temps / Zeitgehöft*, *op. cit.*, p. 11. Cf. *GE* 97 : « Guerre est filet / vers l'intérieur du temps. »

36 Voir Andréa Lauterwein, *Paul Celan*, *op. cit.*, p. 57–61, son analyse des poèmes « Fugue de mort » de *Pavot et Mémoire* (*op. cit.*, p. 83–89, poème que nomme Lauterwein « Fugue de la mort ») et « Il y avait de la terre en eux » de *La Rose de Personne* (trad. et postface Martine Broda, Paris : Seuil, 2007, p. 11). Selon Lauterwein, « Fugue de mort » inverse la fonction anamnétique du psaume 137, et « Il y avait de la terre en eux » nous renvoie aux psaumes 115, 107 et 98 mais les détourne en faisant sombrer le chant, la langue et l'alliance avec Dieu. À propos de l'action de creuser comme le font ceux dans ces deux poèmes et de s'avancer vers Dieu à rebours (en creusant leurs propres tombes comme dans « Fugue de mort », creusant vers « nulle part » comme dans « Il y avait de la terre en eux »), voir aussi *GE* 97 : « Guerre est filet / vers l'intérieur du temps. // Ils bâtissent le Nom / avec pelles râteaux. » Tellermann cite « Il y avait de la terre en eux » en entier dans une brève notice consacrée à Celan et à « une langue autre » : Esther Tellermann, « Poésie », *op. cit.*, p. 50. Enfin, voir aussi la référence aux psaumes d'autrefois dans « Strette », *Grille de parole*, trad. Martine Broda, Paris : Seuil, 2008, p. 103.

aux « boues » (96 ; cf. 64, 142).<sup>37</sup> Le poème suivant, tremplin pour la présente analyse, met en évidence les psaumes en tant qu'arrière-plan de la poésie de Tellermann d'une part, et, de l'autre, renvoie au fait que Celan avant elle les a admirés puis détournés :

De la sorte vous laisseriez la trace  
des réminiscences  
couronnes comme pneus  
corps entravés en langueur  
Vous  
diriez  
l'enclave dans leurs litanies  
psaumes détournés  
dans l'attente. (107)

Pensons encore une fois au caractère aberrant et fou de l'événement dont le poème creuse les traces, les sillons de sang et de cendres, en contraste avec le caractère litanique de maints textes sacrés. Les corps de la guerre entravent le dire mais en sont aussi l'enclave, le lieu d'où peut émaner le souffle poétique. Pensons à ce que Celan appelle « le dedans de la roche »,<sup>38</sup> enclave d'où peut surgir la confiance de celui qui attend et espère. N'oublions pas l'air dans ces couronnes absurdes « comme pneus », couronnes plutôt de foire ou pour ne pas se noyer ayant des liens de parenté avec ce que Martine Broda nomme « la Couronne ironique et tragique du Dieu absent » (cf. 85, 99).<sup>39</sup>

Ce texte contient aussi quelques structures qui nous permettront de considérer la manière dont Tellermann emprunte aux psaumes une étoffe poétique riche en reprises et parallélismes, et ainsi plus dense, polysémique et atemporelle. Réduire *Guerre extrême* à un palimpseste des Psaumes n'est pas notre but. Bien au contraire, la comparaison met en lumière un goût pour la concision, les motifs, la musicalité d'un chant brisé et les couches de sens qui

37 Cf. GE 142, référence possible à Celan : « Eaux fendues / tournent autour / de celui / qui scella / une langue / en 4 boues », c'est-à-dire celui qui établit une voie, creusa un sillon, créa un possible, imagina les paysages où s'annonce une renverse du souffle, le pays de la contre-parole que d'aucuns appellent « la Celanie », néologisme de la part de l'auteur (voir Andréa Lauterwein, *Paul Celan, op. cit.*, p. 21). Voir aussi GE 41 : « Tu es couché / dans le battement d'une syllabe ».

38 Paul Celan, « Confiance », [*Grille de parole*], *Choix de poèmes, op. cit.*, p. 131.

39 Paul Celan, *La Rose de Personne, op. cit.*, p. 174. Cf. le paradigme du souffle, de la poésie dite « pneumatique », de l'air qui circule et par lequel on se lie à l'Autre et réapprend à habiter le monde.

s'approfondissent au fil des pages. Qui plus est, ce détour par la stylistique révèle des aspects par lesquels son chant se distinguera par la suite, dans des recueils de plus en plus développés et dont les épaisseurs intéresseront la critique. Les répétitions, d'abord, comme celles que nous avons vues précédemment à la fois sonores et sémantiques : les consonnes liquides [l] et [r] qui parcourent le texte, y ajoutant des traces, des langueurs ; la consonne [k] des mots couronnes, corps et enclave, mots par lesquels on descend de haut en bas, du dehors vers le dedans, de l'apparence vers l'affect, la matière, le souffle ; le son [t] par lequel les litanies se transforment en attente. Les reprises, ensuite, où un élément clé qui porte sens se trouve légèrement modifié au niveau morphologique, sémantique ou phonétique, tels les mots entravés et enclave, litanies et psaumes, trace et attente.

Dans ces exemples, c'est la cohérence des séries qui frappe. Fond et forme sont si intimement liés, menés à bien de façon si lucide, qu'il ne suffirait pas de réduire le tout au lyrisme, à la muse. Les nombreuses spécificités de l'hébreu dépassent le cadre de notre comparaison, mais il est possible de jeter un œil sur *Gloires* d'Henri Meschonnic pour en avoir une idée, à savoir du « primat de la rythmique » et de la brièveté des unités de sens, évidents dans sa version du premier verset du psaume 137 : « Sur les fleuves de Babylone où dans nos chaînes oui dans nos larmes / / Nous nous souvenions de Sion ». <sup>40</sup> Notons en particulier la quasi-répétition du syntagme « où dans nos chaînes », ainsi que la reprise sémantique « nos chaînes [...] nos larmes » et la reprise du son [s]. Il s'agit de composantes faciles à moduler qui servent aussi d'aide-mémoire. Tellermann, pour sa part, emploie régulièrement des composantes reprises et légèrement modifiées, en série ou sous forme de motifs, dont le sens ne cesse d'éclater et de se refaire, de sombrer et de s'illuminer, de s'adapter aux contours d'un récit concernant une attente toujours prolongée, que ce soit en blocs complémentaires comme « coût / et prière » (62) ou en cascades plus énigmatiques et polysémiques qui s'ouvrent sur le temps et l'espace : « fleur

40 Henri Meschonnic, *Gloires*, *op. cit.*, p. 37, p. 342. Psaume 137 sous la plume de Robert Alter est particulièrement concis, autrement rythmé : « In Babylon's streams, / there we sat, oh we wept, / when we recalled Zion » (Dans les fleuves de Babylone, / là nous nous assîmes, ô nous pleurâmes, / en nous souvenant de Sion) (*The Book of Psalms*, *op. cit.*, p. 473). Dans *The Art of Biblical Poetry*, *op. cit.*, p. 116–22, Alter s'intéresse à la concision, vis-à-vis de l'hébreu, de la traduction de la Bible faite par Martin Buber et Franz Rosenzweig, traduction qui respecte dans la mesure du possible la répétition dynamique de mots ou de mots-racines. La répétition de chaque *Leitwort* (mot ou mot-racine récurrent) surgit du tissu sonore et sémantique et amplifie le rythme intérieur du texte. Celan lisait cette traduction, et il se peut donc que Tellermann absorbe en partie à travers lui cette approche de la langue poétique.

/ écriture / stèle / enlacement » (90). À l'instar des Psaumes, elle reprend des énoncés, des mots et des unités de souffle pour accentuer un processus d'acheminement, celui à la fois de la pensée, de l'inconscient au moyen du rêve et d'une locutrice en pleine promenade avec l'Autre (cf. 86). Comme dans la version hébraïque des Psaumes, les nuances ajoutées au récit par les parallélismes au sein de courts versets évocateurs rendent le sens plus fluide, nous invitant à continuer à les méditer.<sup>41</sup>

En guise de conclusion, rappelons-nous que les Psaumes contiennent des hymnes concis et hautement métaphoriques, qui nous soutiennent de par leurs chants tantôt ténébreux, tantôt ensoleillés, voire les deux en même temps. *Guerre extrême* nous amène sur des chemins semblables. On se met à l'écoute de prières énigmatiques vers autrui. On se ressouvient de la portée de la langue poétique, ainsi que de ses écueils. On apprend à lire autrement, selon une rythmique singulière censée nous montrer l'urgence du dire et le rôle qu'y joue le témoignage. Même si Tellermann se met en dialogue avec Celan pour soigner la parole et contempler l'Histoire, sa prise en compte de la finitude humaine et son utilisation des formes littéraires s'inscrivent dans une continuité, alimentent la tradition autant que la modernité. Son chant a beau se briser, se dépouiller, il n'en ressemble pas moins dans sa gravité à celui d'autres voix majeures, par exemple celui de Claude Esteban (1935–2006) « tourné vers le sensible qui peut apaiser le corps accueillant la blessure de l'Occident » (*NV* 42 ; cf. *GE* 51), ou bien de Philippe Jaccottet (1925-) à la recherche d'« une vie à l'intérieur de la vie ».<sup>42</sup> Son récitatif rejoint également les voies de l'allégorie médiévale : « Lire, c'était chercher la vérité qui nous échappe, c'est-à-dire pratiquer l'allégorie », en particulier celles, intransigeantes, qui traitent d'une vérité complexe et dont la nature insaisissable donne la mesure de sa valeur.<sup>43</sup> Il s'agit d'un sacré là devant nos yeux mais dont on peut avoir du mal à parler, tant le

41 Voir aussi Robert Alter, *The Book of Psalms*, *op. cit.*, p. xx–xxiv, et S. E. Gillingham, *The Poems and Psalms of the Hebrew Bible*, Oxford : Oxford UP, 1994, chapitre 4, p. 69–88, « Parallelism » (Parallélisme).

42 Vis-à-vis de problématiques similaires à celles qu'aborde Tellermann dans *Guerre extrême*, voir par exemple Philippe Jaccottet, « Sur les pas de la lune », *L'Encre serait de l'ombre*, Paris : Poésie/Gallimard, 2011, p. 63–66 (66) : « un espace émané de ce monde et pourtant plus intime, une vie à l'intérieur de la vie » ; « Oiseaux, fleurs et fruits », *ibid.*, p. 135–56 (143) : « Je crois que j'ai bu l'autre monde ».

43 Frank Talmage, « Apples of Gold : The Inner Meaning of Sacred Texts in Medieval Judaism », *Jewish Spirituality : From the Bible through the Middle Ages*, ed. Arthur Green, New York : Crossroad, 1987, p. 313–55 (318) (nous traduisons). À propos d'allégories profondes et intransigeantes, où les rapports et un processus comptent plus que l'exposition (« where it is a matter of ] relationships and process rather than statement »), Talmage cite Gay Clifford, *Transformations of Allegory*, London/Boston : Routledge and Kegan Paul, 1974, p. 53.

langage courant semble y résister, le deuil nous affaiblit. Constatons enfin le courage qui sous-tend *Guerre extrême*, où chacun est « anneau » pour l'Autre, « pour toujours » intéressé par l'alliance, par la complémentarité des êtres et des voix qui nous vient de divers versants dès que nous « avan[çons] » (GE 145). C'est ainsi que Tellermann nous hèle des « rives » (147) qui nous habitent : en affirmant que cela vaut la peine de tendre la main à l'Autre, afin de se souvenir, d'avancer, de réconcilier.

## Prier, soulager : le chant des morts musical d'*Encre plus rouge* (2003)

*Encre plus rouge* est intimiste. Sans forcément se calmer, les eaux de l'inconscient – dont l'écume marque les cinq recueils précédents<sup>1</sup> – nous bercent. Il est question des actes de parole que nous venons d'analyser, mais le souffle est plus ample, la progression d'idées plus souple et fluide, notamment grâce à la structure tripartite qui se tourne vers l'avenir par le biais de « la fable qui pourvoit » (*ER 222*), du songe comme champ de découverte continue. De nombreuses références au sacré et à la musique adoucissent le dire, renforçant l'impression qu'un « signe mat et clair » (188) viendra à notre secours, que la matière sonore et sémantique atteindra le cœur comme le ferait une « sonate » (218). On se pose avec Tellermann la question « Où demeurer [...] ? » (22), mais ce livre-poème est conçu, comme la trame d'une telle composition musicale, pour être un « sanctuar[e] » qui « délivr[e] / les feuilles du dedans » (24). Il laisse la place à l'association libre, pose des questions souvent sans réponse, fait se rencontrer de nombreux motifs et figures sonores, et suggère une éventuelle résolution des thèmes sans intégralement l'assurer.

Citant parfois Perse, adaptant par télescope les rythmes surgissants et majestueux de son aîné à son propre regard sur le passé, le monde minéral, et l'ici et maintenant dans lequel s'enracinent les êtres lorsque le poème se fait chant, Tellermann approfondit sa méditation sur l'énigme qui nous habite. Elle avance par le dire, faisant retentir au fur et à mesure l'espérance. Exposer des thèmes en trois séquences comme elle le fait ici, au moyen de trames narratives qui s'entrecroisent sans être pleinement explicitées, en augmente les nuances et résonances. Laisser ouvert le sens accentue tant le sensoriel et le perceptuel que l'ouverture sur des circonstances réelles et mythiques. Son chant des morts

1 Voir par exemple la 4<sup>e</sup> de couv. de *PA*, *TP*, *DF* et *PG*. La « narratrice » de *PA*, bien que s'intéressant aussi au quotidien, médite « [l']obscurité des racines » (69), laisse le sensible « apaise[r] un désir jusque-là inaccessible » (4<sup>e</sup> de couv.). Il est question dans *TP* d'« une autre naissance », d'une oscillation « entre ascension et chute » qui rapporte « le personnage [...] à la grammaire de son identité » ; dans *DF*, d'« itinéraires vers le “point central” qui se dérobe » ; dans *PG*, de fragments s'inscrivant « sur la page intérieure où se profile [...] un seul texte invisible ». Aborder ces ouvrages par le biais de l'inconscient est une façon parmi d'autres – la fable, l'Histoire, les intertextes, le tissu allusif ou sonore, le tressage d'alliances – de saisir leur portée.

se fait tendre et sobre afin que nos gestes envers les disparus soient à la fois confiants et questionnants, chaleureux et irrésolus. La nomination indirecte et flottante, les failles et espacements dans les vers brefs, et l'enchaînement des séquences permettent au lecteur de rêver à son tour, d'admettre ce manque de clôture, ces « couleurs du dire / aux portes » (ER 223).

L'analyse suivante mettra en valeur la façon dont le devenir s'inscrit dans le dire. Tellermann aura beau traiter souvent des morts, son œuvre n'en reste pas moins vive et pleine d'entrain, ses recueils de plus en plus touffus et dialogiques. Divers éléments créent une musique certaine, aux niveaux des mots, du style et de la structure. Le tremblement du dire<sup>2</sup> – les allusions, les hésitations, la polysémie, la reprise de motifs, l'aspect rituel des séquences et des gestes dépeints – infléchit celui-ci vers le sacré avec insistance. Dans *Encre plus rouge*, la beauté se trouve au premier plan, autant que le mystère ou les violences de l'Histoire. Appuyés sur un cadre narratif plus circonscrit et la fulgurance de l'encre rouge qu'est la matière du poème, le temps et l'espace peuvent alors se déployer. Nous nous plongeons dans le « pur présent »<sup>3</sup> d'une narration trouée, de personnages évoqués mais peu révélés, d'une terre sans nom dont se dévoilent les recoins.

Plusieurs spécificités, imbriquées les unes dans les autres, nous intéresseront : d'abord, les références implicites ou explicites à la poésie et au mythe, lesquelles mettent en relief tant la réflexivité de l'acte poétique que son urgence ; ensuite, la singularité des images et de leur intrication dans le discours ; enfin, la profonde intersubjectivité du dire tellermannien, où l'entrelacement d'images et de voix renforce l'idée que Tellermann prie pour ceux et celles à qui elle s'adresse, tâche de voir deux mondes. En considérant *Encre plus rouge* comme récit écrit pour « tisser littéralement [...] ce voile [...] dont on enveloppe les morts avant de les ensevelir »,<sup>4</sup> nous reconnaitrons des horizons spirituels et affectifs, y compris la pertinence des allusions à l'Antiquité et à la préhistoire. Nous saisirons comment, pour emprunter à Bernard Vargaftig (1934–2012) une devise que la lecture de Pierre Jean Jouve (1887–1976) lui insufflait, le mouvement du dire reprend celui de la musique, produisant

2 Cf. Aaron Prevots, « Pierre Jean Jouve et Bernard Vargaftig : tremblement et nudité du dire », *Pierre Jean Jouve : dans l'atelier de l'écrivain*, Dorothee Catoen-Cooche (sld), avec la collaboration de Béatrice Bonhomme, Myriam Watthee-Delmotte et Jean-Paul Louis-Lambert, Paris : Hermann, 2021, p. 257–74. On peut noter par exemple le soin porté par Pierre Jean Jouve, puis son disciple Vargaftig, aux qualités sonores et métriques des textes, ainsi que les variations autour de quelques thèmes de prédilection tels que l'éros, le dehors, le dedans et le sacré.

3 Anne Malaprade, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 165.

4 *Ibid.*

des « espaces intérieurs » qui « engagent [...] totalement l'être » : « Le sens se construit, pas à pas, [...] à travers une suite de variations toujours vivantes. »<sup>5</sup>

## 1 Réflexivité, poétologie, profondeur

Les textes composés en regard<sup>6</sup> par lesquels le livre s'ouvre annoncent que dire, ce sera faire. Leurs trois phrases morcelées anticipent sur « l'état d'urgence » dont il sera question dans la séquence initiale. D'une part, Tellermann émonde le dire pour mieux s'y engager : elle coupe les énoncés, en enlève l'inutile, débarrasse le vers de ce qui pèse, l'allège en incorporant des refrains. Elle précise qu'il s'agira d'une trajectoire rythmée par de nouveaux départs. Dès le mot clé « encore », semé dans l'injonction visuellement et syntaxiquement brisée qui commence le premier texte, elle indique l'immédiateté des propos qui vont suivre. Peut-être fait-elle le point après sa vingtaine d'années en tant que poète, se réjouissant de ce dont ce recueil traitera et laissant déjà entendre que des « feuille[s] d'or » (111) le composeront. Retenons surtout le côté physique des divers énoncés réflexifs : toucher « l'os », faire sentir « la cambrure » du monde et du dire, « aval[er] et crach[er] / le possible » de telle sorte que « notre soif » (8–9) soit étanchée. Réduire les mots à l'essentiel met en avant le travail que la langue poétique doit faire loin des discours courants, d'où la tonalité singulière de ces deux textes, au carrefour d'un sacré fougueux et indéniable d'un côté et, de l'autre, d'une modernité brisée, exténuée, chagrinée, soucieuse d'évoluer mais devant accepter son éternelle insatisfaction.

Par ailleurs, il y a un travail en filigrane pour faire fleurir le dire à travers des intertextes. Au fond, nous disent les poèmes d'*Encre plus rouge*, on n'est jamais seul. À travers le dire, l'Autre viendra à notre rencontre. Des voix vont s'entre-tisser afin de nous soulager et de nous redonner de l'élan. Tellermann parvient à les incorporer parce que ces voix viennent se greffer régulièrement sur le dire. Certes, le rouge renvoie à la passion qui nous habite tous. C'est la couleur du feu et du sang, symbole ambivalent exprimant autant l'énergie vitale et le mystère de la vie que le danger et la détresse.<sup>7</sup> Employer tant cette couleur,

5 Bernard Vargaftig, « L'inflexion », *Littérature suédoise*, Europe 780 (avril 1994), p. 173–85 (181).

6 Isabelle Garron, « Esther Tellermann : *Encre plus rouge* », *Action poétique* 174 (2003), p. 74–75 (74).

7 Voir Michel Cazenave, éd., *Encyclopédie des symboles*, Paris : Livre de poche, 2000, p. 592–94 ; Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, éd., *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont, 1997, p. 831 ; Nanon Gardin et al., *Petit Larousse des symboles*, Paris : Larousse, 2019, p. 545–46.



c'est se mouvoir dans ce monde symbolique, s'embarquer vers ces deux rives.<sup>8</sup> On écoute toutes sortes de voix en naviguant avec l'auteur dans les « mondes éteints » (116) que de plus en plus elle affectionne, y compris celui, paradoxal, de la mort qui ne peut nous quitter, dont la présence nous rend humains. Mais ce recueil signale aussi un enjeu littéraire d'un autre ordre : rendre présentes d'autres voix en les incorporant de diverses manières à la matière du texte. Au-delà des réseaux sémantiques inhérents à la nomination, insister sur des allusions et reprises d'ordres divers met en branle un éventail d'émotions et de sensations. En soi, cette méthode n'est pas nouvelle. Tout un chacun, en écrivant, peut ou doit avoir à l'esprit des intertextes. L'important dans *Encre plus rouge*, c'est la façon dont Tellermann accède ainsi à la mort, fait perdurer en douceur les voix des disparus et met en évidence avec eux la musicalité et la sacralité des mots.

Poursuivons en reprenant le topos des intertextes, pour méditer la mémoire dans sa dimension littéraire, contempler l'inconscient dans sa dimension collective, en accueillir l'indicible. Indiquer quelques épissures nous montrera la richesse de la poétique de la différence – de l'exil, du fait d'être une étrangère ou un étranger, de la parole comme demeure, du deuil obviant au besoin de réparations – qui caractérise le dire tellermannien. En outre, observer ces épissures dans *Encre plus rouge* nous initiera au style mûr de Tellermann, à « l'intonation sinon réconciliée, du moins plus apaisée » (4<sup>e</sup> de couv.) de sa voix. À ce propos, apparaissent de nouveaux enjeux critiques. Cela devient l'occasion de noter un foisonnement de sens et d'idées émanant de plusieurs ères, de voir quelques figures de l'étranger traverser ces lieux et espaces, d'entrer dans la fabrique de l'écrivain, là où coule l'encre comme le souffle. Nous mettrons l'accent sur un certain après-guerre littéraire, à savoir la prise de conscience chez Perse et Celan, dans la période 1940–1970, de ce que la poésie peut ou ne peut pas faire pour commémorer la vie et la mort et se distinguer comme discours.

Même la poésie la plus sombre, sévère ou consternée peut avoir des cadences et un élan, se jouer *mezzo forte* puis *più forte* ou *mezzo piano*, en augmentant ou diminuant son intensité. À l'instar de Perse, Tellermann allège le dire, adopte une palette colorée, tout en descendant plus bas tel Orphée parmi des

---

8 Une étude récente qui traite de la couleur dans la poésie française moderne et contemporaine (Mallarmé, Valéry, Bonnefoy) est Susan Harrow, *Colourworks : Chromatic Innovation in Modern French Poetry and Art Writing*, London : Bloomsbury, 2021. Harrow traite de liens qui se tissent à soi, à l'Autre, à la matière, au réel. En ce sens, son argumentation renvoie à l'emploi de la couleur chez Tellermann. Harrow montre que la couleur nous éveille au possible, au devoir éthique d'habiter poétiquement le monde, à la façon dont s'entremêlent l'affect et l'esthétique, le passé et le présent, la perception et la pensée critique, la sensation et le devenir humain.

regrettés – gens, lieux, espaces, sensations, pensées – afin d’y voir et entendre une promesse. « Encore toucher / l’os » (ER 8) : commençons par là pour examiner ce que le Perse d’*Exil* (1942) et de *Vents* (1946) apporte aux textures d’*Encre plus rouge*. Les textes de Perse apparaissent en filigrane en ce qui concerne une envie de chanter toute la terre et tous les êtres, d’envisager une vie passée auprès des morts et des vivants, avec vue sur tout versant et optimisme quant au pouvoir de la parole.<sup>9</sup> Ces trois premiers mots d’*Encre plus rouge*, « Encore toucher / l’os », recèlent déjà des trésors qui seront révélés peu à peu. Au niveau lexical, ce vers fait écho à celui en prose – de quatorze syllabes si bien rythmés qu’il convient de penser en termes de vers – qui figure dans *Vents*, au début de la section II, 6 : « J’entends croître les os d’un nouvel âge de la terre. »<sup>10</sup> Au niveau sémantique, lire Tellermann en même temps que Perse fait paraître des objectifs similaires : chanter un nouvel âge, puiser dans le tellurique et en faire sa foi, recevoir comme un don les mots qui soufflent et croissent sur la page, toujours reprendre comme le feraient les vents réels et symboliques. Au niveau musical, Tellermann arrange autrement la partition qui en résulte. Savourons par exemple la retenue, la condensation, la « cambrure » (8) si différente de l’ossature des mots sur la page. Écrivant soixante ans plus tard, elle change de code, d’où l’idée de « crach[er] le possible » (9), adaptation peut-être du début de *Cap au pire* de Beckett : « Encore. Dire encore. [...] Encore et encore. Tant mal que pis encore. [...] Vomir et partir. »<sup>11</sup>

Or, il ne s’agit pas d’un jeu vain. Chaque relique – l’os de tout mort, le mot en tant qu’os du dire – est sacrée, à garder près du cœur, à conserver dans la mémoire. Depuis l’après-guerre, de nombreux poètes ont eu recours au mode citationnel, soit pour approfondir et contextualiser le dire comme ici, soit pour l’aplatir, le brouiller, ironiser. Dans *Encre plus rouge*, le dit parfois multiple amplifie l’urgence du récit.<sup>12</sup> Les poètes du passé font partie intégrante des

9 Selon l’auteur, Perse l’a « autant accompagnée » que Celan à certains égards. Voir Aaron Prevots, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 110.

10 Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, Paris : Pléiade, 1972, *Vents*, II, 6, p. 213. Toutes les citations de Perse viendront de ce volume.

11 Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris : Minuit, 1991, p. 7. Cf *EC* 27 : « Il voulait creuser [...] ce qui [...] vomit / un tréfonds. » Voir aussi Tellermann dans Anne Malaprade, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 163–64, à propos de la boue dont se charge la langue, ainsi que l’acte d’écrire et le rapport avec la langue comme réel que l’on crache et recrache.

12 L’impossible – la béance, le trou, le vide – ne s’efface pas, mais l’œuvre tellermannienne va de l’avant, voit plus loin, continue toujours à creuser à l’instar de ses aînés. Cf. Michael Bishop, « Esther Tellermann : exactitude, interrogation, psalme », *op. cit.*, p. 27–28, à propos de « l’insertion de l’humain dans l’énigme de l’ontos » (28). Vis-à-vis d’Anne-Marie Albiach, Catherine Soulier souligne le fait que « l’effet de citation [...] assure [...] la place de l’autre ». Voir Catherine Soulier, « Résonances circulaires : notes sur *L’EXCÈS* : cette

morts dont vient le chant. Cet aspect-là est souligné par d'autres strates intertextuelles. S'il faut encore « toucher / l'os » (ER 8), c'est que, selon Perse, il faut toujours tout « reprendre », « redire » la place et la fonction du poème comme « Livre », ajouter aux autres livres innombrables « par hautes couches crétaées portant créance et sédiment dans la montée du temps ».<sup>13</sup> Le poète doit aider le « grand arbre du langage peuplé d'oracles »<sup>14</sup> à pousser. Dans *Encre plus rouge*, comme dans *Vents*, ce travail sera à faire « feuille à feuille » (ER 216), pour que surgisse des « écritures nouvelles » (ER 119).<sup>15</sup> Chaque partie ajoutera à l'ensemble. Rien ne sera vide ou neutre. Si le rouge sera la couleur des nerfs, comme le suggère le titre de la deuxième section, c'est qu'il y aura une pulsation dedans, du sang et du souffle irriguant tout l'organisme.<sup>16</sup> L'« incertain » (63), l'incertitude, l'inquiétude (38, 51), moteurs parfois du dire, seront un tremplin pour retrouver le possible, explorer soi et l'Autre, faire en sorte que l'aveuglement soit son complice. Une problématique clé sera de faire comme Perse malgré tout : quitter le domaine de l'histoire récente ; laisser de côté l'« attouchement » à son « doigt d'os » des « poudres du savoir »<sup>17</sup> ; renouer souvent avec le versant ensoleillé de l'humanité, qu'il s'agisse de chaque instant auquel « naître » ou des « gîtes du futur »<sup>18</sup> ; et embrasser du regard « les terres rouges [...] la terre sigillée »,<sup>19</sup> c'est-à-dire reconnaître la matière qui nous entoure, les

---

*mesure* (Anne-Marie Albiach – Richard Tuttle, 2004) », *Anne-Marie Albiach*, éd. Régis Lefort, *NU(e)* 66 (sept. 2016), p. 67–80 (74).

13 *Vents*, I, 4, p. 186.

14 *Vents*, I, 1, p. 180. Au sujet du poème comme « Livre » chantant ceux et celles qui nous ont précédés, voir aussi ER 228 : « Berce-les / au grand Livre / / ou à l'envers. » Selon nous, « l'envers » voudrait dire par exemple le silence plein qui peut accompagner la parole, ou bien la vraie vie, en dehors de l'écrit.

15 Cf. *Vents*, II, 6, p. 214, où de « grandes œuvres » qui se composent « feuille à feuille » nous donnent des « écritures nouvelles ».

16 « [L]e sang joue un rôle nutritif, respiratoire et régulateur essentiel. [...] [V]éhiculant des valeurs de noblesse, de générosité, d'héroïsme », il est « constitutif de l'existence même de l'être humain » (Nanon Gardin et al., *Petit Larousse des symboles*, op. cit., p. 557).

17 *Vents*, I, 4, p. 187. Cf. *Vents*, III, 4, p. 224 : quitter le domaine du savoir afin de parler de « présence[s] humaine[s] », de « hautes mers intérieures », de l'homme pour qui « le Poète » peut « témoign[er] », en reconnaissant ce que nous apporte le vécu profond de l'humanité – les « chambres millénaires ».

18 À propos de l'instant auquel naître, voir *Vents*, I, 2, p. 181 ; *Vents*, III, 6, p. 229 ; et *Vents*, IV, 5, p. 248 (cf. ER 128). Perse traite des « gîtes du futur » dans *Vents*, II, 6, p. 214 (cf. les « vasques du futur », *Vents*, I, 2, p. 181). Le poète parle pour l'humanité « [c]ar c'est de l'homme qu'il s'agit, et de son renouement » (*Vents*, III, 4, p. 226).

19 « Et les terres rouges prophétisent sur la coutellerie du pauvre. Et les textes sont donnés sur la terre sigillée » (*Vents*, II, 6, p. 214). Sigillé, e : « (lat. *sigillum*, sceau). Marqué d'un sceau ou d'une empreinte semblable à celle d'un sceau. (Se dit d'une céramique gallo-romaine rouge, vernie et ornée d'un décor en relief) » (Georges Lucas et al., éd.,

cycles du temps au sein desquels nous vivons et le poème comme fusion avec l'élémentaire.

Arrêtons-nous un moment sur cette tonalité rouge. N'oublions pas l'alternance systole-diastole du cœur humain. Si le Perse d'*Exils* et de *Vents* irrigue les textes d'*Encre plus rouge*, il y aura néanmoins de nombreuses variations sur ses thèmes. En relisant Perse, nous apprenons que l'ambiguïté du dire Tellermann s'insère dans le cadre d'une poétique de l'équivoque.<sup>20</sup> Perse sert d'exemple pour établir ce cadre, mais Tellermann marche à son propre rythme, d'un pas plus lent et modeste. Elle se met à l'écoute de son aîné afin d'invoquer les morts (diastole), mais façonne en même temps ses propres mythes (systole), hésitant, bien entendu, à être ce « Shaman sous ses bracelets de fer : / Vêtu pour l'aspersion du sang nouveau ».<sup>21</sup> Elle se plonge dans le verset persien, mais, au moment d'écrire, penche pour la litote, l'espacement, la cristallisation, tout en privilégiant comme lui le caractère ouvert, irrésolu, insituable du dit. On peut constater ainsi l'« autonomie de la création »<sup>22</sup> que revendique Perse, reprise sous d'autres formes, la solitude et « l'exploration nomade et vaine »<sup>23</sup> en moins, l'amour et la conscience exprimés plus souvent sur le ton de l'intimité.<sup>24</sup>

En effet, Perse l'accompagne presque physiquement, en tant que confrère au même office. Parfois, c'est lui, l'Autre, prenant la parole à tour de rôle avec Tellermann. Prendre en compte ces intertextes, c'est voir le Poète – la majuscule vient de lui – comme âme sœur, le dire littéraire comme « orage » qui nous « lav[e] » (*ER* 35).<sup>25</sup> Se faire accompagner par lui, c'est se faire guider pour reconnaître les liens profonds entre l'énigme et l'être, la prière – même la plus humble – et ce que nous serons. Ensemble, ils « fond[ent] sur l'abîme et l'embrun et la fumée des sables », « ép[ie]nt au cirque le plus vaste l'élan

---

*Petit Larousse illustré 1984*, Paris : Larousse, 1984, p. 931). Notons aussi qu'un texte 'sigillé' pourrait s'associer au sacré, aux échanges profonds avec la terre ou avec des personnages mythiques.

20 *Vents*, II, 6, p. 213 : « homme parlant dans l'équivoque !... ah ! comme un homme fourvoyé dans une mêlée d'ailes et de ronces, parmi des noces de busaigles ! ».

21 *Vents*, I, 2, p. 181 ; cf. *ER* 35.

22 Colette Camelin, « Les *Œuvres complètes* de Saint-John Perse », *Modernité de Saint-John Perse ? Actes du colloque de Besançon des 14, 15 et 16 mai 1998*, éd. Catherine Mayaux, Besançon : PU Franc-Comtoises, 2001, p. 251–64 (256).

23 Jacques Darras, « L'énigme et la déception. Poèmes présentés par Jacques Darras », <esprit.presse.fr>.

24 Charles Dobzynski, « La vie au plus près : Andrée Chedid, Esther Tellermann », *Robert Walser, Europe* 889 (2003), p. 334–38 (337).

25 Cf. *Vents*, I, 2, p. 181 : « Ô vous que rafraîchit l'orage... Fraîcheur et gage de fraîcheur... » ; *Vents*, IV, 6, p. 250 : « Ô vous que rafraîchit l'orage, la force vive et l'idée neuve rafraîchiront votre couche de vivants ».

des signes les plus fastes », <sup>26</sup> par exemple là où Tellermann insiste de manière ambiguë sur la couleur rouge, reprend des figures sonores comme ces allitérations en [f], cite un syntagme inattendu tel le « goût d'airelles / pour naître » (*ER* 128), <sup>27</sup> ou emploie les pronoms tu, nous, il et ils sans préciser à qui ces pronoms se réfèrent. Sans oublier l'éclat et le hiératisme du dire persien, son élégance rhétorique, il faut remarquer comment cette épaisseur du dit ouvre une porte sur les abîmes et embruns de l'âme et du langage, pour que l'on parle mieux « aux vivants » <sup>28</sup> d'autrui, des êtres et des choses, de ce qui se passe sous terre ainsi que dans l'imbrication des saisons, des vents, des générations.

D'une part, l'« organisation précise » chez Perse mène à de « secrets rapports » : lui faire allusion, et à travers lui penser par exemple à un Hugo ou à un Nerval, « aux forces obscures de la Nuit », <sup>29</sup> est pour Tellermann une façon de mieux pénétrer dans le réel, de peupler le récit, de créer de vastes étendues spatiotemporelles. De l'autre, il est difficile de ne pas constater dans *Encre plus rouge* un côté ludique, un imaginaire plus développé que celui de *Guerre extrême* et qui ose reprendre des topoï persiens en adaptant à ses fins leur tonalité. L'« envers du livre » (*ER* 9) peut être les « fruits ouverts » (15) que sont les mots. Lorsque les « frères se renvers[ent] » (20 ; cf. 21, 23), il semble être question de compagnons de route, d'autres auteurs qui ont souffert. Une allusion au côté cérémonial du dire persien, « Brûlions-nous les signes / nos façons de tendre / bracelets jambes / taches de l'infini ? » (35), semble teinté de regret ou de nostalgie. Bref, accompagner d'autres auteurs, c'est aussi changer le ton ou le mode de leur dire, le mettre à jour. De plus, lorsque Tellermann se met en dialogue avec eux, l'ouverture de ses allusions – leur ambivalence sur le plan symbolique lorsqu'elles s'insèrent dans cette nouvelle étoffe textuelle – crée des hésitations musicales en introduisant des échos, de nouveaux horizons sonores, voire d'autres harmonies. Ainsi l'« encre plus rouge » devient-il un élément clé de l'oscillation entre des pôles affectifs. Le rouge de ce livre s'accorde au battement du cœur qui a lieu lorsqu'on pense aux morts et souhaite les admirer autant que les pleurer, souligner ce qu'ils continuent à nous

26 *Exil*, « Exil », p. 124 et p. 125.

27 *Vents*, III, 6, p. 229 : « Quel est ce goût d'airielle, sur ma lèvre d'étranger, qui m'est chose nouvelle et m'est chose étrangère ?... ».

28 *Vents*, I, 2, p. 181.

29 Colette Camelin, « Les *Œuvres complètes* de Saint-John Perse », *op. cit.*, p. 260. *Vents*, II, 6, p. 214 : « Et toi, Soleil d'en bas, férocité de l'Être sans paupière, tiens ton œil de puma dans tout ce pain de pierreries !... » ; *Vents*, III, 5, p. 228 : « Contribution aussi de l'autre rive ! Et révérence au Soleil noir d'en bas ! ». *ER* : « Soleil noir / ferme les portes de Jérusalem » (141) ; « J'ai vu / des soleils noirs / des rivages hirsutes » (180) ; « soleil noir s'est levé / aux portes de Jérusalem » (200).

apporter autant que le fait qu'ils nous manquent. Faire des emprunts à Perse et lui faire allusion sont des procédés qui servent, comme celui de parler souvent des « couleurs du dire » (223), à mieux interroger soi et le langage quant au désir d'atteindre l'Autre.

Si la terre est « bigarrée comme un cri », c'est justement parce que Tellermann veut instaurer « un accord » qui permette aux morts de « se balanc[er] », d'ajouter leurs voix à la prière qui rend à l'humus sa « fraîcheur » (73). La voix de Celan est plus sombre, son urgence mêlée souvent de vide à cause de l'Histoire à laquelle elle doit faire face. La diction se réduit à l'essentiel, selon une logique de la réappropriation d'une langue porteuse de violence et de ténèbres, un processus de reformulation ou de recomposition de celle-ci.<sup>30</sup> Le poème construit des réseaux de sens en privilégiant l'ellipse et la polysémie, en multipliant les points de vue à partir de mots méticuleusement choisis, réfractaires, irréductibles.<sup>31</sup> Le poète, un écorché vif contraint à vivre l'exil à même la langue dans laquelle il écrit, se tient à distance du lecteur, dans un autre espace-temps, accentuant la densité des mots et évitant de se présenter comme voyant ou prophète.<sup>32</sup> Il s'agit de persévérer malgré l'exil et la différence imposés du dehors, de témoigner encore pour soi, ses proches, un peuple, la langue dont les semailles sont incertaines.<sup>33</sup> Le rouge celanien s'offre à nous, à travers une Parole quelquefois à la limite du bégaiement, à la fois comme fleur tendue aux

30 John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, Paris : Corti, 2014, p. 12, p. 19 et p. 29. Cf. Paul Celan, « Révolte de banderoles de brume, de banderoles de sentence », *Renverse du souffle*, trad. et éd. Jean-Pierre Lefebvre, Paris : Seuil, 2006, p. 177, où il est question de marteler le langage afin que le rouge et l'or soient luisants.

31 Frédéric Marteau, « Lire – ne pas interpréter ? Paul Celan et la résistance du texte poétique », *La Posture de l'herméneute : essais sur l'interprétation dans la littérature*, éd. Alison Boulanger et Jessica Wilker, Paris : Classiques Garnier, 2011, p. 27-43 (37) : « Celan [...] rappelle l'exigence critique du poème et la distance nécessaire (et congénitale) qui le sépare de son lecteur(-prédateur), où il s'agit d'assumer la singularité d'une parole, son étrangeté, son "lointain", son obscurité : cette irréductibilité de la parole poétique, il la conçoit à travers une grille, une grille de parole (*Sprachgitter*) qui empêche tout risque d'appropriation. »

32 Cf. Hugo Huppert, « "Spirituell". Ein Gespräch mit Paul Celan », *Paul Celan*, hrsg. von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988, p. 319-24 (321), entretien où Celan explique cette distanciation par rapport au lecteur, cette accentuation de la densité des mots, ainsi que l'exégèse de cet entretien dans Frédéric Marteau, « Lire – ne pas interpréter ? Paul Celan et la résistance du texte poétique », *op. cit.*, p. 37-39, dont nous venons de citer un extrait.

33 Cf. Paul Celan, « Argumentum e silentio » [*Pour René Char*], *De seuil en seuil*, trad. Valérie Briet, Paris : Christian Bourgois, 1991, p. 110-13.

disparus, trace de « ce qui fut silencié » et « sang »<sup>34</sup> inscrit dès lors dans le dire. Vis-à-vis de l'analyse de Perse ci-dessus, cette couleur correspond aussi pour Celan, comme nous le rappelle Martine Broda, à « l'Homme, qui survit au-delà de la mort des hommes, comme l'espoir survit à la mort des matins » ; à « la rose lyrique » de la « sensibilité élégiaque allemande » qu'il faut railer ; et à une « rose des vents » qui peut consoler en volant librement comme don fait infiniment au lecteur malgré « la lumière noire de la déroute ».<sup>35</sup> La « cambrure » (*ER* 8, 140) dont parle Tellermann devient donc non seulement ondulation tellurique et élémentaire, mais aussi place faite aux morts courbés sous le poids de la souffrance, à l'Homme voulant garder tout de même en mémoire la nuit dont « retentissent » les chaînes.<sup>36</sup> Autant de réverbérations, en somme, dans l'espace textuel d'*Encre plus rouge* dès les premiers vers.

Par ailleurs, ces nombreuses strates intertextuelles ont des dimensions de plus en plus musicales et poétologiques. Elles permettent au sujet lyrique de parler sans devoir « faire sens », de contourner tout « sens précis ».<sup>37</sup> L'envie de faire des juxtapositions devient encore plus évidente. En creux, par le biais d'allusions, diverses cadences et tonalités coïncident. La fierté et la grandeur voisinent avec l'introspection et le questionnement. De fins discours sur soi doivent respirer le même air que ceux, plutôt angoissés, qui sont partagés à voix basse. L'auteur joue ainsi *diminuendo* et *rallentando*, en diminuant le son et en ralentissant, nous obligeant d'apercevoir ces contrastes, d'y réfléchir, de prêter notre attention aux morts en profondeur, avec concentration, voire reconnaissance et délices. Cela semble être le sens des vers « je briserai / la note pleine / dans ma cambrure » : accepter « les barques lentes », que l'auteur soit une sorte de « Cassandre » ou « Délie pieds nus » (140), emblème du désir

34 *Ibid.*, p. 110 (nous traduisons). Cf. « Une étoile », *Enclos du temps / Zeitgehöft*, *op. cit.*, p. 53. Quant au bégaiement, voir notre discussion d'*EC* dans le chapitre 6, vis-à-vis du poème de Paul Celan « Die Silbe Schmerz » / « Les syllabes douleur », *La Rose de Personne*, *op. cit.*, p. 130–33. Cf. « Tübingen, janvier », *La Rose de Personne*, *op. cit.*, p. 39, et Andréa Lauterwein, « Paul Celan : le rossignol bègue. Un changement de perspectives dans la poésie », *Revue d'Histoire de la Shoah* 201 (2014/2), p. 403–30, < Cairn.info >.

35 Dans Paul Celan, *La Rose de Personne*, *op. cit.*, p. 179, p. 181 et p. 184–85. Quant à la « rose des vents » (*Windrose*), voir « Die Silbe Schmerz / Les syllabes douleur », p. 130–33. Voir aussi *ER* : « l'hibiscus » (160), « le couchant pourpre » (177), « Il y eut le sang / il y eut l'os » (187, 191) et « la rose » (209).

36 Vis-à-vis de gens souffrants, courbés, dont le cœur a pu être percé, voir Paul Celan, « (Je te connais », *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 47. Quant à la nuit dont « retentissent » les chaînes, cf. « Argumentum e silentio » [*Pour René Char*], *De seuil en seuil*, *op. cit.*, p. 110 (nous traduisons).

37 Jacques Darras, « L'énigme et la déception », *op. cit.*

mais non de promesses toujours tenues. Il faudrait plutôt diriger le regard vers « l'autre profondeur » (140), implicitement celle des deux versants du réel toujours présents, des sens pleins mais provisoires, par exemple l'appréhension que les morts et les vivants s'accordent et ont besoin les uns des autres, ce qui leur donne tous une « cambrure », de la fierté, une belle allure. De même, le savoir des poèmes d'*Encre plus rouge* est poétologique, intersubjectif, ancré dans le dépliement de rapports. C'est du poème comme lien vers l'Autre qu'il s'agit, des mots assez aimantés pour créer du relationnel. Permettons-nous une dernière remarque sur les deux textes liminaires composés en regard, pour souligner par le biais de la psychanalyse comment la prière du poème nous soulage, non sans un certain érotisme : « *Encore*, c'est le nom propre de cette faille d'où dans l'Autre part la demande d'amour. »<sup>38</sup> Le rouge éponyme, c'est souvent la couleur de ce mouvement, de l'énigme du désir – également sous la forme de l'amour ressenti pour ceux et celles qui ne sont plus parmi nous – surgissant de l'inconscient.<sup>39</sup>

## 2 Séries d'images et polysémie

Quelles sortes d'espaces intérieurs peut-on constater dans les trois séquences ? Quelles images sont aussi polysémiques que cette « encre plus rouge » ? Comment est-ce que Tellermann engage totalement l'être à travers l'étoffe textuelle ? Cette partie de notre analyse abordera une autre spécificité, celle des séries d'images qui relie de nombreux vers, qui retentissent sur l'âme du lecteur de par leur regroupement, leurs sens multiples et leur structure souvent triadique. Si l'un des objectifs du recueil est de tendre la main aux morts, ce trait saillant y ajoute toutes sortes de textures, de profondeurs, de couleurs, d'harmonies. Il ne sera pas possible de les considérer toutes. Bornons-nous à étudier l'agencement des images et la manière dont le récit se développe dans la première section. Chemin faisant, nous découvrirons combien les séries d'images mettent en avant une prière pour l'Autre et servent à reconforter énigmatiquement le lecteur. Nous verrons que la signifiante l'emporte sur le

38 Jacques Lacan, cité dans Isabelle Garron, « Esther Tellermann : *Encre plus rouge* », *op. cit.*, p. 74. Cf. Jacques Lacan, *Encore [Le Séminaire, Livre xx, 1972–1973]*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris : Seuil, 2016. Pensons également au mot d'André du Bouchet « tout est dit / mais il faut le répéter sans cesse, comme on respire » (*Carnet*, Saint Clément : Fata Morgana, 1994, p. 11 [avril 1951] ; cf. *Une lampe dans la lumière aride*, éd. Clément Layet, Paris : Bruit du temps, 2011, p. 78–79).

39 Cf. Nanon Gardin et al., *Petit Larousse des symboles*, *op. cit.*, p. 545 : « Feu et sang, le rouge est la couleur du mouvement. »



sens, puisqu'elle fait durer diverses relations : avec le temps et l'espace, la vie et la mort, le langage et autrui.

Nous venons d'examiner le sens comme mouvement grâce aux tonalités qu'apportent les intertextes. Poursuivons la lecture en remarquant comment le sens se construit pas à pas au moyen de l'image. Seul bémol : il nous faudra au passage continuer à parler de temps à autre d'allusions. Sur le plan de l'image, les allusions font vibrer des harmoniques, des sons accessoires qui se surajoutent au son fondamental, le tout donnant le timbre. Qui a entendu le chant dans une église gothique, dont les grands espaces font résonner de façon apaisante les voix, comprendra bien cette perception de fréquences complémentaires. Il importe de signaler cet aspect-là à cause du dispositif réduit<sup>40</sup> d'où jaillit l'image. Les vers sont courts et troués. Peu de choses sont expliquées. Geste et parole font un.<sup>41</sup> Le rite et ses formules sertissent le dit, rendent caduque toute précision. L'objectif est à la fois de façonner un lieu qui ouvre sur l'histoire et de laisser à l'insaisissable sa part. Tellermann réduit donc le cadre et le parsème de « mots-cailloux »<sup>42</sup> ressemblant aux fleurs celaniennes dont nous venons de parler, à l'embrun persien qu'emportent les vents. Il peut être difficile de percevoir la valeur des sens conjointement possibles, le rôle du propre et celui du figuré. La superposition polysémique<sup>43</sup> peut facilement dépasser deux sens, voire favoriser le figuré, s'appuyer sur l'emploi abstrait d'un vocable chez d'autres auteurs. Dans les observations suivantes, figureront parfois dans les formules analysées de telles harmoniques, autant de luminosités qui embrasent le sens et suscitent la réflexion.

Le premier texte de la section « État d'urgence » évoque la venue en présence de la parole : « Quand survinrent / nos désirs de sucre / ciel s'offre / en fruits ouverts » (ER 15). Les allitérations et les « mots simples du musée universel de la poésie »<sup>44</sup> nous mettent sur *terra firma* par rapport aux énoncés plus abstraits des textes initiaux. La parole, en tant que mots venant de l'inconscient et de l'élémentaire, a été donnée abondamment à un Nous, « en fruits ouverts » à savourer, en mots qui comptent et racontent nos envies, peut-être un « chargement de fruits nouveaux »<sup>45</sup> comme ce serait le cas chez Perse. Et pourtant,

40 Charles Dobzynski, « La vie au plus près : Andrée Chedid, Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 337.

41 *Ibid.* Cf. Michel Apel-Muller, « "Je ne crois pas à l'éternité de la parole" : Michel Apel-Muller s'entretient avec Bernard Vargaftig », *France Nouvelle* 1576 (26 janv. 1976), p. 28-30 (29).

42 *Ibid.*, p. 337.

43 Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris : LGF, 1999, p. 629.

44 Jean-Pierre Lefebvre, dans Paul Celan, *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 19.

45 *Vents*, IV, 6, p. 251 : « Un très vieil arbre, à sec de feuilles, reprint le fil de ses maximes... [...] Avec sa feuille magnétique et son chargement de fruits nouveaux ».

nous sommes peut-être sur *terra incognita*. Avant, une série d'impératifs créait de l'immédiateté ; ici, le passé simple nous ralentit, nous éloigne quelque peu de la notion si dynamique de « crach[er] le possible » (9). La phrase suivante, « Ferveur dut nous jeter », laisse planer le doute, suggère un renversement ou une déception. Le ton noble connote une douleur qu'il sied d'accepter. Les derniers vers, « Qui réduirait / l'urgence / et tous nos soirs assis ? », peuvent nous confondre à cause de leur ambiguïté. La phrase est à la fois une question et un appel, présentée en code énigmatique sans recours aux mots simples et sans rimes. Qui fut assis, et pourquoi ? Les « soirs assis » sont-ils synonymes de paresse ou de planification, de calme ou d'orage ? « [L]'urgence » est-elle l'envers des invocations précédentes, l'aveu d'un mal-vivre, de ce qui manque et qui va être exploré ? Est-il question de maîtriser sa ferveur, ou « l'urgence » est-elle, au contraire, valorisante et nécessaire, une condition préalable pour recevoir en don les « fruits ouverts » de la parole ?

Finalement, Tellermann nous invite tout simplement à rester à l'écoute du dire pour mieux devenir. Pour le lecteur, il s'agit de suivre ce dépliement de la pensée et de la parole. Il faut certes relier les diverses images, mais cela se fera au fur et à mesure, d'une page à l'autre et de séquence en séquence. La barque poétique partira loin. Le « soulas » (76) viendra si l'on reste attentif aux hauts et bas de l'histoire. « Chante[r] plus haut », c'est « supposer » des « frontières » et des « seuils » à traverser (139), les rebondissements de ce récit fragmentaire. Le rythme et les gestes de la trajectoire, l'interrogation de soi, de l'Autre et du langage, seront aussi importants que le sens. Tout ce qui relève de l'oracle se résoudra provisoirement avec le temps. Dans ce cas-ci, il faut noter les cadences et les couleurs sonores du dit, puis regarder en arrière et en avant pour saisir les énoncés. Les allitérations en [s], par exemple, relient entre elles les images du début et de la fin de « Quand survinrent » : les évocations d'un ciel qui s'offre à nous et de désirs qui soient « de sucre » font ainsi partie de « l'urgence » qui sera le fil conducteur. Le rythme ternaire des énoncés « fruits ouverts » et « soirs assis » nous rend attentifs au déploiement du temps et de l'espace, valorisant l'en-avant de la parole. Il en va de même pour les derniers énoncés, de six syllabes chacun : « Ferveur dut nous jeter » ; « Qui réduirait / l'urgence » ; « et tous nos soirs assis ». Si l'on regarde assez loin en arrière, cela fait penser à *Distance de fuite* : « – Je n'avais pour prier que le balancement. / / / Elle a reporté sa douleur » (DF 68). Si l'on considère le texte initial, « ce que nous voulons / et crachons / et notre soif » (ER 8), on constate que le désir nous fait vivre, sert de repère. Regarder en même temps les pages suivantes nous aide à accueillir les séries d'images, ainsi que leurs rythmes respectifs en termes de syllabes et de nombre d'images. Cela montre combien il s'agit de structures constitutives, d'une ouverture aux cadences du dire et de la pensée. On commence à glaner

des sens supplémentaires, par exemple le poème comme terre mentale où se rapprochent des réalités plus ou moins éloignées, puis l'« urgence » d'accepter le mouvement de « bascule » (17) que cela entraîne. En somme, suivre le flux et le reflux des images, comprendre leur agencement ainsi que le souffle qui nous les apporte, nous rappelle que le sens est toujours à venir, inscrit dans le déploiement du dire pour que celui du temps et de l'espace ait lieu aussi.

Les rythmes de la pensée se révèlent vite centraux. Ce principe organisateur comprend l'affect et les allusions, le songe et le mythe, la douleur et la joie. La compacité et la syntaxe souvent suspendue<sup>46</sup> ajoutent à la charge émotive, comme le font les nombreuses questions posées et de brefs dialogues désignés par des tirets. Si la violence et la mort font surface, c'est dans le contexte de cet intimisme, de remarques presque *sotto voce*, par exemple à propos du « tragique / de 2 versants » (77) auquel acquiescer, d'une marche à la recherche des morts (114), de ceux et celles qui sont, au-dedans de nous, « fondus à perte / / éployés dans l'Amen » (127 ; cf. 98, 123). Le silence, le secret et le non-dit ne sont pas loin du dit : « tout mot t'arrache / un peu d'orage / chaque mot écrit / est un mot prononcé / soustrait » (91). C'est ainsi que les rythmes et les couches de sens des mots fascinent le lecteur, nous font quitter le silence tout en laissant bon nombre d'idées implicites, en suspens, à retrouver comme autant de fils d'Ariane. Il y a même des commentaires métatextuels qui se réfèrent à ce phénomène : « linges battent les temples / les 4 types de désert » (52) ; « nous avons bercé les princes / aux 4 dimensions » (199) ; « Qu'est-ce qu'une pensée / parvenue ? » (211) ; « nous irons / plus haut que nous / léguant / / les 4 portes » (225).

Dans ce dire hiératique et réflexif, la polysémie est omniprésente mais organisée, rythmée, orientée vers la découverte de soi, de l'Autre et du possible que recèle et dévoile le langage. Souvent c'est comme si Tellermann dressait un bilan poétique, un état des lieux prenant en compte quelques-uns des écrivains qu'elle admire et leur élan contre des écueils ou des tribulations. Nous en avons parlé quant aux « frères » qui « se renvers[ent] » (20). Regardons aussi du côté des séries de deux ou trois images dans la section « État d'urgence » (11–57), en ce qui concerne l'épaisseur que créent les images et l'hommage à ceux qui « cuisent / les écritures / et sont cousus » (54), c'est-à-dire qui restent attentifs aux signes, les refondent dans le poème, se guérissent et se recréent à partir de fils poétiques. Qu'elles soient terre-à-terre ou abstraites, ces séries

46 Jean-Marie Perret, « Esther Tellermann, *Encre plus rouge* », *op. cit.*, p. 114 ; cf. Michael Bishop, « Esther Tellermann. *Encre plus rouge* », *World Literature Today* 78.3 (May-Aug. 2004), p. 85–86.

s'avèrent hypnotiques sur les plans affectif, rythmique, sémantique, sonore et visuel. L'œil et l'esprit en particulier sont attirés par ce qui se dérobe.

Les tropes celanien peuvent nous confondre au premier abord, mais s'éclairent à la réflexion. Perse, dont la parole est moins cryptée, semble rôder alentour. Chaque énoncé exige une grande acuité de pensée. Prenons en exemple ceux du deuxième texte, qui commence par « Linge qu'il déceint / pour soutenir / le vide » (16). Le lexique ne surprend pas tellement. Le registre en est soutenu, mais compréhensible. L'érotisme se laisse facilement deviner, quoique « linge » se distingue de « vide », ce mot-ci appartenant plus au lexique celanien,<sup>47</sup> celui-là étant plutôt persien. Ensuite, la phrase « Au lieu serré l'étrange / nous renversa » peut exiger des explications. L'image « [un] lieu serré » n'emprunte pas particulièrement à un domaine reconnaissable : peut-être l'érotisme, le souffle, « l'urgence » (15) dont il est question et donc un sentiment de pression, les « soirs assis » (15) qui rendent le lieu du poème habité, peuplé, « serré » (16). Or, le deuxième énoncé « l'étrange nous renversa » vient à notre secours, met en regard les deux syntagmes aux niveaux sonore – [l], [s], [r] / [l], [r], [s] – et poétique. Dans l'univers celanien, les fils du poème, très serrés, s'opposent résolument aux discours contemporains. La matière poétique doit même avoir assez d'étrangeté pour nous renverser : nous faire voir, penser, souffler autrement, nous éloigner même de la métaphore et de l'image. Enfin, les vers 6 à 12 vont exactement dans ce sens-là : il y a renversement jusqu'à la « natte » qu'est le poème lorsque ses fils s'entrelacent comme il faut ; jusqu'à la « jonction / de la natte et du deuil », en ce qu'il faut patiemment en arriver à parler aux morts et de la mort ; jusqu'aux « pluies » et à « l'irruption » lorsqu'il devient possible de partager correctement dans ce cadre ce que l'on ressent.<sup>48</sup>

47 Chez Celan, un centre charnel ou métaphysique peut être à la fois « vide » et « hospitalier » (« À main droite et main gauche », *La Rose de Personne*, *op. cit.*, p. 25) ; des « formes vides » peuvent faire penser aux disparus et à leurs voix sans mots (« Les syllabes douleur », *ibid.*, p. 131) ; et des cruches peuvent porter à la bouche « le vide [...] comme le plein » (« Les cruches », [*Pavot et Mémoire*], *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 69). Autre exemple : « Strette », *Grille de parole*, *op. cit.*, p. 91–105 (95–99), où il s'agit d'une parole à peine perceptible, « cendre », « Nuit-et-nuit », d'« un reste à chercher ». Quant à Perse, voir par exemple *Exil*, « Neiges », p. 163 et *Vents*, IV, 6, p. 250 : « Quelle navette d'os aux mains des femmes de grand âge, quelle amande d'ivoire aux mains des femmes de jeune âge / / nous tissera linge plus frais pour la brûlure des vivants ? » ; « Ô vous que rafraîchit l'orage, [...] l'odeur fétide du malheur n'infecera plus le linge de vos femmes ».

48 À propos de la suppression de la part de Celan de tout ce qui facilite ou accélère la lecture du texte, voir Lefebvre dans *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 13–21. Dans *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 187, Lefebvre explique le versant positif de ce titre, l'opposition de Celan « au thème, à la métaphore, au motif, à l'image ». L'image ne disparaîtra pas totalement du dire, mais sera plutôt voilée, infléchie, affranchie des traditions françaises des derniers

On voit encore une fois que le devenir est ce à quoi on peut se consacrer poétiquement. Cela prend du temps. Il nous attend dans l'épaisseur du dire, à condition que l'on apprenne à construire, à naviguer et à recevoir celle-ci avec soin. S'il y a prière, rites et illumination, ils ont lieu à travers notre approche patiente du poème. Certes, il y a des pages ici qui désorientent, où le sens figuré le dispute en importance au sens propre, lequel semble parfois se volatiliser. Mais, à cet égard, le canon poétique moderne peut ou doit servir de renfort. On peut y trouver des grilles de lecture utiles quant au pouvoir des mots en dehors des structures dites classiques, quelquefois en regardant encore plus loin, vers l'Antiquité. Nous aurons l'occasion d'en parler dans le chapitre 6, à propos des traces de la culture judaïque dans *Le Troisième* et *Éternité à coudre*. En outre, le livre-poème *Encre plus rouge* offre de nombreuses clés à sa propre énigme. Comme c'est souvent le cas chez Tellermann, il y aura des tournants dans le récit, d'autres motifs qui ouvrent sur d'autres sens et qui bouclent la boucle, ainsi que des moments moins impersonnels comme ces vers qui closent une séquence de quatre poèmes dans la deuxième partie d'« État d'urgence », adressés autant aux poètes qu'au lecteur : « Je / porte / je / défais / je / bruis. / Je vous suppose / inquiété relu / neuf » (38).

### 3 Polyphonie, intersubjectivité, éthique

Quelle est la place des morts dans le récit ? Quel équilibre Tellermann établit-elle entre les mots qui font penser à eux et la matière du poème qui interrogera chaque fois plus sur leur présence ? Entre les actions des écrivains du passé et la « caresse » parfois charnelle de sa part, laquelle « tress[e] » et « nou[e] » des liens à l'Autre, met la locutrice en chair et en os avec celui-ci « au bord des étoiles », « dans l'Amen » (93) ? Témoigne-t-on mieux « en rythme fugitif » (144) ? Le texte sert-il mieux de demeure en tant que « parchemi[n] » (93) troué, incomplet, incertain ? À quel point l'écriture, où « couleurs deviennent / et sombrent » (211), peut-elle nous conduire au bord des « mondes éteints »

---

siècles. Pour ce qui est du deuil et de l'étroitesse du dire, voir « les sillages » (ER 22), « à l'endroit d'une étoile / vint la raie » (41), « son d'une vieille terre [...] comme route fragile [...] surgie de l'aveugle / / en boisseaux » (74) et « Dis-lui / les escales les détroits » (94-95). Cf. « L'écluse », *La Rose de Personne*, *op. cit.*, p. 31, et les poèmes « Il y aura quelque chose, plus tard » et « Baignés de lumière les germes », *Enclos du temps / Zeitgehöft*, *op. cit.*, p. 87 et p. 97. Quant au renversement chez un autre poète contemporain, voir Régis Lefort, *Bernard Vargaftig : esthétique du renversement*, Leiden : Brill Rodopi, 2019. Dans ER, l'« irruption » fait écho au poème « Wortaufschüttung » / « Remblaiement de mots », *Reverse du souffle*, *op. cit.*, p. 44-45.

(116)? Ce qui nous intéressera dans l'analyse suivante, ce ne sera pas tant d'éventuelles réponses à ces questions, que la façon dont Tellermann les pose au sein de la progression du récit et du dire hautement intersubjectif. Nous nous proposons de montrer que l'adresse au Tu ou au Toi dans les deux prochaines séquences – le sujet lyrique en dialogue avec soi et avec d'autres voix – aide à bâtir une relation entre les morts et les vivants. Par ailleurs, cette polyphonie est ce que l'on peut appeler un « contour mélodique » (VO 92) du recueil. Elle inscrit dans le dire l'échange et la rencontre, suggérant encore une fois que les liens se construisent pas à pas, par le biais du langage. S'y entretiennent des voix afin de léguer à d'autres (cf. ER 225) un même élan intersubjectif.

Il s'agit tout d'abord de recueillir les voix d'autres auteurs, lesquelles lui montrent le chemin vers des espaces intérieurs. Rester à l'écoute du dire, c'est aussi se faire guider par ceux qui ont accepté auparavant de « bataill[er] / dur » malgré « le tragique / de deux versants » (ER 77), entrer avec eux dans l'espace sacré des signes. Un aspect important de la progression du récit est la tension entre la vision d'une telle alliance et la difficulté de réaliser ce rêve, de pousser assez loin, de descendre dans ces profondeurs, d'autant que le poète doit dépasser sa solitude. Au-delà des épissures et des séries d'images qui créent des couches de sens, il convient d'étudier de près les nombreux énoncés dialogiques indiquant ce mouvement en avant, ce renouvellement des alliances qui facilitera l'accès aux mondes d'en bas. Pour la plupart, les énoncés sont soit mythiques, soit littéraires et réflexifs. Pour commencer, notons surtout les tensions révélées lorsque Tellermann se demande comment agir. Dans la section « État d'urgence », nous retenons qu'il faut prendre son temps, rester à distance de l'Histoire dans sa noirceur, voir l'« urgence » comme injonction de se dire et non pas de tout dire. Le piquant là-dedans, c'est le relationnel : un chant « superpose » et un « Tu » enjoint de rester sur « les bords » (18). Lorsque nous ne savons pas qui parle à qui, comme dans l'énoncé « – Deviens / je scruterai pour toi / les forêts bleues » (20), Tellermann semble vouloir dire que le côté cérémonial et intersubjectif de l'acte poétique l'emporte sur tout but atteint (cf. 18). On dirait que cette façon ouverte de faire, de penser, de souffler doit sous-tendre nos liens aux morts. La « ferveur » est synonyme de « choses périssables » (43), « la bande d'or » fixée pour incarner des liens fragiles avec un « toi » (44) le contrepoids de tout ce qui est dur et doctrinaire. Là où le Je lyrique semble se parler, c'est pour se rappeler que la tâche d'aborder l'autre rive ne sera jamais facile : « Pour encore tu commences / dans les pôles inverses / d'une seconde terre / ... » (56).<sup>49</sup>

49 Cf. Paul Celan, « Les pôles », [*Enclos du temps*], in John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, op. cit., p. 142, où les pôles « sont en nous, / insurmontables / pendant la veille » mais passés « en sommeil ».

Les deux séquences de la section « Rouge couleur des nerfs » poursuivent ces tensions en parlant plus directement de la mort. Le souffle d'un Nous se trouve affaibli par le grondement de la modernité, alenti par le mystère des plaintes, coupé par la violence physique, mais aussi réuni avec la terre en pleine acceptation des cycles humains et telluriques. Peu de dialogues apparaissent dans la première séquence (61–86), où le regard est assez intériorisé, affrontant l'« à pic » (67) de cette souffrance généralisée. La polyphonie y a lieu à voix basse, provenant par exemple d'un fil baudelairien qui parcourt le livre évoquant – comme dans « Le cygne » – ceux et celles qui regrettent qu'ils soient « captif[s] » et « suppli[ent] » dans une sorte de « stupeur » (63, 68, 30).<sup>50</sup> Le chant s'assombrit par moments, son dialogisme devenant plutôt allusif, à cause des chocs qui mettent la locutrice dans un état méditatif, état où elle s'identifie à un « nous couchés entre les soldats » (69) et au fait de devoir « quitt[er] [...] notre nom » (70). Mais, en même temps, elle se réjouit d'une « fable inversée » grâce à laquelle les morts participent de manière surgissante et généreuse au dire (73), ou bien fait appel au thème hölderlinien des « fêtes [qui] ont leurs saisons » et « font descendre le rayon » (78) – celui, chez Hölderlin, d'une langue renaissante, nimbée de l'or des choses simples et de l'amitié.<sup>51</sup> En effet, une « sainteté » (82) ambivalente semble être la résultante de ce dire mouvementé : soit parce que le « rouge couleur des nerfs » représente le sang symbolique coulant dans les veines du poète lorsqu'il a affaire au tragique, soit parce que le chant affirme que le tragique peut être dépassé par le chant. L'acharnement, suggéré par le vers « Ô meute / appendue au rêve » (86), résume en tant que formule clé la première séquence, et ceci dans plusieurs sens : les conditions qui font que les humains veulent tuer, la violence et la souffrance qu'il nous faut combattre, l'aspect conflictuel du désir d'appartenir à un Nous et les diverses voix qui se joignent toujours au dire, celles des morts et des vivants, des poètes d'aujourd'hui et des jours révolus.

L'adresse au Tu ou au Toi se fait particulièrement insistante dans la deuxième séquence (87–103). Le féminin, très présent dans l'avant-dernier vers de la première séquence, « Or jadis / elle aime » (86), joue un rôle important : ces

50 « [T]e retirent Suwava / aux Afriques et cocotiers brumeux » (30) ; « le lent repos / aux Afriques superbes » (198) ; « les captifs rauques » (150) ; « chaque fois / plus rauque la voix » (84) ; « Sommes captifs / quelle que soit la couleur » (170). Cf. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd. Yves Florenne, Paris : LDP, 1972, p. 211–13, par exemple vis-à-vis des « cocotiers absents de la superbe Afrique » (213).

51 Cf. Friedrich Hölderlin, « Fête de paix », *Œuvres*, éd. Philippe Jaccottet, Paris : Pléiade, 1967, p. 858–63. Quant au « soulas » et au vide « insondé » (76), voir aussi Gerard Manley Hopkins, « No worst, there is none » / « Non, de pire, rien », *Grandeur de Dieu*, trad. et éd. Jean Mambrino, Orbey : Arfuyen, 2005, p. 78–79.

pages, adressées souvent à Celan, expriment le souhait de refaire avec lui un destin meilleur, moins cruel et plus prometteur. Tellermann s'appuie sur le rêve pour aider son confrère, renoue avec le chant comme recherche d'un méridien, de points de contact avec l'Autre en dépit des distances qui le séparent du moi. Alors que le cadre précédent était souvent celui d'un « décembre chaud » (74, 76, 83), cette séquence est relativement ensoleillée. Cet ensoleillement correspond au désir de définir la femme autrement (89), en tant que plénitude par exemple « éployée dans l'Amen » (98), en dehors des traditions sociales ou religieuses qui peuvent l'obliger à suivre le vouloir de l'homme.<sup>52</sup>

Considérons la communion qui s'effectue dans la parole vis-à-vis des exhortations à soi et du souci de seconder Celan. L'aveuglement (26, 90, 96) est un mot clé, emblématique de la parole poétique dans son ouverture au silence et au non-dit comme aux seuils et aux méridiens : « Nous échangeons des mots / d'aveugle / à jamais / confondus / à jamais / divisibles » (96). Or, cet aveuglement mène au dialogue et à l'introspection, à l'échange et aux rencontres, au songe et à la découverte. Est « aveugle » le poète qui se sait incapable de se lier véritablement aux morts, voué à les regarder d'une autre rive. L'adresse au Tu cible Celan à propos de ce dilemme, mais, pour ainsi dire, rebondit sur Tellermann, comprend celle-ci dans le désir de toujours faire mieux, de ne pas abandonner, de « cultive[r] la racine / suppliée dans le voile » (97), de reconnaître ce qui ne pourra se dire et d'en parler tout de même. Ce non-dit, cette dureté de l'indicible, se nomme ici « acier sous les paupières » (97), reprise d'un vers celanien concernant le devoir de continuer à entrevoir, à creuser : « Il y aura un cil, / tourné vers le dedans de la roche, / durci à l'acier du non-pleuré, / le plus fin de tous les fuseaux. »<sup>53</sup>

En effet, il s'agit dans cette séquence de « creus[er] » (95) et de « cultive[r] » (97), de continuer à regarder au-dedans de soi – à travers le songe, le mythe et

52 « [F]emme définie selon la source / le Dieu qu'on suppose / une ligne vide au travers » (ER 89). Cf. Aaron Prevots, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 106 : « Comment avoir une parole autre que celle qui se moule sur celle de l'homme ? Ce sont ces interrogations qui m'ont sans doute hantée, comme me hante, après l'Ophélie de Shakespeare celle de Nerval. Une femme cherche-t-elle au fond à être rejetée de la parole ? À flotter couronnée sur les courants ? »

53 Paul Celan, « Confiance », [Grille de parole], *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 131. Le titre allemand de ce poème, « Zuversicht », connote l'optimisme et l'œil fin de celui qui voit en avant, à travers, au-dedans, au-delà. Signalons d'ailleurs qu'une telle confiance peut avoir lieu puisqu'elle est axée sur l'intersubjectif. C'est du contexte celanien que vient l'idée de l'adresse au Tu ou au Toi comme grille analytique, ainsi que celle d'une advenue à soi qui s'effectue à travers cette adresse à l'Autre. Voir John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, *op. cit.*, p. 41 et p. 50 du chapitre 2, « Le principe dialogique » (41–73).



les traditions littéraires – et d'aider autrui à mieux voir aussi. Les nombreux impératifs nous rappellent ceux des deux premiers textes en regard, ainsi que le caractère charnel de l'acte poétique et les effets sonores créés par des répétitions si volontaires : « Assouvis la caresse » (93) ; « Dis-lui » (94, 95) ; « Écris » (89, 93, 102) ; « Entends » (97) ; « Reste » (91, 92) ; « Va plus loin » (100) ; « Vois » (101). Juxtaposé à ces impératifs, le mot composé « bouche-sœur » (90) en résume les enjeux. Tellermann s'adresse autant à elle-même qu'à Celan. Elle intègre celui-ci dans une famille poétique. Elle reprend certains de ses motifs pour insister sur l'espoir et une recherche à deux, une parole commune. En particulier, elle intercale dans le récit l'idée celanienne que ceux et celles ayant conscience de la catastrophe se doivent de la représenter dans leurs écrits, à la fois pour partager des émotions et mener plus loin la discussion. Là où Celan aurait généralement écrit à une femme, Tellermann inverse le cadre en faisant de Celan momentanément son interlocutrice, « sœur » ou proche métaphorique : « je t'appellerai Ruth / l'étrangère / nous labourerons / les seuils » (92 ; cf. 100).<sup>54</sup> Ces pages nous rappellent qu'il faut sauvegarder le mot multiple – énigmatique, ambivalent, polysémique – échangé avec l'Autre, quand bien même « la peur » (102) aurait pénétré dans le dire.<sup>55</sup> Elles nous montrent que l'adresse à l'Autre se poursuit mot par mot, étape par étape, au fur et à mesure qu'une relation – parfois ludique – se développe. À cet égard, après tous les encouragements, questions et réponses de cette deuxième séquence, la fin mène vers le contact avec ceux et celles qui ont disparu se faisant « travers[ée] » (103) de continents qui ne peut prendre fin.

54 Au sujet de la métaphore du poète comme « bouche » qui échange des « mot[s] d'aveugle » (ER 90), voir par exemple Paul Celan, « Grille de parole », [*Grille de parole*], *Choix de poèmes*, op. cit., p. 139 : « deux / pleines bouches de silence ». Cf. « Les cruches », [*Pavot et Mémoire*], *ibid.*, p. 69 : « elles portent le vide à la bouche comme le plein » ; « Sibérien », [*La Rose de Personne*], *ibid.*, p. 195 : « galet blanc dans la bouche ». En ce qui concerne le mot composé tellermannien « bouche-sœur » (90), voir « Je suis seul », [*Pavot et Mémoire*], *Choix de poèmes* p. 67, puis « Chymique », [*La Rose de Personne*], p. 183, à propos d'une « silhouette-sœur ». Quant aux échanges épistolaires de Celan avec Nelly Sachs en tant que « sœur » métaphorique ou « bouche » avec qui parler, voir en particulier « Zürich, Zum Storchen » et « L'écluse », *La Rose de Personne*, op. cit., p. 17 et p. 31, ainsi que John Felstiner, *Paul Celan : Poet, Survivor, Jew*, op. cit., p. 161–62. Les vers sur Ruth sont un clin d'œil au poème « En Égypte », [*Pavot et Mémoire*], *Choix de poèmes* p. 61 : « Tu chercheras dans l'œil de l'étrangère celles que tu sais dans l'eau. / Tu les appelleras : Ruth ! Noémie ! Myriam ! pour qu'elles sortent de l'eau. »

55 Cf. Paul Celan, « L'écluse », *La Rose de Personne*, op. cit., p. 31, où « sœur » est un « mot multiple ».

La troisième partie du recueil, « *Encre plus rouge* » (107–228), met en avant les « mondes éteints » (116) et introduit ainsi d'autres tonalités. Elle continue à bâtir un Nous, à travers un passé de plus en plus mythique. Nous voyons de nouveau qu'il s'agit autant d'un récit sur l'inconscient et ses liens à la littérature – « nos fables » (109), l'encre comme chemin vers ceux et celles de l'au-delà – que sur les morts eux-mêmes. L'idée de « contour[s] mélodique[s] » (VO 92) s'impose, outil critique utile quant aux pas faits vers l'Antiquité et ses figures, et au dépliement spatiotemporel qui continue à s'inscrire dans le dire. Ce dépliement et le devenir humain qui s'y intrique sont soulignés par les leit-motifs du « signe mat et clair » (ER 188, 191, 195, 204, 219) et du poète gardien du signe (160 ; cf. 35). En quelque sorte, l'adresse au Tu ou au Toi s'enrichit par l'ambivalence de ce Tu, c'est-à-dire le manque de références précises aux interlocuteurs-silhouettes et leur entrelacement dans une prière diffuse qui couvre un champ si vaste. On voit que le signe est « mat et clair » parce qu'il devient nécessité d'avancer ensemble humblement en « cogn[ant] nos genoux » (195), d'acquiescer au signe comme « source » (195, 219), d'accepter que la présence de l'Autre ne se sépare pas de la recherche de cet Autre, de la question « [O]ù es-tu [...] ? » (197).

Il convient d'examiner quelques derniers exemples de cette adresse au Tu ou au Toi, ainsi qu'au Vous. Globalement, on peut parler d'« offrandes » (66) qui continuent à « s'égrener » (42) au moyen d'images brèves et cristallines dans un monde polyreligieux, sans foi précise.<sup>56</sup> Lorsque Tellermann dit, « offre la gorge et l'encre / la fable qui pourvoit / / et je te façonne en songe » (222), le Tu peut finalement correspondre à un éventail d'auteurs, de Perse et Celan à Hölderlin et Du Bouchet, à Hopkins et Nerval, ou bien aux trépassés de toutes sortes qui nous habitent au travers du signe.<sup>57</sup> Lorsqu'il

56 Cf. Jean Richer, *Gérard de Nerval*, Paris : Seghers, 1972, p. 63, au sujet de « l'absence d'une foi précise » chez Nerval.

57 À ce stade du récit, les allusions s'imbriquent, et donc les éventuelles couches interprétatives aussi. L'image du « soleil noir » (ER 141, 200), dont nous avons traité à propos de Perse (*Vents*, III, 5, p. 228 : « Et révérence au Soleil noir d'en bas ! »), peut être liée au poème « El Desdichado » de Nerval (Richer, *op. cit.*, p. 101). Elle peut également faire penser aux références aux portes et à Jérusalem chez Nerval ou Celan, et ainsi de suite (Nerval, *Aurélia*, II, « Mémoires » : « Quand sa housine légère toucha la porte de nacre de la Jérusalem nouvelle, nous fûmes tous les trois inondés de lumière », Richer, *op. cit.*, p. 154). L'allusion à la page 200 – « soleil noir s'est levé / aux portes de Jérusalem » – est au poème « Cette nuit est irrémédiable » d'Ossip Mandelstam ; voir Paul Celan, « La poésie d'Ossip Mandelstam », trad. Bertrand Badiou, *Po&sie* 52 (1990), p. 9–20 (15–16), <po-et-sie.fr>. Autre clin d'œil à Hölderlin, en dehors du « rayon » (78) dont nous avons traité : la « neige désaccordée » (ER 167).

traque quelqu'un « dans l'entaille », le poème traite d'un Tu qui se transforme en Vous et qui englobe ainsi tous les disparus, peut-être ceux et celles qui prient les paumes ouvertes pour que jour et nuit s'équilibrent grâce aux « équinoxes » (154) : « Qui es-tu / qui n'es-tu pas / toi traqué dans l'entaille / / vous / les cheveux au travers » (155).<sup>58</sup> Les rites dépeints – « Écoute encore » (154) – font écho aux premiers mots du livre, mais les brûlures des premières pages (21, 35, 43) ont une portée encore plus vaste, celle de rites antiques pour reconnaître une Salomé, une Iphigénie, un Ange (201, 202, 203, 212, 213, 218), ainsi que tout ce qui se métamorphose dans la terre pour, de même, colorer notre vie, tels le violet, l'ambre et les micas (213). Quelques vers en particulier sont révélateurs quant à la boucle du récit bouclée pour l'instant, aux liens intersubjectifs entre le moi et les morts laissés derrière soi pour s'asseoir (42) dans une autre sorte de cercle, celui de collectivités d'aujourd'hui : « Je vous bercerais en songe / à moi / et pour toujours / l'Un seul / et je retourne dans le gel / m'assois parmi les vivants » (203). Autre rite primordial pour clore le livre en l'ouvrant sereinement : se dévouer à un Toi féminin, un Toi qui se métamorphose en Elle, à qui offrir « la rose / / de Sijilmassa » (217 ; cf. 215, 226), façon visuelle d'être dans le don tout comme celle également sonore concernant « la sonate » à disperser « au fond rouge / dans toute chose / qui tombe » (227 ; cf. 201, 218).

Être « davantage » (161, 187, 211) : voilà qui est au cœur de la polyphonie d'*Encre plus rouge*. Le rouge, c'est ce fil de la pensée tendu vers soi et l'Autre, pour voir comment le désir va se nuancer, quelles relations vont en ressortir. On ne retrouve pas forcément un seul sens déterminé, ni la pensée « parvenue » (211). Tellermann va loin dans le temps et l'espace, mais garde en même temps ses distances vis-à-vis des rapports qu'elle voudrait révéler par le signe. Aux morts de reconnaître le respect qui sous-tend ces gestes. Au lecteur d'accepter ce regard qui vise l'Autre à travers une grille de parole, un Toi « sur le point d'être dit » (210). Les « rouleaux » (43) du récit se déploient en séquences, mais aucun thème n'est privilégié : il faut accueillir les couleurs allégoriques du dire,

58 Notons aussi l'allusion à l'Antiquité : « Les deux mains dressées, la paume en avant (*passis manibus* selon les termes de César, dans la *Guerre des Gaules*) sont un geste de supplication ; les Gauloises en usent à plusieurs reprises au cours de la Guerre des Gaules [...] avec ou sans dénudement du sein » (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, éd., *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 601). Il est également possible de voir dans cette image de la main ouverte une allusion à André du Bouchet pensant à Hölderlin, à Celan et au fait d'entrer dans la langue comme sacrement par lequel on saisit celle-ci la main ouverte ; voir *Tübingen, le 22 mai 1986*, in André du Bouchet, *...désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Paris : Mercure de France, 1989, p. 51-93 (55-56).

traverser les scènes de divers conflits, songer, veiller, bercer, encore et encore. Les variations se font écho et s'entrecroisent. La musique de ces variations est sens.<sup>59</sup> Les figures sonores n'en finissent pas de nous éclaircir, jusqu'à l'os et à la chair de l'« être corporel travaillé par la mort ».<sup>60</sup>

Activer des chaînes associatives devient ainsi une expédition vers la vérité de l'Autre et du langage, une découverte à la fois des périphéries sémantiques de mots à la tonalité profonde et des relations humaines que ceux-ci établissent.<sup>61</sup> Pour Tellermann, c'est une quête ayant lieu dans la mémoire et l'inconscient, mais ancrée dans la tradition littéraire. L'étoffe allusive et polysémique du dire a une allure vibratoire qui exige que le lecteur prête son concours au déchiffrement. *Encre plus rouge* nous montre que chanter les morts, c'est rester disponible non seulement à l'« inattendu » du signe<sup>62</sup> et aux affres de l'Histoire, mais aussi aux « énergies latentes dans les œuvres du passé ».<sup>63</sup> S'inscrivant dans un ordre du devenir à la fois littéraire, mythique, linguistique et ontologique, ce

59 Cf. Esther Tellermann, « Autour de la lecture de Michèle Montrelay et Jacques Lacan de *Lol V. Stein* de Marguerite Duras », *Journal français de psychiatrie* 43 (2016/1), p. 138–40 (138). Voir aussi Isabelle Garron, « Esther Tellermann : *Encre plus rouge* », *op. cit.*, p. 74–75 (74) : « [L]’univers “tellermannien” interroge le poème en son principe de réalité le plus flagrant : le vers. Un vers antique presque, dont les interrogations, les coupes, la présence d’Iphigénie, d’autres villes ou femmes mythiques ravivent une lyrique racinienne ; sa rigueur prosodique telle la chair des tragédies. »

60 Jean-Marie Perret, « Esther Tellermann, *Encre plus rouge* », *op. cit.*, p. 114.

61 Nous empruntons à Jean-Pierre Lefebvre les notions de « reconnaître [...] les périphéries sémantiques de certains mots » et de faire ce que Kafka nomme « une expédition vers le vrai » (Paul Celan, *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 18 et p. 19). Quelques références de la part de Tellermann vont dans ce dernier sens, lorsqu'elle parle du « Nord » (*ER* 49) ou de « choucas » (17, 42). En tchèque, Kafka veut dire choucas, petite corneille noire qui « hante les pierriers d'altitude » (Paul Celan, *Partie de neige*, trad. et éd. Jean-Pierre Lefebvre, Paris : Seuil, 2013, p. 182n8). De telles paronomases ont lieu aussi chez Celan. L'enjeu est pourtant grave : celui d'habiter haut dans le ciel par le poème les lieux où la cendre devient neige, lieux qu'habitent par moments des écrivains du nord comme Ossip Mandelstam ou Marina Tsvétaeva. Voir *ER* 141, « aria sur / la neige incandescente / il gèle dur », et *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 229 et p. 322. Selon Lefebvre, le nord peut être le « royaume des morts » (*Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 360n2).

62 À propos du « lien de pure vacance aux signifiants, cette disponibilité à la trouvaille, à l'inattendu, où le signifiant montre son autre face », voir Esther Tellermann, « Autour de la lecture de Michèle Montrelay et Jacques Lacan de *Lol V. Stein* de Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 140.

63 Collectif, *Passeurs de mémoire : de Théocrite à Alfred Jarry, la poésie de toujours lue par 43 poètes d'aujourd'hui*, préface de Jean-Baptiste Para, Paris : Poésie/Gallimard, 2005, p. 12. Une remarque de Tellermann va dans le même sens : « que le souffle soit mémoire » (*NN* 202).

texte nous enseigne sur nous-mêmes en tant qu'êtres créés par la portée de nos cultures et identités en même temps que sur celles de l'Autre. Aussi voit-on l'*ontos* étroitement lié à la prière qui soulage, aux rites à la lisière de l'union, et à l'éthique d'un Nous qui se réalisera également « à l'envers » du « grand Livre » (ER 228), dans la vraie vie.

## Parler la terre : rites et rêverie dans *Terre exacte* (2007)

Ce chapitre continuera notre examen de l'œuvre tellermannienne à travers l'esprit de commémoration et de récupération – de la terre comme d'un passé collectif mythique – qui se déploie dans *Terre exacte*. En examinant ses rites quasi religieux et sa rêverie énigmatique, nous constaterons des liens renouvelés entre les êtres humains et le monde élémentaire, les lieux et le souvenir, la terre et le langage. Le fil conducteur sera cette fois une « terre exacte » puissante et indéfinissable, essentielle à l'être et au devenir. Comme à son habitude, Tellermann donnera voix aux disparus en se servant d'un lexique singulier et d'emprunts à Celan. Les récitatifs ainsi tissés interrogent l'être, mais dessinent aussi maints gestes vers l'Autre, insistant sur les liens identitaires et générationnels que crée le langage, ce qu'elle aime à appeler une « poussière d'étoiles retrouvée » (NN 7). Sera également mise en évidence la progression de son écriture de livre en livre : chaque recueil aborde certes un nouveau topos, en l'occurrence la terre, mais en poursuivant la quête d'une parole pleinement intersubjective, de liens d'une profondeur certaine aux niveaux historique, littéraire et ontologique, ajoutant d'ailleurs aux débats qui animent la culture française depuis l'après-guerre autour du lyrisme, de l'habiter (éco)poétique et de l'acheminement vers la parole.<sup>1</sup>

Comme nous l'avons vu, l'énigme sert à explorer l'inconscient et ses signifiants. Il s'agit d'éviter la pensée conceptuelle et de mettre sur le même plan, avec douceur et générosité, le présent, le passé et le futur, notamment au moyen de longues séquences et de syntagmes énigmatiques, tel le titre de ce recueil. Façon dont Tellermann souligne les rites et la rêverie, associe le dedans et le dehors, les lieux et le souvenir, la terre et le déploiement du langage, ajoutant à la tradition poétique où l'on parle la terre en tant que moyeu d'une roue qui nous anime, point central d'où émanent notre prise de conscience du cosmos et d'autrui. Nous nous plongeons dans le paradoxe d'une « terre exacte » jaillissante, indéfinissable, souvent hors de notre portée, et pourtant au cœur de notre être-au-monde et du devenir. Tellermann évoque la terre afin

<sup>1</sup> Cf. Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, Paris : Gallimard, 1976 [1959], ouvrage qui ne figurera pas dans nos analyses, mais qui alimente la poésie et la philosophie des dernières décennies.

de donner voix aux « dé- / nommés » (TE 246) de l'Histoire, en mots concis qui servent tant à réconcilier qu'à interroger. Les poèmes, où de brefs vers incantatoires donnent aux récitatifs tellermanniens de l'ampleur aux plans spirituel et spatiotemporel, font de nos découvertes – de la terre, du langage, du désir, de l'Autre – des rites au bord de l'indicible. Le rite et la rêverie s'intriquent, tant le vers y est allusif, paratactique, saccadé, polysémique. Les évocations d'un passé mythique suggèrent une « terre exacte » enracinée dans la légende (50), des espaces intemporels, le monde minéral et notre soif d'étendues naturelles, comme celles des Psaumes (cf. 83–132), livre sacré traité indirectement, bien qu'avec plus d'insistance qu'auparavant, pour parler plus d'un trouble généralisé – de « l'air autour de ce qui / se tait » (101) – que de croyances précises. L'analyse suivante mettra en relief la poét(h)ique de ces résonances, au regard du souvenir, du relationnel, de l'intersubjectif, de l'intertextuel et d'un dialogisme innovateur.

Le rite, ses mystères et le contact avec la création tout entière s'inscrivent d'emblée dans *Terre exacte*. Des vers repris d'*Encre plus rouge* sonnent le début d'un poème visionnaire, « inscrit sur une terre / inconcrète et sans nom » (ER 4<sup>e</sup> de couv.). Nous assistons de nouveau à un drame tellurique, quasi religieux : « C'était une histoire inannoncée / face aux trois Dieux. / / Ô jour d'innocence / où nous nous avisons / et fûmes proférés / ... » (TE 7).<sup>2</sup> La présence de ces « Dieux » sans nom fait se confondre le rite et la rêverie. De tels énoncés colorent vite l'étoffe des premiers textes, si bien que le lecteur se met lui aussi à songer, à faire le lien entre les nombreuses références énigmatiques, y compris celles qui nous font explorer un passé ancestral ambigu, fluide, mi-réel, mi-mythique. Les vers isolés de cette épigraphe précédant les quatre parties « Du dit jamais » (9–82), « Psaume 9 » (83–132), « Jour jaune » (133–208) et « Un nom d'homme » (209–69) présagent le lent dépliement d'un conte surgi de la légende, nous fascinent de par leur ton et leur contenu, créant une tension entre l'innocence et la détermination par une force extérieure.

Par ailleurs, la compacité, la brièveté et l'abstraction de ces vers éveillent notre curiosité, car nous ne savons pas encore quels dilemmes seront abordés, quelle histoire « inannoncée » sera traitée, à quels « Dieux » il faudra faire face et répondre, quels torts ou injustices il faudra redresser, réparer. Un jour du Jugement pourrait avoir lieu, ou bien des jours d'une plus grande innocence lorsque seront avouées les fautes. L'emploi des temps du passé crée une distanciation,

2 Cf. ER 165. Par moments, Tellermann se cite. De telles reprises renforcent la musicalité et l'urgence du dire, la découverte de soi et de la parole, le regard sur le passé et l'élan vers un avenir pleinement intersubjectif. Accueillir ainsi le langage est une façon de prier, de savourer l'énigme, de retrouver l'« innocence ».

comme le fait l'image des « trois Dieux », image qui nous situe dans le sacré tout en s'ouvrant aux confessions diverses. S'exclamer « Ô jour d'innocence », c'est invoquer un retour, plein d'émotion et de prières, à ce passé mythique. La consonance des [s] renforce les cadences des vers courts mais relativement équilibrés, proches de celles de l'alexandrin dans la deuxième strophe. Le son [e] – « inannoncée », « proférés » – équilibre les deux strophes, les ouvre au songe et au passage du souffle tout en structurant cet ensemble. La locutrice nous indique que le cœur et l'esprit doivent accueillir les souffrances du passé, notamment lorsque les silences en fin de vers rendent plus vaste la portée de la pensée autour de ce dire oraculaire et abstrait, laissent au non-dit sa part. Le parallélisme des vers où figurent les mots « inannoncée » et « innocence » – « une histoire inannoncée [...] Ô jour d'innocence » – fait écho aux Psaumes. Ces vers chantonnent un hymne inattendu. Le bruissement du langage met en évidence l'émotion, la sensation, le surgissement de liens profonds.

*Terre exacte* baigne dans le rite et la rêverie portés par les espacements, le tissu sonore, les images, la brièveté des vers et les références faites de biais à la Bible. Plus qu'au parler quotidien, la manière dont respirent les vers, le dépouillement, les intervalles, les reprises et les unités de sens saisies par le regard posé sur la page s'apparentent aux formes liturgiques, particulièrement celles de la tradition hébraïque. Le lexique se rapportant à l'eau, à la mer, à la pierre, aux étoiles renvoie au dire à la fois élémentaire et éternel de l'Ancien Testament (cf. 13, 15). Le titre de la séquence « Psaume 9 » pointe de manière concrète ces réverbérations. L'écriture tellermannienne ressemble ainsi à ce qu'appelle Jean-Marie Perret à propos d'*Encre plus rouge* une « succession de petits radeaux textuels confiés à un courant qui monte en nous ». <sup>3</sup> Il convient de noter l'aspect fragmentaire et indécis, paratactique et troué, questionnant et même balbutiant des sauts de la pensée qui serrent et ouvrent le sens. De nombreux énoncés signalent une absence, un manque, les béances ou trous sémantiques qui caractérisent tant l'extrême contemporain.

Plusieurs axes importants apparaissent dans « Du dit jamais » (9–82). L'exactitude de la terre correspond à un jaillissement intérieur, sensuel et palpable. Parler la terre vient de l'envie de commémorer, de récupérer, de se souvenir pour mieux regarder en avant. C'est tendre la main aux êtres et aux choses,

3 Jean-Marie Perret, « Esther Tellermann, *Encre plus rouge* », *op. cit.*, p. 114. Cf. Celan quant aux correspondances entre les mots de la poésie et une « barque », voire sa variante plus fragile et ouverte aux éléments, un « radeau » qui traverse des courants affectifs, par lequel nous naviguons les terrains du corps ou de l'âme : « ton cœur est une barque dans le blé, nous, rameurs, la poussons vers la nuit » (Paul Celan, « Marianne », [*Pavot et Mémoire*], *Choix de poèmes, op. cit.*, p. 27).



tant du passé que du présent. C'est refondre peu à peu l'imaginaire collectif. Parler la terre exige une prise de conscience calme et sûre : non seulement nommer les parties d'un tout, mais aussi établir un monde plus harmonieux, sans oublier apories et incertitudes participant de cette appréhension socio-culturelle et linguistique. Ainsi le côté élégiaque et quelque peu prophétique des premiers poèmes, où se transmet l'accueil des cycles du cosmos et des commencements qu'instaure le rêve :

Pense / aux roues lentes / au cœur d'un monde. (13)

Offre en mélancolie / la somnolence / d'un son aigre / ô du vide de toi (14)

Qui brûle les soies lissées ? (15)

toi plus lourd / par où commence / / le vert du rêve. (17)

Regardant en avant et en arrière, Tellermann se rend compte non pas de scènes précises de l'Histoire, mais de fragments de sens venus de l'inconscient, de signifiants qui évoquent le pouvoir de nos gestes et sèment les graines d'un lent renouveau. Le chant brisé s'accorde aux images. Il s'agit de trouver des mots justes, sans que chaque pierre soit méticuleusement sertie (cf. 46). Emprunter à divers domaines donne mieux voix à l'indicible et au non-dit. Les « roues lentes / au cœur d'un monde », par exemple, intimement liées à divers cycles – mort et vie, jour et nuit, aubes et crépuscules qui indiquent le mouvement de corps célestes –, font peut-être allusion à la quête spirituelle de Dante,<sup>4</sup> ainsi qu'à l'expression chez Du Bouchet des rapports entre le regard attentif et la matière qui ne cesse d'apparaître, relation qui nous fait habiter le temps, l'espace et le langage.<sup>5</sup> La « somnolence / d'un son aigre » fait écho au chant d'Orphée et à sa lyre, d'autant que la strophe parle d'un « vert troqué contre le souvenir » (14). Il y a certes de la somnolence et de la mélancolie, mais aussi

4 Dante, *Œuvres complètes*, trad. Christian Bec et al., Paris : LGF, 1996, *Paradis* XXXIII, 143-45, p. 1024 : « Mais il tournait ma soif et mon vouloir, / exacte roue, l'amour qui dans sa ronde / élance le soleil et tant d'étoiles. »

5 André du Bouchet, « Le révolu », *Laisses*, Paris : Hachette, 1979, n.p. (1) : « De face, comme au sol / révolu, je vois la roue de face comme rentrée, qui ramène / sans dévier / des yeux qu'on racle. » Voir aussi la lecture attentive de cette « description d'une zone inconnue » et les commentaires sur le mot « roue » dans Clément Layet, *André du Bouchet : présentation et anthologie*, Paris : Seghers, 2002, p. 92-114 (97, 103), ainsi que la discussion de la « métaphore des roues » et des « mécanismes de l'ontos » dans Michael Bishop, « Esther Tellermann : exactitude, interrogation, psaume », *op. cit.*, p. 28.

cette musique censée faire reflourir, enclencher un changement de saison. La question « Qui brûle les soies lissées ? » et la voix « qui seule voit / où il y a des yeux » correspondent peut-être aux vêtements, aux étoffes rituelles et aux vies perdues pendant la Shoah ou d'autres ères de destruction, et pourtant Teller-mann laisse entendre que la poésie retisse les soies, ravive la parole, illumine « chaque route » par le biais de « l'étoile » qu'elle désigne, qui nomme, guide et porte espoir. De même, un poème peu après, tel un fil dans sa forme verticale, indique « ce qui ne s'assemble » mais annonce une « terre surgie dans / la voix humaine » (17). L'image du « vert du rêve » par laquelle se termine ce texte unit le tellurique et le spirituel, le mythique et l'ici et maintenant. Ces poèmes de « Du dit jamais » rassemblent les êtres et les choses qui nous sont chers. Le rite et le rêve les relient – roues, sons, soies, couleurs – au devenir dans un sens très large, de façon sensuelle et musicale autant qu'ontologique et existentielle. La profondeur des images et la fluidité paradoxale des vers incarnent la croissance du monde extérieur dont il est question, font chanter ce qui est ciselé et étroit, font résonner un dire qui est ancien de par sa concision et ses couches sémantiques, actuel de par son affrontement à l'Histoire.

Les moyens qu'emploie Teller-mann pour reconnaître les disparus passent par la poétique celanienne. Lorsqu'elle s'appuie sur le rite et le rêve pour faire surgir l'autre monde, par des mots aussi compacts que ceux de Celan mais dans des séquences plus longues et berceuses, elle pense souvent à lui. Lui faire allusion l'aide à faire de l'intersubjectivité le moteur de *Terre exacte*, puis à proposer des liens entre le dedans et le dehors, à explorer des espaces orphiques, à renouveler la langue et l'imaginaire.<sup>6</sup> À travers des motifs celaniens concernant les disparus, parler la terre – et le cosmos – devient plus facile. S'inspirant de lui, des tournures, des allusions et des remarques indirectes sur la souffrance humaine comme sur l'espoir créent un échafaudage pour descendre plus bas dans l'inconscient, puiser dans le rêve, le rite et le sacré. Le choix des mots souligne combien difficile peut être le dialogue sur la souffrance humaine, fragile l'état d'âme de la locutrice et des destinataires. Quant au désir de parler la terre, Teller-mann communique avec et à travers Celan pour faire un pont vers l'autre monde – vers la commémoration et la consolation. En s'adressant implicitement à lui en même temps qu'aux disparus, quoique sans dire directement à qui se réfère le Tu, elle augmente la portée de *Terre exacte*. Elle en augmente l'aspect intertextuel tout en contemplant sa propre inquiétude et mettant à nu

6 Cf. Jean Daive, *La Condition d'infini 5 : sous la coupole*, Paris : P.O.L, 1996, p. 9 : « [L]e mot renvoie à la mémoire et [...] celui-ci est un espace imaginaire où se joue la lisibilité du monde. [...] Le monde est illisible et la matière des mots engendre une structure : le poème. La vibration du sens est utilisée comme énergie. »

les blessures de l'Histoire. Elle fait en sorte que Celan aussi soit l'un des disparus, enrichit l'éventail de tonalités et nous rappelle comme le ferait André du Bouchet que la terre se fait plus accessible et transparente lorsque sont précisés sans cesse les liens entre la terre et chacun de nos souffles, de nos pas, de nos regards.<sup>7</sup>

Les intertextes celaniens qui sont le point d'ancrage de la rêverie dans *Terre exacte* permettent des lectures multiples. Ils en disent long sur l'affrontement avec l'Histoire qui y a lieu. Par exemple, les vers « Pense / aux roues lentes / au cœur d'un monde » (13) citent probablement « Strette », poème écrit par Celan sur le film *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1955).<sup>8</sup> « Strette » dépeint une « roue, lente », un soleil au sens figuré dont les rayons montent mais ne servent de contrepoids ni à la noirceur d'un champ ni à l'absence des morts. Le lyrisme de Tellermann en devient plus urgent, plus précis. Lu au travers de « Strette », le début de *Terre exacte* se fait moins abstrait, à l'égard de fils symboliques qui relient les générations, de l'étoffe de la vie en train de se former et d'une eau qui divise. Il résonne considérablement quand le fond en est « Strette », poème relativement long (pour Celan) qui pleure la Shoah, « les ravages de la bombe atomique »<sup>9</sup> et les peines du témoignage. L'eau dont parle Tellermann dans le poème par lequel commence « Du dit jamais », eau qui ne nous alimente pas comme elle le devrait et perturbe la perception, reprend des images de « Strette » à propos du chaos, de la désarticulation, d'un œil humide et d'yeux secs. Lire ces textes en miroir nous aide à voir, dans l'eau qui « fractionne », des yeux endeuillés et des larmes déchirantes : « Pense / aux roues lentes / au cœur d'un monde. / Qui encore porte / vos cheveux / fait tissu ? / Quelle eau fractionne / l'apparence / et devient telle / que nous l'avons vidée ? » (TE 13). Une douleur semblable à celle de Celan se cristallise. Parler la terre en devient acte par lequel questionner ce qui la vide, explorer son évolution

7 Dans *Une lampe dans la lumière aride*, *op. cit.*, p. 78–79, André du Bouchet montre comment dire nous aide à mieux voir et respirer. Il insiste sur le devoir de répéter sans cesse ce qui a été dit, afin de renouveler l'air que l'on respire et de se sentir chez soi (cf. *Carnet*, *op. cit.*, p. 11 [avril 1951]). Chez Du Bouchet, la rencontre avec le langage ainsi qu'avec la matière du dehors comme socles sur lesquels fonder le devenir ressemble en partie à celle qui caractérise l'œuvre de Celan. À propos du souffle – de la respiration – comme élément primordial du devenir, voir aussi l'emploi du mot « habitacle » dans André du Bouchet, *Carnet 2*, Saint Clément : Fata Morgana, 1998, p. 100 : « au centre de l'air / une / figure en nous / dans son habitacle transparent / / partout le centre, brèche dans le pourtour » ; cf. GE 147 : « nos rives seraient bordées / nos habitacles / et l'ampleur de la mer ».

8 Paul Celan, *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 154–69, p. 345n1 ; cf. « Le banquet », p. 32–35. L'image d'une « roue, lente » apparaît dès le début du poème « Strette », p. 154–55.

9 Paul Celan et Erich Einhorn, « Correspondance Paul Celan / Erich Einhorn – Extraits », lettre du 10 août 1962, *Paul Celan, Europe 861–862* (janv.-févr. 2001), p. 56–62 (58).

et ses saisons, et se faire porte-parole des morts et des vivants. Des stratégies bien tellermanniennes – le Tu implicite de l'impératif, le Vous derrière l'énoncé « vos cheveux », le Nous de la deuxième question – rassemblent toutes sortes de destinataires : le poète, d'autres écrivains, des bien-aimés, le lecteur, la lectrice, ceux et celles qui nous ont précédés et qui enrichiraient nos réflexions sur l'élémentaire et le tellurique, le cosmos et le cheminement humain. En outre, ces vers nous font voir *Terre exacte* en tant que strette, mot clé du lexique celanien : la partie d'une fugue où, avant que n'arrive la conclusion, les entrées du thème se multiplient et se chevauchent, nous rendent plus attentifs à la façon dont elles se complètent, à la musicalité elle-même, dans l'évocation du souvenir et de l'oubli, de la commémoration et la consolation, du dialogue et de la guérison.<sup>10</sup>

Quant au poème en tant qu'acte qui crée des liens entre la croissance humaine et l'élémentaire, « Strette » suggère que l'eau des profondeurs de la terre s'inscrit devant nous par le biais de dialogues que tracent métaphoriquement devant les yeux du locuteur une chouette et l'herbe qui couvre des pierres tombales. En allemand, les derniers vers de « Strette » enveloppe ce chant funèbre de musicalité hésitante, de sons répétés que tente de reproduire la traduction à travers les lettres h, e et t : « Herbe. Herbe, écriture désarticulée ». <sup>11</sup> Tellermann ouvre « Du dit jamais » avec une musicalité semblable à celle de Celan mais qui vise d'autres effets. Il s'agit, dans la mesure du possible, d'édifier, de rassurer. « Peut-être la mer est déjà / en dessous / entre les cordes » (13) : ces derniers vers examinent des liens entre le dehors et notre cheminement affectif, sociétal, spirituel, ontologique. Leur progression suggère le mouvement et l'émotion au moyen du son [d], du flux et du reflux implicite de la mer et du mot « cordes », lequel correspond ici aux roues lentes qui font tourner en douceur le monde, ainsi qu'au corps, à la corde sensible sur laquelle joue le poème et à la musique elle-même. Anticipant sur d'autres allusions – « une couronne d'air » (16), « l'autre source » (19), une « rétine ouverte » (25)<sup>12</sup> –, ce texte prolonge le dire celanien, mais établit une vision plus fluide, ouverte, généreuse. Il reprend le paradigme – si cher à Celan – de la parole fondatrice, et situe l'espoir dans les distances que crée, mesure et médite cette parole, entre soi, le monde

10 « Strette » termine le recueil *Grille de parole* (1959). Voir Paul Celan, *Choix de poèmes*, op. cit., p. 154–69.

11 *Ibid.*, p. 169.

12 Des images similaires se trouvent dans Paul Celan, *Strette & autres poèmes*, trad. Jean Daive, Paris : Mercure de France, 1990. Voir p. 15 (« Nuit », [*Grille de parole*]), p. 53 (« Chymique », [*La Rose de Personne*]) et p. 81 (« Dans le chariot à serpents », [*Reverse du souffle*]).

et le langage.<sup>13</sup> Il parle la terre, mais embrasse le relationnel et le simultané, bien au-delà du concept. Il commence un dialogue maintes fois poursuivi, au sein des séquences de *Terre exacte* et comme reflet illuminant du texte liminaire. Les thèmes implicites en sont nombreux : l'innocence et la perte de l'innocence ; la grâce retrouvée ; le devoir depuis la Shoah de refaire le tissu social et l'ordre symbolique ; le renouveau observable dans le monde extérieur et que peut mettre en branle le poème ; et l'aspect sacré du dire devenant cadre dans lequel nous pleurons les morts, leur parlons et relançons leur parole. Comme c'est le cas chez Celan, la rêverie en devient ainsi décidée, intentionnelle, acte auquel revenir aussi souvent que possible. Elle sert à constater la valeur de la vie humaine et à relier celle-ci au temps, à l'espace, à la nature, aux cycles qui nous entourent et animent.

Le ton cérémoniel de *Terre exacte* s'éploie peu à peu. Les poèmes sans titre se suivent, intégrant mais transformant en même temps des aspects de Celan. À travers un élan particulièrement intersubjectif, des motifs récurrents et des séquences très amples qui développent avec intensité les interrogations, Telermann fait s'entrelacer des fils : le passé et le présent, la terre et ceux qui l'habitent, la répétition de rites et le silence ou le chant qui les accompagne. Quoiqu'en se limitant, au niveau du cadre narratif, à quelques éléments de base tels que la rêverie, le respect pour les disparus et l'acheminement vers la contemplation, elle met en avant des actions ayant un sens symbolique. Les énoncés nomment les distances entre le présent et le passé, mais les réduisent tout autant. Nous sommes aux prises avec l'absence de ceux qui nous semblent présents, cette « voix de personne » (15, 24) qui, au fil des images, est le « rien » affirmant une absence dans la voix de la locutrice (15), s'avère « cousue » sous sa peau (24), met la détresse « entre nos mains » (24) et cristallise le « rien » ressenti « entre les dents » et « sous la paupière » (25).<sup>14</sup>

Dans *Terre exacte*, la couleur met en évidence ce paradoxe de la présence-absence des êtres et des choses, leur proximité et leur distance dans le temps et l'espace, notre relation à leur visibilité et à leurs gestes expressifs. Puisque Telermann a pour ainsi dire un coup de pinceau large et non-représentatif, mettant de côté le portrait et favorisant les grands traits que mettent en place le signe, la couleur joue un rôle important dans ce recueil. Celle-ci communique

13 Cf. Paul Celan, *Le Méridien & autres proses*, op. cit. ; Frédéric Marteau, « Contra-diction. Paul Celan et l'art du contrepoint », *Littérature* 180 (2015/4), p. 56–69 ; et Jean-Michel Maulpoix, *Jean-Michel Maulpoix commente* Choix de poèmes de Paul Celan, Paris : Gallimard, 2009.

14 Vis-à-vis d'une « voix de personne » et de l'innommable, voir Paul Celan, « Un œil ouvert », [Grille de parole], *Strette & autres poèmes*, op.cit., p. 19.

ce qui a lieu aux niveaux de l'affect, de la pensée et de la perception lorsque nous nous souvenons de traumatismes divers ayant des conséquences sur le réel. De même que Tellermann reste laconique sur les détails d'un paysage, elle se sert de mots liés à la couleur pour mettre l'accent sur un certain nombre de champs sémantiques, nous faire (re)connaître intuitivement la pertinence de l'image. Utiliser la couleur ici renvoie à l'idée que la terre n'est « exacte » que lorsque l'imaginaire en détermine les contours. Il s'agit d'accéder fugitivement à des strates spatiotemporelles qui s'étendent jusqu'à l'Antiquité. Son parti pris esthétique et ontologique – son désir d'aborder à travers la couleur la vie, la mort, l'immensité de la terre, l'illimité des liens humains – ressemble par exemple à celui de Hölderlin dans « En bleu adorable »,<sup>15</sup> ou de Hugo dévoué à la moindre nuance de « l'éternel murmure ». <sup>16</sup> Or la couleur, comme chez Trakl dont les textes sombres « tir[ent] » souvent « sur le bleu »<sup>17</sup> ou comme dans *Encre plus rouge* où le rouge se lie autant à l'affect qu'à l'élémentaire, garde son élan énigmatique, son caractère insistant. Notons, lorsque la pensée s'engage dans la couleur dans *Terre exacte*, les émotions et sensations qui viennent en partage.<sup>18</sup>

La couleur s'avère fondamentale quant aux rites et rêveries de *Terre exacte*. À la manière d'*Encre plus rouge*, où le rouge informe les séquences « Rouge couleur des nerfs » et « Encre plus rouge », la séquence « Jour jaune » dans *Terre exacte* (133–208) privilégie le jaune. Avant tout, il est question de l'exploration cérémonielle du temps et de l'espace, de la vie et de la mort, du langage et des relations humaines. L'auteur ne souligne pas le sens précis, systématique, symbolique d'une couleur. Plutôt, elle montre comment la couleur, le dire, les éléments et le signe s'entrecroisent. « Jour jaune » met l'accent sur des « liturgies nues » (148) qui créent des zones d'ombre et de lumière et se mettent à inonder le signe (137, 140). Leur bruissement (cf. 38, 87, 177, 263) ranime la présence des êtres et des choses, comme dans les vers « Donne les jaunes / men-diés » (146) et « Jour jaune / sur eux » (150), où s'annoncent des « alliances » (169) entre les morts et les vivants, configurées de manière relativement vive

15 Celan s'appuie sur ces mêmes idées directrices et s'intéresse également à la poésie de Hölderlin. Voir Friedrich Hölderlin, « En bleu adorable », [trad. André du Bouchet], *Œuvres*, op. cit., p. 937–41.

16 Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, éd. Pierre Laforgue, Paris : Flammarion, 2008, p. 361–83 (362).

17 Georg Trakl, « À un jeune mort », *Vingt poèmes*, trad. et préface Eugène Guillevic, Sens : Obsidiane, 2016, p. 45–47 (45).

18 À propos de liens entre la couleur et l'écriture poétique, voir aussi Paul Celan, « L'écrit », [Reverse du souffle], *Strette & autres poèmes*, op. cit., p. 93 : « L'écrit se creuse, le / dit, vert-océan, / brûle dans les baies. »

au moyen de consonances et de gestes indiquant la générosité humaine et le passage du temps. Au début de « Jour jaune », cette couleur correspond plus ou moins à la clarté émergeant du langage (137), à l'or liquide que contient un nom (138) et à d'éventuels reflets des « lampes » mettant en lumière des liens interpersonnels, des « mains cousues » (140). Le jaune s'assimile également, de façon plus familière, aux fleurs et aux paysages : « un bouquet / jaune » (233) ; « des cités / jaunes » (269). Dans l'ensemble, il incarne le topos de la lumière qui nous nourrit, qui traverse le langage et les émotions, tels les « psaumes / répétés » qui sont un « grand soleil sorti de nous / / dédié au sacrifice » (201).<sup>19</sup> Comme le bleu, le rouge, le vert, le noir et le blanc dans *Terre exacte*, c'est une couleur qui fait coïncider la matière et l'esprit. Le jaune nous met presque en osmose avec le monde extérieur et ses parcelles, comme une interlocutrice serait « enroulée dans le jaune » (44). Pour toutes ces raisons, nous comprenons que la poésie réduit les distances entre les êtres et les choses, transforme ces distances en promesse, relie terre et ciel, qu'il s'agisse d'« horizons de sel » à proximité (141) ou de « toute pierre qui s'ouvre / pour la faille brillée / / du milieu » tout près (44).

Considérons aussi le jade, couleur et pierre bleu-vert en symbiose avec le rite, la terre et les croyances de l'Antiquité. Par le biais du jade, dont le nom vient de ce que l'on pensait être ses pouvoirs curatifs,<sup>20</sup> le rite et la rêverie font encore plus partie d'un processus de guérison. Souvenons-nous des vers cités plus haut concernant « un vert troqué contre le souvenir » (14) et « le vert du rêve » (17), lesquels annoncent plus généralement l'importance de la couleur en tant que fil tout au long de *Terre exacte*, puis renvoient aussi au titre, à savoir l'idée que seront mis en valeur les lieux et l'espace, la mémoire et l'oubli, l'exploration et la croissance, la terre et ses capacités régénératrices. Peu après, le jade entre en jeu pour rappeler des rites funéraires, mais sert aussi à mettre en relief un respect cérémoniel pour la terre et ceux qui l'habitent, au-delà de gestes isolés. C'est même une sorte de mantra dans « Du dit jamais » : il faut mettre le jade « dans la bouche » (27, 30, 32, 67 ; cf. 175, 176), motif qui évoque des rites anciens et renforce la présence de cérémonies dans ce récit-récitatif. Le contact

19 Cf. Paul Celan, « Soleils-filaments », [*Renverse du souffle*], *Strette & autres poèmes, op.cit.*, p. 79, où s'entremêlent la pensée, la lumière, les vers du poème, la présence d'un arbre et des chants à chanter « au-delà des hommes ». De même, il faudrait noter à la fin du poème « L'écrit », [*Renverse du souffle*], p. 93, les correspondances entre la couleur, la lumière, des présences humaines et le surgissement des vers : « [Q]ui / dans ce / carré d'ombre / suffoque, qui / sous lui / en leur émerge, émerge, émerge ? »

20 Le *New Oxford American Dictionary*, Cupertino : Apple, 2015, donne l'étymologie suivante : « Fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du français *le jade* (autrefois *le jade*), de l'espagnol *pedra de ijada* "pierre du flanc" (pour les coliques, qu'elle était censée guérir) » (nous traduisons).

avec le jade est revigorant en ce sens que sa matière semble répandre de la lumière et de l'énergie vitale, y compris de ses « fines nervures diversement colorées ».<sup>21</sup> Dans les vers « Donne / lunes nuits vertes / / mets le jade dans la bouche » (32), c'est comme si ces qualités élémentaires se faisaient absorber par le corps humain – comme si de nombreuses lunes et « nuits vertes », mises symboliquement dans la bouche des disparus, assuraient que ceux-ci restent liés à la terre et au ciel, en accord parfait avec le cosmos et sa vitalité.

Le jade se rapporte à divers sens symboliques dans *Terre exacte*, en particulier le paradoxe d'une « terre exacte » qui résulte d'une vision ancrée non pas dans un lieu précis, mais dans le sacré et le rêve. Cette pierre précieuse reflète l'intérêt que porte l'auteur aux pratiques d'antan. En effet, le jade incarnait souvent des vertus venues d'en haut et, en Chine et au Mexique, préservait les morts de la décomposition.<sup>22</sup> *Terre exacte* nous montre donc comment se nourrir spirituellement, se maintenir en vie à travers la matière, et ne donne pas d'indications sur l'enracinement dans des lieux de notre ère. À cet égard, les vers suivants sont révélateurs : « Mets le jade dans la bouche / sur les tempes / les tentures / bleu suspendu aux racines » (30). Comme chez Celan, l'image de la matière mise en contact avec la bouche connote le dire poétique.<sup>23</sup> En rapprochant le jade des rites et des couleurs, la locutrice s'exhorte à exprimer le deuil et à relier des royaumes. Le jade sert non seulement d'amulette, mais aussi d'emblème du caractère inséparable de la terre et du ciel. Alors que chez Celan les défunts semblent monter dans le ciel et y retrouver péniblement des racines,<sup>24</sup> chez Tellermann un dire aussi compact – tel le bleu qui connote la pierre autant que le ciel – nous fait traverser de vastes étendues afin de nous les faire habiter ensemble, en nous défaisant au fur et à mesure du chagrin. Le jade met en lumière cette sensibilité à l'espace, au temps, à l'Autre, aux réalités disparates.

21 Michel Cazenave, éd., *Encyclopédie des symboles*, op. cit., p. 328.

22 *Ibid.* ; Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, éd., *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 527–28 ; Nanon Gardin et al., *Petit Larousse des symboles*, op. cit., p. 351.

23 « Quelque chose pousse dans la bouche » (*TE* 70). Celan, de même, met en évidence la possibilité pour les défunts de revenir de leur exil grâce aux « gerbes d'espoir » que laisse pousser le poème et qui, éventuellement, effaceraient le choc visible dans leurs « bouches éblouies ». Voir « En l'air là-haut... », [*La Rose de Personne*], *Choix de poèmes*, op. cit., p. 223.

24 Celan suit la tradition kabbaliste en pensant aux racines qui poussent dans le ciel, là où se trouve l'arbre de la kabbale qui grandit de haut en bas, du firmament vers l'humanité. Voir « En l'air là-haut... », [*La Rose de Personne*], *Choix de poèmes*, op. cit., p. 220–23 et p. 221m. D'autres renversements paraissent souvent chez Celan, par exemple lorsque les étoiles symbolisent ceux et celles qui habitent notre cœur et qui sont aussi des fleurs. Voir « Une étoile de bois », [*Grille de parole*], et « Odeurs d'automne muette », [*La Rose de Personne*], *Strette & autres poèmes*, op.cit., p. 21 et p. 47.



Une autre page où résonne le refrain « mets le jade dans la bouche » (32) est elle aussi gnomique, oraculaire, ambivalente, et pourtant encourageante :

Ici n'a pas encore  
 l'usure des déserts  
 ici nous remontons les boues  
 ô hommes pourrissants  
 sachez encore  
     les arceaux  
     âme avide de réséda  
     d'ocre rouge  
 de chaux d'eaux rases.  
 Nous avons séché le sang

mis le jade dans la bouche. (67)

Ce texte parle la terre pour nous faire penser à un processus, aux étendues spatiotemporelles par lesquelles nous passons dans la vie ou dans l'imaginaire. Il traite surtout de la matière avec laquelle nous entrons sans cesse en contact. C'est comme si le Nous risquait de créer un monde sauvage inadéquat, et comptait sur le rite pour maintenir ses valeurs. La couleur qui s'insinue dans ce poème indique combien nous habitons la terre, aux plans social, psychologique, spirituel, ontologique. Le ricochet des sons – [d], [bu], [s], [z] – fait avancer le récit, « remont[er] les boues », désirer les choses de la terre tel le jade ou le réséda.<sup>25</sup> Le lexique, les couleurs et la compacité de ce poème s'harmonisent avec l'exploration ambitieuse dans *Terre exacte* des « arceaux » du monde, des « cambrure[s] » (241) du dedans et du dehors, des écueils du dire qu'il faudrait contourner. Le courbé correspond au rite et à la rêverie, aux gestes cérémoniels ainsi qu'aux chemins indirects que suit la pensée, à la réalité pleinement présente qui pourtant se dérobe. Il est question d'établir un tout cohérent en cousant des fils où se complètent les parties de ce tout, par exemple les déserts et la civilisation, la vie vigoureuse des plantes et celle de l'âme, la terre et les eaux, le jade et les défunts qui attendent la commémoration. Les derniers vers de ce poème mettent en valeur un tel langage symbolique, par lequel les êtres et les choses façonnent les lieux qui nous entourent et nous habitent.

25 Quant à la polysémie, le réséda correspond soit à une couleur – le vert pâle –, soit à une plante. Le mot réséda évoquait à l'origine les qualités médicinales de celle-ci : « Milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, du Latin, à partir de l'impératif de *resedare* et du champ sémantique "soulager" » (*New Oxford American Dictionary, op. cit.* ; nous traduisons).

C'est en parlant de la terre que Tellermann nous amène vers un avenir partagé. L'énigme sert de maillon dans cette chaîne symbolique. La prière peut en faire partie indirectement, par exemple là où il convient d'écouter une « ode » pour reconnaître par le chant « ce qui n'est pas encore » (217), pour atteindre la rive de l'Autre en présence des « mains » (260) qui écrivent. Le rite et la rêverie vont de pair avec le désir de renouveau, créent un accord avec chaque « journée humaine » qui « s'exhale » des poumons (241). La terre en tant que cadre du dire poétique nous aide à saisir de tels parallèles entre le va-et-vient du dehors et celui du dedans, surtout à propos des changements élémentaires qui ont toujours lieu mais qui ne se voient qu'avec le temps. Lieu de métamorphoses en haut et en bas, ainsi que d'évolutions au niveau tectonique, la terre « saille » (112) ou « emplit d'une / première peau » (119) peut devenir vertigineuse (112) ou diminuer « dans le songe » (154). La rêverie permet cette respiration de l'élémentaire. C'est comme si l'auteur glanait dans des roches autant que dans des champs, dans l'inconscient autant que dans la nature, par exemple là où des désirs sont « moissonnés » (87), où il peut y avoir des « branchages en fusion » (119). Le temps, comme la terre, doit rester indéterminé plutôt que « ce qu'on mesure », afin que chaque parcelle de réalité – chaque mot – reste une « offrande » venue en partie de la « bauxite » si riche en sédiments et donc riche en « mémoires » (69).<sup>26</sup>

La poétique celanienne est de nouveau une grille de lecture indispensable. Nous gardons tel Orphée le cœur et l'esprit, les yeux et les oreilles, ouverts au chant des « dé- / nommés » (246) qui sont morts trop tôt ou sans deuil. C'est comme si les disparus étaient tout de même là parmi nous, couchés dans la terre ou le ciel, attendant que la parole leur soit adressée, nous amenant vers « le bord / / du dit » (30). La terre rappelle le chant qu'écourent les vivants et les morts, ceux-ci en tant que présences qui vont à la dérive vers les parois perméables entre cette vie et « l'autre monde ». <sup>27</sup> Plusieurs textes dans *Terre exacte* creusent le paradigme celanien du mot capable d'unir soi, le monde et

26 Vis-à-vis des correspondances entre le dehors et le dire poétique qui se veut commémoratif, voir les vers suivants de Celan pour leurs images et leurs parallèles avec l'écriture tellermannienne : « l'écriture de faucille a sans faire de bruit percé [...] – Lèvre privée du pouvoir de parole, fais savoir / qu'il se passe toujours, encore, quelque chose, / non loin de toi » (« Reste chantable », [*Renverse du souffle*], *Choix de poèmes, op. cit.*, p. 243) ; « une / drague / à contretemps passe à travers nous, ennuagés » (« Non lavés, non maquillés », [*Partie de neige*], *Strette & autres poèmes, op.cit.*, p. 121) ; « depuis les temps du rêve / perdu [...] le chœur / des souches de platanes / se vouîte pour la prière / contre la prière » (« Or », [*Enclos du temps*], *Strette & autres poèmes, op.cit.*, p. 127).

27 L'allusion est à Paul Celan, « Non lavés, non maquillés », [*Partie de neige*], *Strette & autres poèmes, op.cit.*, p. 121.

l'Autre, par exemple le « mot lesté » dans lequel « trouver l'étoile » (153). Dans un poème qui pose la question, « Quoi atteste / la terre ? » (70), il y a les vers « toi / matière non pétrie / tresses en bordure / des quartz » (70 ; cf. 37), réponse soit qui fait de la terre la preuve de toutes sortes de présences humaines, soit qui fait du destinataire une entité absente.<sup>28</sup>

Plus *Terre exacte* avance, plus se précisent les allusions à Celan. Les énoncés mettent en évidence ses hymnes heurtés et pourtant tenaces à des bien-aimés devenus cendre ou neige, des souvenirs insaisissables mais jamais oubliés. Celan redevient l'intermédiaire qui permet à Tellermann de s'adresser en douceur à eux – « nous cherchons dans les lampes / nos mains cousues » (140) ; « De ta langue-fossile / je cherchais la muraille [...] Je t'ai porté afin que tu me portes » (179) ; « je plante dans ta langue / le drapeau à prières » (189) ; « Aux psaumes / répétés vôtres / avancées de briques et d'âmes » (201) – et, en même temps, celui à qui les chants de *Terre exacte* s'adressent.<sup>29</sup> La terre se fait lieu de l'affect et de l'*ontos*, où il est possible de porter l'Autre, autant que cadre dans lequel le signe peut recommencer à porter sens.

En revenant en arrière, au texte liminaire de *Terre exacte*, nous remarquons mieux la progression du recueil, les dilemmes confrontés et les désirs abordés, de façon envoûtante « où chair prit chair » (238) ou en basculant « vers le

28 Celan évoque parfois le fait de pétrir ou de façonner en tant qu'acte poétique, biblique, mystique. L'exemple le plus connu de cet acte est peut-être le Golem, figure légendaire de la tradition hassidique en Europe centrale. Pour Celan, le mot pétrir renvoie à l'idée que Dieu, la terre et le langage nous donnent la vie. Voir « Psaume » et « En l'air là-haut », [*La Rose de Personne*], *Choix de poèmes, op. cit.*, p. 181 et p. 221 : « Personne ne nous pétrira de nouveau de terre et d'argile, / personne ne soufflera la parole sur notre poussière. / Personne » ; « En l'air là-haut, c'est là que demeure ta racine, là, / en l'air. / Là où le terrestre se met en boule, terreux, souffle-et-glaise ». Voir aussi « Sous la peau », [*Renverse du souffle*], *Strette & autres poèmes, op. cit.*, p. 87 : « Quand je pétris le grumeau d'air, / notre nourriture ».

29 Vis-à-vis de mains, voir par exemple Paul Celan, « Sous la peau », [*Renverse du souffle*], *Strette & autres poèmes, op. cit.*, p. 87 : « Sous la peau de mes mains cousu : / ton nom consolé / avec des mains. » Cf. « Par le grand... », [*Renverse du souffle*], *Choix de poèmes, op. cit.*, p. 241, p. 364m et p. 364n3. Ce dernier poème se prête à plusieurs lectures. En donnant libre cours à l'imagination, on peut penser en lisant les vers suivants de ce poème soit à l'Esther biblique, soit à la Shekinah, présence divine en l'absence de Dieu parfois associée à Esther et qui selon certains aurait perdu les yeux à force de pleurer, soit à Tellermann elle-même : « Une main d'aveugle, elle aussi dure comme étoile / d'avoir traversé les noms, / repose [...] sur toi, / Esther. » Quant au « drapeau à prières » (TE 189), voir « Avec des mâts contre la terre chantés », [*Renverse du souffle*], *Strette & autres poèmes*, p. 75 : « Tu es à l'épreuve du chant / l'oriflamme. » Autres références : « Schibboleth », [*De seuil en seuil*], *Choix de poèmes*, p. 113 : « le drapeau auquel je n'ai / prêté aucune espèce de serment » ; « Strette », [*Grille de parole*], p. 165 : « et / le monde, mille-cristal / a déferlé ».

vertige » (112). Nous constatons que le rite est une voie vers la guérison et que le songe est une façon d'explorer le réel. Le dire indirect de Tellermann oblige chaque rêveur à assumer la responsabilité de la langue,<sup>30</sup> à confronter le « jour d'innocence » (7) où s'affirment par la parole des rapports à soi, à l'Histoire, au sacré, au monde naturel. Chaque lecteur est engagé dans un devenir collectif. Tous les lieux, dans l'« âme avide » (67) ou « en vue des cités / jaunes » (269), portent à travers le chant brisé la marque de ce devenir, de l'identité en train de se former. Le défi relevé est celui de penser autrement, généreusement, en prenant en compte l'intersubjectif, leçon apprise auprès des parcelles de la matière que sont le signe linguistique, la lumière et la couleur, les couches géologiques. Renvoyant aux « trois Dieux » (7) du début, la religion est un phare perçu dans le lointain, nous illuminant implicitement, momentanément, au travers de motifs symboliques, de gestes et de présences sacrés.

Un pilier de ce paradigme poétique est le dialogue. Parler la terre chez Tellermann, c'est renouer avec la langue, le cosmos et autrui. C'est se plonger dans l'apparaître et les « cycles » (200), noter d'infimes changements dans le dehors autant que dans la lumière que nous apporte le poème. Il importe dans *Terre exacte* d'intégrer au dire les défunts, de faire en sorte que la langue se souvienne d'eux, qu'ils se sentent écoutés d'une part, et, de l'autre, continuent grâce à l'ordre symbolique à faire partie de notre compréhension du temps, de l'espace et du monde extérieur. Tellermann regarde de près ces rapports. Le relationnel, considéré à travers la terre, devient indissociable de l'identité et de l'être-au-monde. La littérature retisse ainsi des liens entre les générations, particulièrement en ce qui concerne la commémoration de la Shoah, comme on le verra dans le chapitre suivant, et sans oublier le dialogue avec soi qu'est aussi la découverte d'un « paysage intérieur » (4<sup>e</sup> de couv.). Parler la terre, faire appel aux disparus, entamer le dialogue : ces actes mettent en avant des enjeux civilisationnels et écopoétiques, tout en résistant au concept et en inscrivant dans la parole un « non-savoir »<sup>31</sup> pour que l'on tienne mieux debout. De par ses énigmes et son ampleur, *Terre exacte* propose au lecteur de faire de tels gestes vers l'Autre : de goûter au « sel » de la parole (269) et ainsi de faire face aux échecs de l'humanité, de recueillir le sacré sous les mots.

30 Cf. Jacques Derrida, « La langue n'appartient pas : entretien avec Evelyne Grossman », *Paul Celan, Europe* 861-862 (janv.-févr. 2001), p. 81-91 (91) : « [L]e poète est quelqu'un qui a affaire en permanence à une langue qui se meurt et qu'il ressuscite [...] Le poète [...] a la responsabilité, une très grave responsabilité, de la réveiller, de la ressusciter [...] comme un corps mortel, fragile, quelquefois indéchiffrable comme l'est chaque poème de Celan. »

31 Esther Tellermann, « Cristal exact », *op. cit.*, p. 43 ; cf. *TE* 58, 116.

## Consoler, nommer, réparer : l'expérience sensible dans *Contre l'épisode* (2011)

Comment aborder poétiquement le traumatisme collectif de la Shoah ? Peut-on y apporter peu à peu un contrepoids au moyen de vers brisés mettant en relief le souffle, de motifs quasi musicaux permettant au désastre de refaire surface, d'un dialogue avec l'Autre comme geste laissant percevoir l'angoisse dont souffre le moi ? Comment ressentir le chagrin et l'amertume des disparus en même temps que l'espoir, la légèreté, la liberté, un esprit de renouveau, même un certain entrain ? En s'identifiant aux morts, le poète peut-il recoudre le tissu social et psychique ? Dans quelle mesure s'agit-il d'aider la collectivité, de tendre la main aux lecteurs souhaitant aborder les affres de ce passé ?

Ce chapitre répondra à ces questions en montrant comment *Contre l'épisode* valorise le poème, le dialogue et l'expérience sensible comme réponses à l'Histoire. Nous regarderons de près comment la symbolique de l'eau met en avant le « lyrisme intime du monde » (EC 4), ainsi que la tension qui se crée « vers une impossible consolation » (EC 4) et le rôle qu'y joue le féminin. À ce propos, on pourrait brièvement établir un parallèle auquel on reviendra entre Tellermann et Hélène Cixous (1937-), phare de l'écriture féminine des années 1970 et 1980 s'intéressant toute sa vie à la poétique de la différence. Il s'agit de deux « juifemme[s] »<sup>1</sup> curieuses d'en savoir plus sur la complexité de l'identité humaine, féminine, personnelle, ethnique et historique, que ce soit à partir de récits, de rêves ou de pairs qui ont été une source d'inspiration pour elles, source d'ailleurs de liens intersubjectifs, de la découverte de manières d'être « en rapport avec l'instant »<sup>2</sup> au travers des gestes et propos d'autrui et des ouvertures et débordements – charnels, linguistiques, identitaires – qui en résultent. Chez ces deux auteurs, c'est comme si le monde était un être doté de subjectivité. On s'achemine vers la présence du monde et de soi en puisant dans l'inconscient et dans les possibles et les jouissances que nous offre le langage. Pour Tellermann, il importe que l'on apprenne – tout comme chez Cixous

1 Voir Hélène Cixous, *La Fiancée juive : de la tentation*, Paris : Des femmes, 1995 ; Hélène Cixous et Catherine Clément, *La Jeune née*, Paris : UGE, 1975, p. 187 ; et Elaine Marks, *Marrano as Metaphor : The Jewish Presence in French Writing*, New York : Columbia UP, 1996, p. 143–53.

2 Hélène Cixous, « Le dernier tableau ou le portrait de Dieu », *Entre l'écriture*, Paris : Des femmes, 1986 [1983], p. 169–201 (171).

– à savourer l’infini de la parole poétique non pas pour redresser des torts, mais pour s’ouvrir infiniment à l’Autre, pour l’écouter, lui rester perméable, favoriser l’échange et l’empathie.

L’analyse suivante approfondira notre étude d’un engagement paradoxal, d’événements tragiques rendus présents au sein d’un dire bruisant et ambigu, tendre et énigmatique, conscient de notre histoire collective et tourné vers autrui. On mettra en lumière diverses façons dont Tellermann vise à consoler, à nommer et à réparer, c’est-à-dire à tendre la main tant aux disparus qu’au monde lui-même comme espace fécond et protecteur. On expliquera comment elle s’adresse dans *Contre l’épisode* à Celan, afin de réfléchir aux traumatismes de la Shoah et à l’expérience sensible comme aspect clé de la poésie réparatrice tellermanniennne. On observera un langage extrêmement condensé et capable de faire penser ainsi aux disparus comme présences cristallines ; des motifs qui répondent à la Shoah en détournant l’horreur vers quelque chose de dicible, d’ouvert, de prometteur ; et le désir de rester à l’écoute des vaincus, y compris de Celan lui-même, dont le suicide – il s’est noyé dans la Seine – emblématise le poids parfois insupportable de l’Histoire. Une lecture attentive de *Contre l’épisode* et la prise en considération des stratégies poético-politiques de Tellermann nous permettront d’ailleurs de mieux méditer ses recueils comme maillons d’un « seul long poème narratif » (*NN* 4<sup>e</sup> de couv.), démarches performatives face à des enjeux très humains. On verra qu’elle tâche d’« appel[er] les brûlures / de la bénédiction » (*CE* 211), de renommer un monde comme « vierge de toute nomination »<sup>3</sup> et de refondre à travers la fable des communautés plus solidaires.

## 1 Donner voix aux disparus à travers la pluie consolatrice

Comment donner voix aux disparus ? Pour Tellermann et Celan, cette question se pose sans cesse. Passons en revue, afin de mieux aborder la nomination et la symbolique de l’eau dans *Contre l’épisode*, la manière dont chacun y répond. Ces poètes partagent des propos de manière paradoxalement fluide et discontinue, cohérente mais trouée. Le bruissement du langage résulte à la fois de la musique du dire et du caractère ouvert et indécis du dit. Chez Celan, ce qui bruit, c’est en quelque sorte la présence des morts, les cendres devenues neige visible, métaphore du surgissement des mots sur la page lorsque, peu à peu, des mots viennent en présence. Le poème accentue les métamorphoses,

3 Aaron Prevots, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 110.

la contiguïté, les rapprochements, les équivoques.<sup>4</sup> Il s'agit là de l'expérience sensible, des distances créées par le langage symbolique entre des faits réels et un vécu intime. Pour traiter l'indicible, on a recours à la suggestion, aux mots polysémiques qui permettent de transmettre un contenu affectif. Chacun de nous doit mettre en question les discours et idéologies ambiants, doit reconnaître qu'il est possible de parler de la mort différemment, d'aborder l'Histoire en respectant les morts et en leur adressant la parole, ainsi qu'en acceptant la part du rêve dans la résolution des conflits entre soi et l'Autre, la poésie et le discours.

Chez Celan, la remise en cause du discours et l'accueil des disparus passent par divers mots emblématiques et polysémiques. Le discours poétique se veut différent de ce qui se dit dans les médias ou dans la vie politique, en deçà des normes, pour rediriger le regard ailleurs. L'ambiguïté s'emploie à dessein, afin d'inviter à l'action herméneutique. Ainsi le lecteur devient-il à la fois témoin de la souffrance d'autrui et participant engagé dans une contre-parole plus ample, authentique, généreuse, consolatrice. Pour réagir à une souffrance inouïe et refaçonner le langage, Celan cristallise ses idées et ses références en formes compactes, ce qui lui permet de mettre en avant ceux et celles qui ne peuvent pas témoigner, de nous montrer un nouveau possible ouvert par notre alliance avec eux. Un certain nombre d'énigmes peuvent en fait nous consoler, nous inscrire dans un devenir car elles visent « la prière naturelle de l'âme ».<sup>5</sup> Par ailleurs, elles s'éclaircissent au fur et à mesure que nous en prenons conscience, que nous creusons la langue à notre tour. Par moments, ce sont des offrandes faites par Celan au lecteur, qui apprendra à mieux côtoyer les morts, à mieux affronter l'amertume. Par exemple, les mots « eaux », « neige » et « cendres » sont utilisés pour évoquer les frontières indécises entre plusieurs états et invoquer la mort ; « filet » et « nasse » pour parler des liens identitaires qui se créeront lorsque le poète inscrira avec des mots justes l'accueil et l'espoir ; « œil », « mains », « doigts » et « bouches » pour suggérer la relation avec autrui qui perdure malgré tout. Même s'il est impossible de faire revenir à la vie les morts, on continue ainsi à partager un tant soit peu avec eux le monde sensible. Le

4 Nous empruntons à Jean-Michel Maulpoix l'idée de « subtils jeux [...] de rapprochements ou d'équivoques ». Voir *Jean-Michel Maulpoix commente Choix de poèmes de Paul Celan*, op. cit., p. 95. En tant que réponses à la Shoah, ces rapprochements et équivoques chez Celan ont une fonction réparatrice, et se distinguent donc à certains égards de l'équivoque persienne – incantatoire, de célébration – analysée dans le chapitre 2 (cf. *Vents*, II, 6, p. 213).

5 *Ibid.*, p. 91–92, où Maulpoix explique que Celan rappelle le mot de Malebranche : « L'attention est la prière naturelle de l'âme. » Cf. Paul Celan, *Le Méridien & autres proses*, op. cit., p. 77 et p. 111n63. Nous empruntons à Maulpoix p. 92–98 l'idée d'opacités, tout en étendant celle-ci pour lui donner un sens qui se prête à l'étude comparative avec Tellermann.

poète écrit contre la disparition, affirmant qu'à leur façon les morts sont, sur les plans affectif et sensoriel, à nos côtés. Ces frontières indécises sont dues à la manière terrible dont la plupart des victimes de la Shoah ont été arrachées à la vie, sans être accompagnées vers l'au-delà selon la tradition rituelle.

Ces exemples renvoient à des démarches souvent reprises par Tellermann qui sont évidentes dès le titre du recueil *Contre l'épisode*. Il y a quelque chose auquel elle fait face, mais elle préfère ne pas le préciser. Cet écueil du dit est contourné par le dire. On doit deviner « l'épisode » dont il s'agit. De même que Celan est peu loquace dans la plupart de ses recueils, cherchant à évoquer les disparus sans les dépeindre, employant des mots qui suggèrent le passage de la vie à la mort sans vraiment parler de scènes précises, de même Tellermann va esquisser ses peines avec des mots polysémiques mais insistants, figurer une relation avec autrui en se limitant à des pensées fugitives. Des mots relativement clairs au sens propre nous consolent en exprimant un propos aussi riche que mystérieux au sens figuré. Elle veut naviguer sur les océans de la sensation, accompagner autrui dans la recherche de points d'appui. Elle emprunte à Celan – mais cela se sent également chez d'autres poètes de l'après-guerre – l'appréhension d'une faculté de récupération, d'un espoir finalement inépuisable grâce à une souplesse physique et mentale. Ensuite, le bruissement du langage lui-même, que Tellermann accentue en utilisant des formes brèves, compactes et condensées, fait que ses textes résonnent bien au-delà du sens habituel des mots. Par exemple, on peut remarquer des liens entre le charnel et le musical quand « [a]u creux des reins / soupire / une sonate » (CE 103) ; la manière dont les nombreuses dissyllabes et tétrasyllabes servent à constater « la négation / du signe » tout en la « couvr[ant] / / d'un champ d'étoiles » (183) ; ou la mise en relief de mots clés lorsque ceux-ci sont en regard les uns des autres et font correspondre un « murmure » et la « mémoire » (246–47), des « rumeurs » dans le réel et ce qui n'a « pas [été] dit / pas murmuré / dans la caresse » (192–93). Enfin, des allusions et des reprises nous baignent dans l'affect, créent un rythme qui soulage et rassure. Parfois il s'agit de reprises d'un mot ou d'une idée de Celan, mais une spécificité du projet tellermannien est la reprise cyclique de ses propres mots et phrases, sa façon de reprendre des thèmes, des formules et des mots, de s'ouvrir aux possibles que créent un mot ou une phrase dans un contexte fluctuant.

Dans *Contre l'épisode*, la pluie est primordiale. Comme le suggèrent les premiers vers, elle représentera autant le dehors et les saisons que la parole, ses failles et le besoin de s'en servir autrement : « Une pluie resserre / la nomination / une route et puis / l'autre » (13). La pluie équivaut parfois à l'apparaître de ces vers de si peu de syllabes. En tant que force qui « resserre / la nomination », elle signale également les obstacles auxquels l'auteur doit faire face, les contraintes qui la guideront. Ce choix de mots met en avant des topoï celaniens – les



« eaux » qui sont à la fois élémentaires dans le réel et représentatives des larmes humaines, la « neige » qui tombe du ciel et relie le passé et le présent, le poète qui tend un « filet » de sa barque poétique pour s'unir à l'Autre – tout en signalant l'aspect liquide de l'univers comme facette apaisante, prometteuse et purificatrice du dire poétique. En outre, l'étroitesse du dire, son resserrement, fait partie de modalités critique et pragmatique : de l'envie de refaçonner le monde et le langage, puis de nous inviter à en faire de même.

Il importe tout particulièrement de voir cette « pluie » comme consolatrice. Elle renvoie par exemple dans *Contre l'épisode* au cycle des saisons, au renouveau, à la possibilité d'un versant de l'Histoire plus accueillant et bienveillant, moins destructeur et difficile à supporter. Elle s'associe sur le plan symbolique, comme nous le montrent les prochains vers, aux « cercles », aux « portes », aux « premières neiges » (13), c'est-à-dire aux communautés, aux alliances, à la compassion renouvelée : « Jusqu'aux cercles et jusqu'aux / portes. / Ils brûlaient les tambours / sur les peuples enclos / attendaient / les premières neiges » (13). La neige et la pluie font partie des « eaux musicales », des aspects de la langue capables de nous lier au monde élémentaire, de faire en sorte que nous devenions nous-mêmes « pluie / pour sérier l'absence » (22). L'eau peut correspondre tant à la « neige hospitalière » (21) de la présence de l'Autre qu'au « fleuve / sous [sa] cambrure » (166), aux pulsions qui nous animent. Le raccourcissement des vers et le choix des motifs nous mettent singulièrement à l'écoute. Chaque mot a ses profondeurs. Nous avons affaire encore une fois aux procédés d'un Saint-John Perse en ce qui concerne des « *fulgurations de l'intuition* »,<sup>6</sup> des lueurs vives et rapides jetées sur le texte au moyen de champs sémantiques tels que l'eau et la pluie, la lumière et les mouvements du ciel. On baigne à la fois dans les sensations que crée cette fulguration et dans des chaînes associatives. Dans le texte qui ouvre *Contre l'épisode*, on assiste à une purification cérémoniale aux niveaux du dire et du dit. La pluie métaphorique nous invite à ralentir le pas sur les « route[s] » resserrées, à ouvrir les yeux aux feux des « tambours » (13)<sup>7</sup> et à attendre le changement de saison. La pluie sera

6 Michèle Aquier, *Poétique et psychanalyse : l'autre versant du langage*, Paris : Classiques Garnier, 2016, p. 60. En citant le Discours de Stockholm de Saint-John Perse, prononcé lors de la remise de son prix Nobel de littérature le 10 décembre 1960, Aquier signale chez lui « *l'ellipse poétique, [l]es fulgurations de l'intuition, [et la] brève phosphorescence* » (l'auteur souligne).

7 Il se peut qu'il y ait une allusion au poème « Le tambour de bateleur » (Paul Celan, [*Reverse du souffle*], *Choix de poèmes*, p. 257 et p. 367n1). Comme Tellermann dit qu'ils « brûlaient les tambours / sur les peuples enclos » (CE 13), on peut dire, en se référant au poème de Celan, qu'il s'agit chez Tellermann de discours inadéquats, truqués, cyniques ou haineux, ceux de bateleurs allégoriques qu'il faut combattre. Cf. les derniers vers du poème « Je bois du vin dans deux verres » : « du tambour des sorts tombe / notre jeton » (Paul Celan, *Enclos du temps / Zeitgehöft*, p. 85).

un motif récurrent et un emblème de l'expérience sensible, une trame métaphorique et une trame ressentie.

Ce dispositif est emprunté en grande partie à Celan, qui se sert du champ sémantique de l'eau pour parler du cosmos, du cœur, des vicissitudes de l'Histoire et de diverses blessures. Les aspects et les métamorphoses de l'eau, notamment en tant que pluie, neige, glace, larmes, humidité de l'œil ou vin aigre, renvoient à une tristesse et à un dysfonctionnement généralisés qui se sont insinués dans le langage, à un monde sans repères, renversé, où il faut résister, se tenir debout, en allemand *stehen*,<sup>8</sup> mot qu'emploie Celan parfois pour suggérer aussi « bander » ou « ensemençer ». Pour Celan, qui regarde tant en arrière vers les désastres de la Shoah, qu'en avant vers un éventuel enracinement ou épanouissement, il s'agit d'un chagrin si profond qu'il peut couper le souffle. Le poète leste les mots d'un poids afin de réorienter le souffle, de redonner à la parole un équilibre et un élan<sup>9</sup> tout en signalant la souffrance qui nous pèse. Ainsi la pluie dans les premiers recueils, par la suite surtout la neige et les larmes, peuvent-elles représenter l'amertume incarnée, le défi de se rétablir et le langage qui donne aux disparus un nouveau souffle balbutiant : il s'agit de pluie bue ou qui peut nous ciseler la bouche, d'un dedans orageux où l'on creuse la terre malgré les tempêtes, des « branchies du penser » devant lesquelles « se tient / la larme ». <sup>10</sup> Il faut noter en particulier le pouvoir créateur et destructeur de l'eau, le désir d'exister et de résister auquel elle fait appel.

Dans l'ensemble, les remarques de Celan liées à l'eau font partie d'un spectacle visible dans le cosmos mais également au-dedans de nous, dans les

8 À propos du verbe *stehen* (se tenir debout), voir les traductions et analyses de « L'éclat de figue » (*Enclos du temps*) et de « Mandorle » (*La Rose de Personne*) dans John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, *op. cit.*, p. 70 et p. 132. Quant au besoin de se tenir debout dans un monde renversé, voir aussi Régis Lefort, *Bernard Vargaftig : esthétique du renversement*, *op. cit.*, et Aaron Prevots, « Memory Work and Sacred Bonds in *Un même silence and Aucun signe particulier* » (Le travail de mémoire et les liens sacrés dans *Un même silence et Aucun signe particulier*), *Bernard Vargaftig : Gestures toward the Sacred*, Oxford : Peter Lang, 2019, p. 83–100.

9 Cette approche varie selon les recueils, qui sont aussi le reflet de l'équilibre personnel de Celan, de crises de santé qu'il doit traverser et qui sont dus en partie à son face-à-face avec la Shoah et à un après-guerre non sans antisémitisme à son égard, particulièrement les calomnies de Claire Goll. Celle-ci l'accusait à tort d'avoir plagié les écrits de son mari décédé Yvan. Ces diffamations maintes fois reprises blessaient Celan profondément, nuisant à son identité personnelle et professionnelle.

10 Cf. Paul Celan, « Dors », *Pavot et Mémoire*, *op. cit.*, p. 119 ; « C'est bien », *De seuil en seuil*, *op. cit.*, p. 43 ; « Il y avait de la terre en eux », *La Rose de Personne*, *op. cit.*, p. 11 ; « Or », [*Enclos du temps*], *Strette & autres poèmes*, *op. cit.*, p. 127.

« horizons du pays très intérieur ». <sup>11</sup> Celan parle de l'eau et de tout ce qui s'y associe non pas pour s'épancher auprès du lecteur, mais pour discuter avec celui-ci de la cristallisation de nos « rêves-cailloux », <sup>12</sup> des coïncidences entre parole et matière, inconscient et espoir. Dans le lyrisme dépouillé des recueils tardifs, la neige, c'est en quelque sorte le flux et le reflux de la pensée, malgré tout, ainsi que le fonctionnement obstiné de l'appareil respiratoire. De même, cette parole neigeuse est faite pour être entendue, regardée, touchée, goûtée, palpée. Il y a des « plaie[s] », mais la parole aborde « la prière » comme pour les soigner, les « courtis[er] ». <sup>13</sup> La renverse du souffle chez Celan est un relancement de l'acte même de parler, un acte de résistance contre le sens habituel des mots, un en-avant poétique qui surgit du plus profond du cœur et du corps, d'un refus des thèmes que reconnaîtrait le lecteur occasionnel en faveur de phrases dont les « cailloux » nous sont mis dans la main et dont les « cristaux de ponctuation » « déferlent / en clignotant ». <sup>14</sup> Le souffle singulier du poème doit nous faire accueillir des mouvements de pensée inattendus.

Cette parole performative se lie constamment et aux niveaux les plus infimes à l'expérience sensible qu'est la lecture du poème, tant sur le plan morphologique que sur celui du lexique. Pour saisir le sens, on doit certes reconnaître les « ombres » – les disparus, les pensées commémoratives – dont sont lestées un « filet », <sup>15</sup> mais aussi accompagner le poète lorsqu'il tisse chacun de ces filets ou « nasses », <sup>16</sup> qui sont faits autant d'idées et d'affects que de « couronnes d'air », de « l'éclat des lettres » et de « syllabes – bel / anneau sans bruit ». <sup>17</sup> En outre, la répétition chez Celan de tous ces motifs autour de l'eau et du langage a une fonction pragmatique, celle du « *ressouvenir en avant* » dont parle Kierkegaard dans *La Reprise*. <sup>18</sup> Celan oblige le lecteur à se resituer

11 Paul Celan, « Ein Leseast » / « Une branche de lecture », *Partie de neige*, *op. cit.*, p. 134–37 (134 ; nous traduisons).

12 *Ibid.*, Jean-Pierre Lefebvre, p. 165.

13 Paul Celan, « Matière de Bretagne », *Grille de parole*, *op. cit.*, p. 49.

14 Paul Celan, « Ein Leseast » / « Une branche de lecture », *Partie de neige*, *op. cit.*, p. 134–37 (134 ; nous traduisons).

15 Paul Celan, « Dans les fleuves », [*Renverse du souffle*], *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 229.

16 *Ibid.*, p. 43 (« Éloge du lointain », [*Pavot et Mémoire*]) et p. 121 (« Droit sur l'île », [*De seuil en seuil*]).

17 Paul Celan, *Strette & autres poèmes*, *op. cit.*, p. 53 (« Chymique », [*La Rose de Personne*]), p. 87 (« Sous la peau », [*Renverse du souffle*]) et p. 55 (« Erratique », [*La Rose de Personne*]); cf. p. 21 (« Une étoile de bois », [*Grille de parole*]), p. 60–61 (« Anabase », [*La Rose de Personne*]) et p. 65 (« Les globes », [*La Rose de Personne*]).

18 Brigitta Eisenreich et Bertrand Badiou, *L'Étoile de craie : une liaison clandestine avec Paul Celan. Accompagné de lettres et autres documents inédits*, trad. Georges Felten, Paris : Seuil, 2013, p. 89, l'auteur souligne.

constamment par rapport à cette circulation dont fait preuve le signe et aux « horizons » si « intérieur[s] »<sup>19</sup> qui s'y révèlent. À l'instar de la mer sur des rives sablonneuses, le va-et-vient des mots sur la page et dans la pensée sème des étoiles au plus intime de nous, pour diriger notre regard vers l'avenir tout en prenant en compte ce qui nous brise, nous blesse, nous ouvre, creuse en nous l'altérité et l'intersubjectivité : « Dedans / tu es / par la mer étoilé, dans le sens de semence, à jamais. »<sup>20</sup>

En ce qui concerne la consolation que peut nous apporter la pluie, Tellermann suit des démarches similaires mais va plus loin. Elle aborde le topos de l'eau en l'adaptant à ses fins. Elle veut redonner vie au langage, la parole à la parole, la plus grande ouverture humaine aux « virtualités [qui] se fixent [dans le poème] ».<sup>21</sup> Resémantisant à son tour la symbolique de l'eau, elle agit contre l'épisode indicible qu'est la Shoah, mais s'y prend de façon souvent plus douce et ambiguë, éloignée de l'événement, pour que le devenir du langage accueille et berce tels « les océans » (*CE* 271) l'expérience humaine dans toute sa diversité et luminosité, en accord avec un infini relativement bienveillant, caressant (146), comme une fleur ou une plante fraîchement éclos. Si elle se met comme lui à laver le monde sans être vue, « toute la nuit », pour que la lumière nous sauve,<sup>22</sup> elle se permet une certaine ambiguïté, dans le sens où, écrivant à distance de la Shoah, le dire peut être plus diffus, moins ciblé, vis-à-vis d'un champ affectif et historique moins facile à cerner. La spiritualité sera au fond la même, mais les cycles poétiques présenteront celle-ci dans une gestuelle patiente, d'une main berçante, d'un regard qui semble vouloir faire s'équilibrer des contraires, construire d'autres « horizons » (197), notamment à travers des figures féminines.

La symbolique de l'eau dans ce contexte – la pluie, les neiges, les océans, l'éclosion de la matière – se lie au déploiement du temps, du langage, de la pensée, de la terre et des relations humaines sur les plans personnel et collectif. Écrire « contre l'épisode », c'est garder ouvert ce déploiement, rester en « face-à-face avec le réel » (*NV* 19). Il n'y aura pas d'« épisode » concret au centre du recueil. Tellermann écrit certes contre les blessures que nous apporte l'Histoire, mais elle le fait, comme elle le dit à propos d'André du Bouchet, « en mémoire

19 Cf. Paul Celan, « Ein Leseast » / « Une branche de lecture », *Partie de neige*, *op. cit.*, p. 134–37 (134 ; nous traduisons).

20 Cf. Paul Celan, « Schwarz » / « Noirs », *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 92–93 (92 ; nous traduisons).

21 Jean Bollack, *Poésie contre poésie : Celan et la littérature*, Paris : PUF, 2001, p. 40.

22 Paul Celan, « Einmal » / « Une fois », *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 182–83 (182 ; nous traduisons).

d'un horizon pour toujours illisible et ouvert » (NN 21).<sup>23</sup> Il sera donc question de rendre le monde plus lisible, ne serait-ce que par bribes, mais en « port[ant] plus haut / / l'inquiétude » (CE 176 ; cf. 150, 255), en acceptant l'énigme. Tellermann ne cesse de naviguer entre deux rives métaphoriques : la mort et la vie, le ciel et la terre, ce qui est tout près sur un versant et ce qui est là-bas sur l'autre (SN, UV). En comparaison de Celan, elle considère ce va-et-vient sans que l'ombre ne pèse trop, et sans devoir trancher de poème en poème. S'appuyer sur la symbolique de l'eau, c'est inscrire dans le texte aux niveaux du fond et de la forme une fluidité capable de calmer un peu le « vertige » (CE 74), tout en gardant en mémoire les morts et en nous situant métaphoriquement sur des mers houleuses où errent et luisent les mots.<sup>24</sup>

Dans *Contre l'épisode*, le leitmotiv de la pluie nous plonge dans ces problématiques. C'est une critique du conceptuel, une manière de faire de ce récitatif le dépositaire du présent et d'une diversité d'expériences qui échappent aux regards dominants. La pluie comme motif est l'emblème polysémique des contraires dont le livre est parsemé : soi et l'Autre, le présent et le passé, le dedans et le dehors, le « crime » et la « caresse », les rives visibles et ce qui se perçoit « de l'autre bord », la « fugue » qui se « laiss[e] advenir » et « l'éternité » à l'horizon (69). Elle apparaît à divers moments des trois cycles, « Voix à rayures » (9–89), « Contre l'épisode » (91–197) et « Inquiétude fixe » (199–272). Plutôt qu'une fin en soi, la pluie est un des mots qui nomment une certaine musique que l'auteur veut faire entendre, musique modulant un devenir commun susceptible de dépasser nos solitudes et de servir de tremplin vers l'imaginaire. C'est le dire poétique qui s'infléchit sans destination précise, qui s'ouvre au cosmos, à l'Autre, à la cristallisation des syllabes et aux plaisirs de leur caractère tremblé lorsque le regard descend de haut en bas sur la page. Comme le signale le titre du premier cycle, il s'agira d'une gamme d'entrées en matière, d'une voix mobile qui capte diverses images complémentaires, comme le ferait Celan – « miroirs, blessures / brillantes » ; « Un œil, coupé en lames, / à cela,

23 Cf. Paul Celan, « Illisibilité », *Partie de neige*, *op. cit.*, p. 19 et p. 174n4.

24 Cf. Paul Celan, « Toi aussi, parle », *De seuil en seuil*, *op. cit.*, p. 105. De nombreux énoncés tellermanniens vont dans le sens des injonctions annoncées ici concernant les contraires à inscrire dans le poème : oui et non, vie et mort, lumière et ombre. Par exemple : « empl[ir] le monde / d'épilogues de gneiss / et de double-reflets » (CE 19) ; « ouvrir les archipels » (34) ; « soulign[er] / la marge » (154) ; « dir[e] le suc et la / dérive » (156) ; « rest[er] sur le seuil / d'un monde / double » (SN 110) ; « [écouter ce qui] dérobe la / réponse / et nous / suspend / à l'air » (245).

rend justice » ; « Larme, à moitié, [...] émet pour toi des images »<sup>25</sup> – mais de manière plus soyeuse et enjouée.

La « pluie » qui « resserre la nomination » (13), c'est souvent l'aspect indécis de la matière aux niveaux de la vue, du toucher et de l'ouïe : « l'ondulation » qui « affleure dans les vergers » (14), « la vallée [...] des sons écaillés » à voir et à entendre (34), « une marée silencieuse » accrochée aux « yeux-voûtes » d'un interlocuteur et qui se présente comme « moire » descendant « le signe » qui le « fit naître » (39). Or, loin d'être fleur bleue ou très symboliste, *Contre l'épisode* fait ressortir une portée critique en accentuant la présence à soi et en introduisant de temps à autre des paradigmes poétiques légèrement détournés. Dans le dernier exemple, de façon celanienne, le phénomène extérieur de la « marée » s'associe à la vie intérieure de l'interlocuteur à travers des « yeux-voûtes », puis se révèle être aussi un tissu langagier et pneumatique qui nous anime.

Un texte concernant « les eaux musicales » (22) est assez révélateur à l'égard de cette présence à soi qui est aussi présence à soi du monde et du signe. Nous nous trouvons au carrefour de l'ancien, du moderne et du contemporain. L'action est au passé. Un éventuel lieu est indiqué par le mot « Là » (22), adverbe qui renvoie peut-être aux « jardins lavés / d'Europe » (21) de la page précédente. Il y a des « brumes » assez pittoresques – « brumes enveloppaient nos promenades / Nord tombe avec l'humide » (22) – qui font penser autant au temps qu'il fait et à la géographie qu'aux sables du temps et à la littérature. Cette dimension métapoétique revient dans les vers suivants par le biais des mots « rameurs », « archet » et « mondes creux » : « Nous étions / rameurs / promenions l'archet sur les / mondes creux » (22). Ensuite, des traits concernant la légèreté et le rêve ajoutent un certain romantisme à ce tableau. Enfin, dans une sorte d'envoi, il est question d'un aspect presque postmoderne de notre présence à soi et au monde : « nous nous fîmes / pluie / pour sérier l'absence » (22). La dissolution des interlocuteurs dans une « pluie » (22) fait penser soit à un portrait en miniature de l'écriture poétique d'autrefois, soit à notre face-à-face actuel avec l'absence que recouvre le signe. Les dilemmes de l'âme deviennent des dilemmes scientifiques, à « sérier » (22). Comme à des pages précédentes, baigner ainsi dans le signe, c'est se consoler de la disparition des « Dieux » « noyé[s] » (15), accepter que les « restes / d'un chant ancien » auront toujours une force venue du monde, le « bruiss[ement] » qui est celui « de l'air », des « seigle[s] », des « sillon[s] » (21). C'est aussi reconnaître les « orages » de l'Histoire qui « défont / [n]os champs noirs » (52), c'est-à-dire qui

25 Paul Celan, « Dans l'accablement torrentiel », [*Renverse du souffle*], « Gris blanc », [*Renverse du souffle*], et « Un œil, ouvert », [*Grille de parole*], *Strette & autres poèmes*, *op. cit.*, p. 69, p. 73 et p. 19.

teintent de réalisme notre mélancolie et déposent dans le « floco[n] » métaphorique du signe – de « l'impair » verlainien – les « cendres » et les « os » (23) du passé.

Évoquer la pluie, c'est ainsi faire s'intriquer la poésie et l'histoire, le dedans du langage et le dedans du monde. Sans vraiment dépeindre des événements, Tellermann insiste sur les tensions entre hier et demain liées aux « épisodes » (102 ; cf. 105, 107, 156, 159, 194), tensions mises en lumière mais aussi amoindries par les signes du poème comme gouttes de pluie consolatrices. D'autres références à ce leitmotiv le nuancent. En particulier, on rejoint un axe semblable du projet tellermannien, l'envie d'« interroger », de « refondre » et de « répandre » « l'innocence » (58, 66, 86, 168, 223, 233 ; cf. *ER* 165, *TE* 7). On peut imaginer, par exemple, que la pluie allège « les villes jaunes » (58, 66), leur donne de nouvelles formes et couleurs. La pluie métaphorique du poème nous amène à des moments de réflexion, est synonyme de rites et de retrouvailles, nous met en face de « cendres » allégoriques qui « s'abreuvent » des ondes du poème et amoindrissent « l'âtre des vivants » (65 ; cf. 24, 197). Cette « pluie [qui] éteignit / les lampes / / et l'idée nue » (65) est connaissance intime de soi et de l'Autre, déviation vers les « route[s] » diverses dont parle la première page. Plutôt qu'un acheminement sombre, il s'agit là de cendres et d'une « cymbale » qui « se mirent à bruire » (65), qui nous mettent en contact étroit avec le devenir de la langue comme reflet de mondes intérieurs et extérieurs.

L'innocence dans ces textes vient d'un être-avec – en allemand un *Mitsein*, un partage ontologique<sup>26</sup> – où figurent le moi, l'Autre, le monde, l'écriture et une présence à soi de la part de tous ces participants à notre devenir. L'innocence nous vient en ouvrant les mots. C'est là que se trouve cet être-avec, comme le suggère les vers « à force de moiteur / une pierre s'est ouverte » (63). Que la moiteur vienne d'une pluie purificatrice ou de larmes qui perdurent (cf. 84, 104, 173, 243), dans une optique celanienne cette pierre serait celle de chaque mot par lequel nous avançons, une pluie de « cailloux » (141). Celan lecteur de Hölderlin apparaît lorsqu'il est question d'écrivains dont la souffrance frôle la folie : « ceux qui dans leurs mains / brûlaient les pétales / ceux allongés dans / les mots creux » (83) ; « rose du Rhin / berce la rose » (30 ; cf. 53, 54, 77, 86).<sup>27</sup> À propos de l'écriture comme chemin vers l'innocence retrouvée,

26 Cf. Sophie Draper, « "Mitsein" in Beauvoir's *The Second Sex* », <artsone-open.arts.ubc.ca>.

27 À propos du Rhin, voir Friedrich Hölderlin, « Le Rhin », *Œuvres, op. cit.*, p. 849–55. Tellermann cite cet hymne en détournant son sens. Hölderlin dit : « C'est une fête alors où se fiancent les dieux et les hommes / Une fête des vivants universelle » (854). Tellermann dit : « Froid sur la fête / des vivants » (*CE* 31) ; « Guirlandes s'effritent / aux fêtes des vivants » (208).

il est fondamental que de telles strates spatiotemporelles viennent se rencontrer, dans la mesure où les pluies dans *Contre l'épisode* sont plurielles (180, 206). Pour qu'il y ait « alliances » (175, 191, 225) et renouveau, échange avec l'Autre qui nous mette au seuil de nouveaux possibles et d'un avenir mieux partagé, Tellermann considère à l'intérieur de ses poèmes-récits cérémoniaux toutes les facettes du signe, y compris sa place et sa fonction dans l'imaginaire collectif.

## 2 Nommer : relier

Cela peut sembler paradoxal de parler de renouveau tout en admirant nos aînés et l'Antiquité. Or, de tels mélanges sont au cœur de la poétique tellermannienne. Comme le signalent la citation d'*Une saison en enfer* mise en épigraphe – « Un crime, vite, que je tombe au néant, de par la loi humaine » (CE 7)<sup>28</sup> – et le poème liminaire sur le resserrement de « la nomination » (13), il faut suivre diverses « route[s] », atteindre plusieurs « portes » (13), particulièrement à travers un dialogue poursuivi de façon assidue avec le langage et autrui. Mieux bâtir un Nous sur les plans charnel et affectif, même si cela passe par toutes sortes de hauts et de bas, c'est plutôt bénéfique. Dans le code de *Contre l'épisode*, suivre les « rubans de soie [...] des futurs anciens », c'est « navig[uer] » avec les écrivains que nous ont précédés, écouter les méandres de leur pensée, s'exposer aux épines de leur souffrance, garder « l'idée de deux » (205). Comme la pluie, nommer est un leitmotiv, moins souvent mis en évidence mais riche comme veine poético-politique. Nommer suit à peu près la même trame que le topos de la pluie, avec des fils d'autres couleurs. On s'intéresse ainsi tout autant aux êtres, aux choses, aux émotions, aux sensations, à une venue en présence musicale, riche en matière, colorée, lumineuse.

Au fond, se référer à la nomination dans *Contre l'épisode* souligne non seulement l'écriture, mais des conversations à plusieurs au moyen du poème. L'épigraphe de Rimbaud semble aller dans ce sens, dans la mesure où ce sont les contraintes et les tensions qui vont animer chaque page. Par la suite, de nombreux textes suggèrent la nomination sous-jacente que nous venons d'évoquer, celle de « disparus » (204) qui sont le « sol » sur lequel on avance patiemment, avec reconnaissance, « à rebours » (31). Toutefois, pour en revenir aux paradoxes, chez Tellermann nommer est un acte de parole qui comprend l'appel celanien vers *Niemand* (Personne), l'inexistant, le sans-parole de la Shoah – homme ou femme, enfant ou adulte – avec qui il faut malgré tout parler, pour

28 Arthur Rimbaud, [*Une saison en enfer*], *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, éd. Louis Forestier, Paris : Poésie/Gallimard, 1984, p. 132.



qu'une « rose de rien » parvienne à être perçue.<sup>29</sup> Nommer veut souvent dire « se creuser »<sup>30</sup> jusqu'à l'Autre – au-delà de ce que peut faire la poésie en creusant le signe pour confronter les défis de la représentation. L'héritage sera dans ce sens ce que nous apportent la culture et la littérature de l'Europe de l'Est et du Nord, plutôt que des dispositifs mallarméens. Un nom qui « ruisselle » (163), par exemple, déborde de sens mais aussi d'affect et de générosité.

Comme avec le leitmotiv de la pluie, la nomination dans *Contre l'épisode* nous met dans le relationnel, y compris les communautés à refonder. Un des premiers actes de nomination dans ce sens-là, c'est l'image d'« un nom poussé / qui grandit », qui peut correspondre à Celan lui-même, l'« égaré » dans les chants funèbres » (17), ainsi qu'au *Niemand* (Personne) de *La Rose de Personne*, figure pas ainsi nommée par la suite chez Celan mais tout aussi présente dans son dire. On devine d'ailleurs que le « nom d'écorché » qui apparaît dans *Contre l'épisode* et qui « parle » dans le cycle « Voix à rayures », « égaré dans les chants funèbres » (18), c'est celui de Celan. Il se peut que ce mot « voix » indique *des* voix et non pas *une* voix. Impossible cependant de préciser généralement qui peuvent être ceux qui sont désignés par « tu » ou « vous ». Il n'est pas du tout rare que le « tu » d'un énoncé se transforme en « vous » peu après. L'ambiguïté et l'ambivalence règnent. Les tensions relationnelles comptent plus que l'éventuelle épreuve de l'identité personnelle.

À cet égard, de nouveau, la symbolique de l'eau est révélatrice. Lorsque Telermann croit « à une écume » (196 ; cf. 61, 110, 163), elle indique sa passion pour la mémoire qui ressurgit et sa confiance dans le devenir du dire.<sup>31</sup> C'est comme si l'élan vers l'Autre était toujours plus puissant là où l'intersubjectivité se bâtit sur du mystère, comme signe d'un plus grand respect. Qu'« une peau [se] confond[e] / à la limite du corps » (196), voilà ce qui peut faire durer et enrichir la relation.<sup>32</sup> C'est d'ailleurs un aspect important du leitmotiv de « la fugue » : être « au bord / d[e] », considérer « la brume » (269) que porte l'Autre, accueillir cette énigme et s'en nourrir, sans la laisser tarir (cf. 45). Que ce contact soit imaginé comme charnel et donc infini, insaisissable, à reprendre, est effectivement l'un des sens du leitmotiv des « océans » (24, 109, 123, 175, 238, 242, 249, 271), de leur « courbure » (50), de leur « respir[ation] » (117). Il importe d'ailleurs que ce contact charnel prolonge la relation. Plonger, comme mot signifiant la descente dans les profondeurs d'autrui par les encres et les syllabes,<sup>33</sup>

29 Paul Celan, « Psaume », *La Rose de Personne*, *op. cit.*, p. 37.

30 *Ibid.*, « Il y avait de la terre en eux », p. 11.

31 Cf. Paul Celan, « Dans le chariot à serpents », [*Renverse du souffle*], *Strette & autres poèmes*, *op. cit.*, p. 81.

32 Cf. Paul Celan, « Sous la peau », *ibid.*, p. 87.

33 À propos d'« encres », voir 30, 100, 102, 109, 182 et 190. Quant à la notion que le poème nous permet de « chevauch[er] » toutes sortes de « syllabes » (20), de les laisser physiquement

suggère qu'il faut vivre ensemble le déferlement du signe, veiller sur le langage. Le fait que ceux qui « plong[eaient] » soient des sujets plus abstraits, un « toi et moi » ou un « je » et « il » (84, 85), privilégie le don et l'offrande (148), le désir et les gestes, au lieu du dénouement d'un drame. Cela peut être d'ailleurs « les océans », en tant que champ où s'ouvre l'horizon du désir, qui agissent autant que les êtres humains et qui « portent l'ombre / divisent / la chute / restituent » (24). Tellermann « empl[it] le monde d'épilogues » (19) dans cet esprit-là, « [d]ans le nom du / troisième et sa boucle » (19) : en faveur de la relation, des fleuves sans fin d'une écriture qui soutient un esprit communautaire sur les plans intersubjectif et ontologique, et non pas de l'individu ou de récits qui valoriseraient un moi toujours cadré et facilement cerné.<sup>34</sup>

De nombreuses figures féminines aident Tellermann à construire poétiquement des mondes premiers<sup>35</sup> où viennent en présence nos liens aux autres. Comme le souligne Michael Bishop, « la notion de "récit" » est « complexifiée » par *Contre l'épisode*, car s'y trouvent des « "références" » parfois peu faciles à ancrer : « Rose du Rhin, Tristia, Ophélie, l'Indus, Smyrne, l'Infante, Ariane, Perséphone, l'Athénienne, etc. ».<sup>36</sup> En ce qui concerne l'histoire, le langage et les communautés, axer ce livre sur le féminin accentue le relationnel comme chemin vers la consolation. Là où Celan semble lutter seul ou avec une bien-aimée contre un univers en désarroi, Tellermann s'appuie sur des figures féminines pour nuancer sa « fable » (256), étendre son propos, faire « roule[r] » son poème vers une « elle » tantôt déesse, princesse ou sœur qui le motive (64, 78, 81, 159–67, 185, 195), tantôt Golem féminin dont la jupe « recouvr[e] / les crépuscules » (128 ; cf. 270).<sup>37</sup> Faire entrer ainsi des femmes dans le « cercle » qui « [s']ouvre » (180) reprend l'idée d'une « innocence » à retrouver malgré les tensions entre hier et demain.

---

nous guider et nous accompagner afin qu'un vécu et des sensations partagés nous animent et nous amènent vers un avenir plus profondément intersubjectif – que des « rires soudain / comme / paquets d'émeraudes / trouent le souvenir » (20) –, voir 20, 24, 45, 50, 60, 61, 65 et 191.

34 L'allusion à une « grille » (CE 96), où le sujet à la troisième personne « il » semble être Paul Celan parlant derrière la grille de parole qu'est sa poésie (*Grille de parole*, 1959), va aussi dans le sens de ces remarques, d'échanges pleins de tendresse au travers de l'écrit : « Je l'ai vu il / prononçait mon / nom / derrière la grille / je l'ai touché / lettre après lettre » (CE 96).

35 Quant aux mondes premiers, voir par exemple CE 177, 178, 209, 228, 235, 257, 272 ; Paul Celan, « La nuit le chevauchait », *Contrainte de lumière*, op. cit., p. 13 ; et Paul Celan, « Pierre de vue aciérugineuse », *Partie de neige*, op. cit., p. 233n3.

36 Michael Bishop, « Esther Tellermann : exactitude, interrogation, psaume », op. cit., p. 28n4.

37 Cf. Sylvie Germain, *La Pleurante des rues de Prague*, Paris : Gallimard, 1992.

Mettre en relief l'Autre féminin approfondit nos liens à des femmes de légende. Dans le cadre des intertextes celaniens que souligne notre analyse, Tellermann parvient alors à ajouter d'autres fils au motif de la Shoah. Trop fragmentaires pour entrer de manière continue en dialogue avec les mythes des femmes de légende, ces motifs mettent néanmoins une grande variété de tons à la place des ombres, redonnent de l'« ampleur » (106) au « fracas des épisodes » (102). Au sein de ce récitatif, les femmes ont une venue en présence particulière, deviennent – par exemple dans le cas de « l'Infante » et de « l'odalisque » – « le vif [qui] écorche / la menace » (106). Au début du cycle « Inquiétude fixe », le fait de voir « Perséphone / l'Ophélie des matins » intensifie la perception, nous baigne dans la sensation, met en place une « prise lente », une « touffeur / plus lente que le signe » (203). Comme le remarque Jean-Baptiste Para, on peut songer aux *Ophelia-Lieder* (1918) de Richard Strauss en lisant de tels vers, comparer l'apport de l'Autre féminin à une musique tissée autour du deuil,<sup>38</sup> musique qui contraste ainsi avec celle de Celan.

D'autre part, le féminin comme réalité linguistique signale la venue en présence des choses, à l'instar de mots qui se terminent en « e » dans la poésie classique, lesquels impliquent des modes respiratoires, des enchaînements, des approches distinctes des syllabes et du souffle. L'emploi de substantifs féminins dans *Contre l'épisode* nous amène à voir le monde autrement, à rester attentifs au bruissement du signe. Pour ne citer que quelques exemples, on peut constater des réseaux de mots fréquents tels que cambrure, courbure, nuque, ourlure et prière.<sup>39</sup> On prend conscience non seulement de l'ancrage de l'histoire dans le féminin, mais de processus linguistiques qui font évoluer nos rapports au monde, de liens créateurs entre le signe et la pensée. Cette traversée du féminin par des figures et le lexique permet à Tellermann de superposer des grilles phoniques et sémantiques, d'ajouter des « rayures », de « modul[er] » (187) notre expérience sensorielle et sémantique. À force de reprises, dans un cadre marqué par le rite et par un désir de guérison personnel et collectif, le sens qui en émane dépasse de loin la narration. Il devient une étoffe sensuelle – mais aussi dense, dialogique, illuminante, attentionnée – qui nous relie à soi, à l'Autre et au cosmos par un court-circuit du conceptuel qui peut faire penser

38 Jean-Baptiste Para, « La caresse et le crime : *Contre l'épisode* », « Dossier Esther Tellermann » (éd. Jean-Baptiste Para), *Éric Chevillard. Jean-Louis Giovannoni. Esther Tellermann, op. cit.*, p. 168–69 (169).

39 Cf. « cambrure » (149, 159, 166, 181, 187, 238, 243, 271) ; « cambree » (71) ; « cambre » (106, 130) ; « courbure » (50, 134) ; « courbe » (119) ; « nuque » (50, 85, 95, 107, 173, 249) ; « ourlure » (95) ; « ourlée » (53) ; « ourlé » (57) ; « ourle » (133, 257) ; « ourlent » (204) ; et « prière » (14, 76, 146, 158). On pourrait développer à foison la liste, en commençant par des mots comme « lumière » et « nuit ».

aux propos de Luce Irigaray dans *J'aime à toi*, *Être deux* et *In the Beginning, She Was*.<sup>40</sup> C'est encore une manière de varier les tons de la musique, la palette des couleurs, les gestes poétiques, ainsi que d'approfondir l'intersubjectivité par le biais d'un dire « pli[é] » (CE 125, 139) – sexué – autrement que chez Celan.

### 3 Réparer

En guise de conclusion, n'oublions pas la pluie consolatrice par laquelle commence *Contre l'épisode*. La poésie peut-elle résoudre nos inquiétudes concernant l'Histoire ? Ou est-ce plutôt un « resserre[ment] » (13) de la nomination dont les buts ne peuvent être résumés, qui mène à une route à suivre, à des horizons qui s'ouvriront ? Est-ce un cercle dans lequel on entre pour être avec autrui ? Une forme poreuse qui nous rend poreux au monde ? Si Tellermann dit avoir cherché « une alliance avec la langue, un pardon possible à la violence »,<sup>41</sup> il n'en reste pas moins vrai qu'en poésie, le déploiement d'un dire compte autant que les éventuels thèmes abordés. Tellermann réussit à faire entrer une grande variation de dialogues : avec soi, l'Autre, le signe, la souffrance, la terre. Celan se laisse deviner à travers de nombreuses allusions et une démarche centrée sur l'engagement du lecteur avec les liens humains que crée le texte. Au-delà des difficultés linguistiques, semées d'ailleurs dans la trame des textes comme autant d'étoiles qui devraient nous faire espérer, ce poète de langue allemande veut fonder une communauté d'êtres qui s'identifient à leurs semblables, qui ressentent plus facilement la compassion et l'empathie. Il le fait en nous obligeant à voir et à penser autrement chaque fois que l'on se sert du langage. Il reconnaît d'ailleurs sa propre altérité inhérente en tant que poète devant altérer le discours. Si réparation il y a chez Tellermann, cela se révèle de la sorte, dans une mouvance à la fois celanienne et cixousienne, en plein milieu d'une période en France où la poésie ne se veut ni pleinement lyrique ni farouchement littérale, mais plutôt hybride, fluide, pas forcément identifiable à des catégories établies par la critique. Il s'agit d'une orientation, d'une mise en mouvement, d'un accompagnement de la pluie des signes et des présences humaines que ceux-ci contiennent. Que *Contre l'épisode* mette en évidence le féminin élargit la portée de cette « promesse » (272) que nous apportent la nomination et l'expérience sensible.

40 Luce Irigaray, *Être deux*, Paris : Grasset, 1997 ; *In the Beginning, She Was*, London : Bloomsbury, 2013 ; *J'aime à toi*, Paris : Grasset, 1992.

41 Dans Aaron Prevots, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 102.

## Ouvrir les mots, ouvrir les morts : dialectiques celaniennes dans *Sous votre nom* (2015)

Plusieurs aspects thématiques et stylistiques colorent *Sous votre nom*. Tout d'abord, commémorer les morts demeure un enjeu principal. Lenteur et fraîcheur se conjuguent lorsque le rite qu'est le poème les accueille. L'énigme et la polysémie des mots poétiques nous permettent de rester en leur présence, d'en raviver le souvenir, de les nommer indirectement et en douceur pour que « s'inverse / le deuil » (SN 148), pour qu'ils soient perceptibles dans le poème : « Toutes les morts / que nous avons / écrites furent / ouvertes » (53). En reprenant certains mots, rythmes et images celaniens, puis en en trouvant d'autres qui y répondent, Tellermann évoque le vide laissé par la Shoah et suggère un avenir où partager la souffrance peut nous soulager. En tant que femme poète pleurant Celan, Tellermann renverse le mythe d'Orphée au niveau du genre. Celan devient son Eurydice, « sœur » métaphorique (50, 52, 60, 92, 112, 168)<sup>1</sup> avec qui elle se lie à des « racines » langagières et sociologiques (50, 52, 60 ; cf. 30, 113, 120), c'est-à-dire au langage lui-même comme moteur du devenir et aux morts dont les racines sont dans le ciel. Tellermann redécouvre les absents en tant que communauté et nous annonce l'espoir sinon d'un « Dieu » (112), du moins de lointains pleins de « ferveur » (58, 60, 132), de l'éclat et de l'« épaisseur » (206) de nouveaux « récit[s] » (202) que les membres d'un « peuple-sépale » (168)<sup>2</sup> pourront se raconter.

*Sous votre nom* s'inscrit donc dans une continuité. Telle une romancière revenant aux thèmes qui la hantent, Tellermann prolonge sa descente dans l'inconscient, explorant musicalement les traces de celui-ci pour mieux comprendre la subjectivité et l'identité, la vie intérieure et l'habiter poétique. Les trois séquences sans titre, d'à peu près quatre-vingts pages chacune, reprennent, dans une « inflexion [...] intimiste », sa méditation de longue date sur « l'érosion des règnes et le pouvoir de la nomination ».<sup>3</sup> De *Contre l'épisode*,

1 À propos de sœurs métaphoriques, cf. Paul Celan, *Choix de poèmes, op. cit.*, « Je suis seul », [*Pavot et Mémoire*], p. 67 ; « Greffé sur l'œil », [*De seuil en seuil*], p. 91 ; « Strette », [*Grille de parole*], p. 155 ; et « Chymique » [*La Rose de Personne*], p. 183. Voir aussi « L'écluse », *La Rose de Personne, op. cit.*, p. 31.

2 À propos d'un « sépale », cf. Paul Celan, « Strette », [*Grille de parole*], *Choix de poèmes, op. cit.*, p. 161.

3 Note de l'éditeur, citée par Angèle Paoli, « Esther Tellermann, *Sous votre nom* », *Terres de femmes*, 18 oct. 2015, <terresdefemmes.blogs.com>.

il faut retenir aussi la symbolique de l'eau et la mise en mouvement de présences humaines. La méditation s'ancre dans la trajectoire du Je et du Tu que soulignent les césures et incises, les allusions et citations, le souffle comme « trame ardente » où s'entrelacent des voix,<sup>4</sup> y compris celles des disparus dans le mutisme, dont les noms ont été brûlés.<sup>5</sup> Respirer devient une façon d'accueillir le temps et l'espace, de se plonger à plusieurs dans le cosmos, de chanter le monde afin que le tissu de la réalité sensible reste entier, ses diverses strates toujours perceptibles.

*Sous votre nom* se situe dans le contemporain tout en ayant l'envergure d'un mythe, d'une épopée s'inspirant d'anciennes traditions orales. Il y a des énoncés elliptiques, des syntagmes troublants ou censés guérir, mais aussi une structure d'ensemble dont la progression nous rassure, un chant qui s'approche des « légendes » (SN 31, 44, 146, 202, 215) et de la prière. L'analyse suivante mettra l'accent sur trois axes d'étude : inventer, naviguer, ouvrir. Ainsi saisira-t-on l'essentiel de *Sous votre nom*, notamment le fait que le poème nous aide à mieux accueillir la mort, même la plus troublante ou indicible, comme autre face d'un monde « double » (110, 115, 119, 149, 162, 171, 183, 197). Se dévoilent ainsi un équilibre, une possibilité de renouveau et une « inquiétude » (11 ; cf. 86, 92, 122) illuminante qui côtoie l'envie de « naître » (161, 181 ; cf. 69, 195). Le livre *Contre-parole* de John E. Jackson enrichira nos réflexions.<sup>6</sup> Traducteur, critique, ami de Celan, Jackson explique en mots simples le désir de celui-ci d'entrer en dialogue avec le langage et l'Autre, et ainsi de s'acheminer vers un avenir pleinement intersubjectif. *Contre-parole* et les écrits de Celan nous aideront à pénétrer l'énigme dans *Sous votre nom*, par exemple la présence d'« incendies » d'où peuvent sourdre « Hier » (9) et des « musiques / qui pardonnent » (203).

## 1 Inventer

Tellermann s'adresse autant à autrui dans le moment présent du poème, qu'au langage comme matière et comme moyen d'établir des rapports avec l'Autre. Si à l'instar de Celan elle fait ressentir « l'effort singulier de *prendre langue* »,<sup>7</sup> elle le fait dans le but de rassurer ce confrère, de lui dire que la parole peut malgré

4 Pierre-Christophe Cathelineau, « *Sous votre nom*, Esther Tellermann », *La Politique après Freud et Lacan, La Revue lacanienne* 17 (2016/1), p. 249–50.

5 Cf. Paul Celan, « Chymique », [La Rose de Personne], *Choix de poèmes*, op. cit., p. 183, p. 348n2.

6 John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, op. cit.

7 Jean-Michel Maulpoix commente *Choix de poèmes de Paul Celan*, op. cit., p. 123, l'auteur souligne.

tout recoudre nos liens, nous unifier aux niveaux sensuel et sensoriel, culturel et historique, là où nous désespérons des institutions ou du passé collectif. En lisant *Sous votre nom*, il convient de garder en esprit un propos fondateur dans *Le Méridien*, discours prononcé le 22 octobre 1960 à la réception par Celan du prix Büchner, sur le langage comme acte de parole qui comprend « [le] souffle, c'est-à-dire une direction et un destin ». <sup>8</sup> Selon Jackson, ce que Celan appelle « la contre-parole » <sup>9</sup> nous libère, en contraste avec les fonctions sémantique, communicative ou sociopolitique du langage qui nous malmènent aux pires moments de l'histoire. <sup>10</sup> Lorsque Tellermann ouvre les mots, elle tâche justement de leur donner « une direction et un destin ». Là où son aîné André du Bouchet – ami proche de Celan, collègue et traducteur de celui-ci au journal *L'Éphémère* pendant les années 1960 <sup>11</sup> – semble mettre en relief l'espace du dehors comme champ qui libère, le minimalisme de Tellermann en fait de même tout en accentuant légèrement l'espace du dedans. Dans chaque cas de figure, le poète résiste aux normes discursives. Selon Clément Layet, il s'agit de faire « retentir le sens comme un cri » par rapport au « silence coupable qui assourdit toute notre époque ». <sup>12</sup>

La spécificité de Tellermann, c'est la plus grande place laissée dans ce contexte à l'intime. Déjà le contenu infime de vers courts et brisés mais étroitement structurés surgit comme trace élémentaire de ce qui va relier le moi intérieur et le monde extérieur. Comme chez Du Bouchet, méditer le réel intensifie toutes sortes de relations, crée un en-avant poétique par lequel nous nous acheminons avec le monde en l'embrassant du regard. Inventer, c'est trouver les outils qui mettront en place la possibilité de tels liens. Ensuite, « inventer » dans *Sous votre nom* (30, 44, 55, 95, 102, 157, 202, 218, 228), c'est aussi indiquer la présence d'un ou plusieurs interlocuteurs, afin de remettre, comme Celan avant elle, des poèmes à des destinataires réels ou implicites, vivants ou absents. <sup>13</sup> C'est prendre soin de la langue avec affection et tendresse, veiller

8 John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, *op. cit.*, p. 13.

9 *Ibid.*, p. 15.

10 *Ibid.*, p. 14–15.

11 Voir Clément Layet, « "La question du soleil" : André du Bouchet et la question politique », *L'Esprit Créateur* 55 : 1 (Spring 2015), p. 99–109 (104–09) ; John E. Jackson in Paul Celan, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 68–70 ; James Petterson, *Postwar Figures of L'Éphémère : Yves Bonnefoy, Louis-René des Forêts, Jacques Dupin, André du Bouchet*, Lewisburg : Bucknell UP, 2000, p. 184–95 ; et Emma Wagstaff, *André du Bouchet : Poetic Forms of Attention*, Leiden : Brill Rodopi, 2020, p. 115–16.

12 Clément Layet, « "La question du soleil" : André du Bouchet et la question politique », *op. cit.*, p. 108 ; cf. *SN* 247.

13 Certaines éditions donnent le contexte dans lequel Celan a écrit ses textes. Voir notamment *Choix de poèmes*, *op. cit.* ; *Partie de neige*, *op. cit.* ; *Reverse du souffle*, *op. cit.* ; et *Die*

sur la parole pour la revivifier, accueillir son ombre et sa lumière, accorder nos voix à sa rumeur. Comme il est question de la revigoration d'une langue toujours affaiblie, seront privilégiés chez Tellermann des images profondes et des motifs insistants, ainsi que des blancs, des césures, des espacements, des frémissements de toutes sortes.

Maintes références dès le départ aux recueils de Celan pourront faire penser à lui comme interlocuteur principal, mais, comme d'habitude, son nom n'est pas prononcé. Il est tout à fait possible que le Nous dont s'imprègne *Sous votre nom* désigne d'autres poètes de l'après-guerre dans sa mouvance, particulièrement Du Bouchet lorsqu'il est question de voir des « versant[s] » (77), de « boire la lumière » (154) ou d'écouter ce qui « nous / suspend / à l'air » (245). Bâtir un livre autour d'« incendies » (9) peut donc faire penser soit au nouveau, soit à ce motif chez Du Bouchet comme reflet d'un dehors qui luit et respire, soit aux traumatismes de la guerre peut-être enfouis dans l'inconscient et qui vont se changer en nomination du réel.<sup>14</sup> Il se peut bien que Tellermann esquisse un portrait composite, où se dessinent principalement les traits de Celan, mais également ceux d'autres bien-aimé(e)s, comme pour offrir à chaque page une rose de deuil celanienne à toutes sortes de disparus, bien connus ou sans nom, nous signalant « ce lieu ouvert » que doit être le poème.<sup>15</sup>

---

*Gedichte : Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2018.

- 14 Cf. Clément Layet, « “La question du soleil” : André du Bouchet et la question politique », *op. cit.*, p. 99–100. Tout ce qui touche au « feu » parcourt l'œuvre de Du Bouchet. Celan nous semble être néanmoins le principal interlocuteur dans *Sous votre nom*. Deux brefs exemples du mot « incendie » comme titre chez Du Bouchet : « Alphabet Incendie » (*Openwork : Poetry and Prose*, trans. and ed. Paul Auster and Hoyt Rogers, Yale UP, 2014, p. 10 [1951]) et « Incendie » (*Air suivi de Défets (1950–1953)*, Saint Clément : Fata Morgana, 1986, p. 35 [1951]). À propos d'éventuels traumatismes de la guerre que l'on pourrait cerner chez Du Bouchet, ne serait-ce qu'à peine, voir Layet et les *Entretiens d'André du Bouchet avec Alain Veinstein (1979–2000)*, Strasbourg/Paris : L'Atelier contemporain/Institut national de l'audiovisuel, 2016. Tellermann insiste sur le fait que, pour elle, la « dépersonnalisation » l'emporte sur le trauma, lui permettant d'éviter le narcissisme et de se plaire à « refaire l'histoire d'un peuple » mythique, sans nom, « à chaque fois autre et toujours le même » (Anne Malaprade, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 169). Quant à d'autres poètes qu'elle apprécie, voir *NN*.
- 15 Esther Tellermann et Yves Di Manno, « À Martine Broda (1947–2009), 5 mai 2009, cimetière du Montparnasse », *Po&Sic* 2009/2–3 (128–29), p. 7–11, <cairn.info> ; cf. Paul Celan, *La Rose de Personne*, *op. cit.* Broda, une amie proche de Tellermann, était pendant un temps la principale traductrice en France de Celan. En parlant du poème comme lieu où se refonde un sens « chaque fois neuf » (7), il est probable que Tellermann pense en partie à la mouvance celanienne dans laquelle elle s'insère elle-même avec Broda et Du Bouchet.



Bref, *Sous votre nom* ajoute à l'extrême contemporain une œuvre chorale où s'entretissent en sourdine plusieurs sortes de voix.<sup>16</sup> Tellermann fait écho à Celan tout en s'en distinguant de par son souffle relativement plus ample, sa propre manière d'aborder les destinataires qui lui sont précieux et la « jouissance »<sup>17</sup> que soulève son élan.

Prenons d'abord quelques exemples de l'invention comme motif dans *Sous votre nom*, avant de considérer la manière dont l'invention se poursuit au moyen des leitmotivs si insistants de la navigation et de l'ouverture. Pour le critique voulant aborder l'invention dans ce recueil, c'est un motif à deux facettes : la dizaine de références à l'invention d'un côté, et, de l'autre, la grande inventivité de Tellermann quant à la création d'une réalité sensible où le lecteur peut se plonger pour apprendre à « pardonn[er] » (SN 9). Une image primordiale est celle du titre : l'idée que l'on peut créer des instants « où / cueillir / les mots de dessous » (218) pour en prendre soin et où permettre aux noms d'autrefois de continuer à avoir un sens, à pénétrer notre vécu et rester là parmi nous. Nous revoilà peut-être en plein mythe d'Orphée, mais il s'agit de cueillir les mots pour les contempler et de parvenir au vaste domaine de la mort lentement, amoureuxment. Nous nous occupons des mots autant que des êtres. C'est une langue poétique faite par une sorte de prêtre ou de membre d'un chœur antique pour nommer ceux-ci : « je réinventais / le centre des noms / qui ne furent / prononcés » (55). Cela pourrait se référer à tout peuple, à toute ère, n'était le lecteur qui aura pour sa part des lieux de mémoire qui lui viendront à l'esprit.

Voilà l'habiter poétique tel que Tellermann le conçoit, lié à un « Nous » (216) sur les plans affectif, historique, linguistique et ontologique. Certes, cet acheminement vers l'être et les êtres n'est pas toujours calme : « La bouche invente / depuis le gouffre / les masses d'orage » (30). Or, *Sous votre nom* traite d'un orage de mots qui va déferler en vagues douces, d'une façon de faire fleurir les mots et les êtres sensuellement, comme si les embruns de la mer surgissaient devant le regard : « J'enfantais des / embruns / ne cessais de vouloir / d'autres fièvres / au lieu de mon nom / j'inventais / l'univers » (157). Si gouffre il y a, c'est celui de l'indicible, mais d'un indicible que l'on peut « étrein[dre] » (10), qui fait partie des fièvres dont chacun de nous a besoin pour avoir les pieds sur terre. Un geste féminin – « enfant[er] » les mots – ouvre des horizons et nous montre un possible, allant bien plus loin que la simple invention.

16 Il ne faudrait pas perdre de vue les vers conversationnels chez les anciens, par exemple les *Épîtres* d'Horace (20-14 avant notre ère ; cf. *Épîtres*, trad. et éd. François Villeneuve, Paris : Belles Lettres, 2018).

17 Pierre-Christophe Cathelineau, « *Sous votre nom*, Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 249.

Qui plus est, lire de tels vers en prenant en compte Celan et la traduction de Jackson nous rappelle que nous ne nous perdons pas dans un gouffre de mots, dans un abîme sans fond. Bien au contraire, feuilleter les pages d'un livre peut correspondre à nos gestes amoureux, comme dans quelques vers d'*Enclos du temps* où Celan s'adresse à une bien-aimée et exprime, au moyen d'allitérations, à la fois le désir charnel et le dévouement à l'Autre en tant que libération : « je t'effeuille pour toujours, / / ton étreinte, ta prière / nous libèrent ».<sup>18</sup> Tellermann parvient elle aussi à faire remarquer l'épaisseur du langage comme reflet de l'épaisseur du ressenti. Lorsqu'elle parle d'« étreintes » (SN 10), c'est avec une même inventivité et franchise, au sein de vers qui dessinent un univers affectif tout aussi vaste, où figurent le côté charnel des mots et le fond parfois sensuel de nos relations à l'Autre.

Tellermann fait rimer sémantiquement des « étreintes » avec des « horizons » : « plus avant sont / les herbes lisses / en contrefort des / horizons et des / étreintes » (10). La pleine vie que représentent les « herbes lisses » a à voir avec ces « horizons » et ces « étreintes ». La vue et le toucher, le corps tellurique et le corps humain, le domaine des images et celui du désir, s'intriquent. De même, la lettre [h] dans les mots « herbes » et « horizons » renforce les liens qui se laissent percevoir entre le perceptuel et le charnel. Les paysages sont dessinés par « [u]ne pluie violette » (10), celle de l'encre qui crée, puis qui relie, ces versants du réel. Là où Celan aurait peut-être joué sur le côté masculin du désir, la force virile, signe chez lui du courage et de la résilience nécessaires quand frappe le désastre, Tellermann aligne « lumière » et « brume / entre les reins », l'à-venir et l'insaisissable du désir : « Pour vous / nous froissions / l'arc de lumière / brume / entre les reins » (10). Le langage devient matière soyeuse. S'il s'agit d'inventer « des ouvertures / dans le plomb » (102) ou un « orage rouge / à boire » (103), c'est que, à peu près comme Celan, le corps et le désir font partie intégrante de la nomination, vont de pair avec notre éveil au langage comme à l'Histoire. Les séries de textes nous « ouv[rent] » petit à petit au monde, nous invitant à « boire » tout ce qu'un mot peut receler, à intégrer toutes sortes de sensations et de perceptions à notre façon d'être poétiquement avec autrui. Un jeu subtil de références à Du Bouchet qui lui aussi voulait ouvrir le regard, ou à Celan dont le dire est souvent orageux dans son obsession du « néant » et des morts qui montent au ciel,<sup>19</sup> accentue le futur collectif que proposent les différentes séquences du texte.

18 Paul Celan, « Les pôles », [*Enclos du temps*], in John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, op. cit., p. 142.

19 Paul Celan, « Mandorle », [*La Rose de Personne*], *Choix de poèmes*, op. cit., p. 193 : « Le néant [...] continue d'être. [...] Ton œil, c'est au néant qu'il fait face. » Cf. « Psaume »,

Quelques dernières citations concernant l'invention mettront en évidence ces aspects sensuels et intersubjectifs du dire tellermannien. La première page de *Sous votre nom* signale par exemple une problématique celanienne adaptée, celle d'une « éruption » volcanique<sup>20</sup> qui a lieu « à la limite / de l'âme », éruption à l'égard d'émotions et de pensées et de leur jaillissement en vers au travers d'« incendies » (SN 9) de mots isolés.<sup>21</sup> L'invention fait sentir la chaleur de cette éruption. Tellermann commémore les disparus, élabore des dispositifs qui leur redonnent la parole et intensifie au fur et à mesure la flamme du souvenir, y compris en coloriant de manière enjouée certaines images. Le dialogue affectueux qui en émane est tantôt très immédiat, tantôt lié au passé : « je vous invente dans les / pliures / j'imprime la / couleur afin qu'elle se / sépare » (95) ; « je vous invente / afin d'accroître / les surfaces / que couvrent les / ornements. / Là font récit / les seuils qui vous ressemblent » (202) ; « dans les orientations / les motifs des / parties basses / je vous / inventais » (44 ; cf. 218, 228).

Par ailleurs, on observe une progression illuminante dans les images, dans les divers plis des séquences narratives. Tellermann n'hésite nullement à laisser de côté le volcan annoncé au début, pour mettre l'accent sur d'autres résonances linguistiques ou spatiotemporelles. La polysémie, par exemple du mot « pliuere » utilisé pour se référer soit au corps, soit à la fabrication de livres, lui permet de frôler ceux à qui elle s'adresse, de parler d'eux tout en élargissant l'étendue de leurs propos, d'« embrase[r] / la durée » (155) et « les espaces de la / durée » (175), de créer d'autres « seuils » et ainsi continuer à communiquer nos liens au langage et à l'Autre.<sup>22</sup> En réinventant des « seuils » qui accroissent

---

[*La Rose de Personne*], p. 181 : « Un Rien, / voilà ce que nous fûmes, sommes et / resterons, fleurissant : / la Rose de Néant, la / Rose de Personne. / / Avec / le style, lumineux d'âme, / le filet d'étamine, ravage de ciel, / la couronne rouge / du mot pourpre que nous chantions, / au-dessus, ô, au-dessus / de l'épine. »

20 Cf. « Levée de mots, volcanique », *Reverse du souffle*, dans John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, op. cit., p. 129 : « Levée de mots, volcanique, / couverte par la rumeur de mer ».

21 Cf. « Rapport sur l'été », *Grille de parole*, in John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, op. cit., p. 127 : « Vide de pas, / contourné, le tapis de thym. / Une ligne de blanc, posée / en travers de la lande aux bruyères. / Rien porté dans le chablis. / / Nouvelles rencontres de / mots isolés, tels : / éboulis, ajoncs, temps. » Voir aussi « (Je te connais », *Reverse du souffle*, op. cit., p. 47, à propos de l'attente du mot dont les flammes, en témoignant, feront contrepoids à la folie.

22 À propos de pliures, voir aussi la traduction suivante de « (Je te connais », *Reverse du souffle*, dans John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, op. cit., p. 65–66 : « (Je te connais, toi, qui es pliée en deux, / moi, le transpercé, te suis assujetti. / Où flambe une parole, qui témoigne pour tous deux ? / Toi – toute, toute réelle. Moi – tout entier folie. » Quant à la polysémie chez Tellermann, le charnel, le tellurique et le linguistique qui s'entrecroisent, voici d'autres références aux « plis » : « de terre » (SN 126)

« les surfaces », Tellermann laisse à la jouissance sa part. Une parole chagrinée ou agitée – implicitement de la part de Celan et des auteurs sur lesquels il s'appuie – peut se transformer, par exemple, en « lettre historiée », ornée de scènes à plusieurs personnages et marquée par le mouvement dans ses couleurs, sa taille considérable et son « jambage » (39). Les peines vécues par les gens de « l'Est » (38)<sup>23</sup> deviennent « légendes » ou « incendie[s] » où « la parole » ne meurt pas (44). Leur « pénitences » et « exils » (44) restent gravés dans notre mémoire, mais le Vous ambigu – qui dépasse le Toi plus solitaire et donc affamé « d'incandescence » (247) – nous oriente vers un ici et maintenant où la vue, l'ouïe et le toucher nous aident à témoigner de la présence des êtres et des choses. Inventer ces « vous », c'est surtout « serr[er] / l'écume » (228) que nous offre ce contact renouvelé avec ceux qui nous ont précédés. Le « vous » au présent, en particulier, les rend vivants, alors que le lexique instaure la sensualité et le partage au sein de ces rapports renouvelés.

## 2 Naviguer et ouvrir

Comment parcourir le passé ? Si les mots nous y amènent, que faire une fois arrivé ? *Sous votre nom* reprend et modifie le dire celanien en mettant en relief à sa manière une *Engführung*, mot qui veut dire « le fait de mener quelque chose à travers l'étroitesse », mais qui désigne aussi « la dernière partie d'une fugue dans laquelle deux ou plusieurs voix sont reprises en contrepoint, de telle

---

ou « de chaque jupe » (116) ; faisant partie d'une « manière / d'ombre et de plis » (140) ou d'« un peu de peau / repliée » (36) ; liés aux « cycles » (197) ou aux « quelques mots / qui me plient / gardent ouverte / l'incise » (191). Voir aussi Paul Celan, *De seuil en seuil*, *op. cit.*

23 Quant aux poètes d'un « Est » imaginaire où se refonde la parole, cf. les remarques suivantes de Tellermann : « [J]'aime la poésie qui est, comme celle d'Hölderlin, tension vers la nomination du monde » (dans Anne Malaprade, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 168) ; « Habiter le poème [...] oblige à accueillir l'Histoire, à sortir de l'autobiographie comme de l'anonymat, à construire un sujet contre la puissance du mythe, à bâtir un nom. Je pense, c'est vrai, à Paul Celan, à Ossip Mandelstam, à Trakl ; je leur prends la nuit, l'étoile, la boue et les soleils » (« Poèmes », *L'Inconnue de la sublimation, Figures de la psychanalyse* 7 (2002/2), p. 161–66 (162), <cairn.info>, à propos de GE). Voir aussi NN. Sous-jacent à l'Est tellermannien est celui non seulement des pénitences et exils (44), mais aussi des richesses culturelles et civilisationnelles qui ont précédé ceux-ci. À travers la biographie de Celan, par exemple, il est possible d'apprécier l'Est bien au-delà du littéraire ou du romantisme allemand, en pensant aux traditions juïques relatives au Livre, ainsi qu'aux croyances et pratiques faisant partie de la vie quotidienne au sein de diverses communautés. Cf. quant à ce côté sentimental « Œil sombre de septembre », [*Pavot et Mémoire*], *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 37 : « à la fenêtre d'Est / lui apparaît quand il fait nuit l'oblongue / silhouette voyageuse du sentiment ».

sorte qu'à l'instar d'un canon un thème est repris avant que les autres n'aient été menés à leur terme ». <sup>24</sup> Tellermann emprunte ces visées poético-musicales à Celan – particulièrement évidentes dans son grand poème « *Engführung* », en français « *Strette* » – lorsqu'elle dépeint tout au long de *Sous votre nom* une traversée du réel où le regard embrasse les deux rives de celui-ci dans une traversée quasi nautique. Au moyen de mots qui font écho à Celan, elle explore le passé pour le rendre plus présent, visible, palpable. Elle aide autrui à accéder à la parole, prière sur laquelle se fonde *Sous votre nom*.

Ces deux spécificités celaniennes – celle de l'étroit et celle d'une fugue où plusieurs voix sont reprises en contrepoint – s'imbriquent. De même que Celan traverse un réel à la fois étroit et plein d'étendues spatiotemporelles afin de s'ouvrir aux disparus et les resituer dans un langage capable de les écouter et de les faire entendre, de même le Je lyrique dans *Sous votre nom* « démultipli[e] les espaces » où trouver l'Autre, où « recompos[er] / des seuils et des / navires » (SN 51) pour voyager avec celui-ci. Aux niveaux visuel et sonore, les vers extrêmement courts et verticaux isolent les mots. L'apparaître est là, dans le temps que dure sur la page cette ouverture si mesurée, puis dans la pensée lorsque le devenir des mots et des blancs dans les vers est médité. Quelque chose de secret et de non-dit doit être remarqué, pris en compte, intégré au parler. Celan, pour sa part, semble décortiquer le langage, le regarder comme de l'intérieur à travers la *Grille de parole* dans laquelle s'insère le poème « *Strette* », « désassembl[er] » le vécu pour que monte dans le « gris-jour » de la parole « des traces d'eau souterraine », <sup>25</sup> traces des noms en suspens suite aux affres de l'Histoire. <sup>26</sup> Dans *Sous votre nom*, il est question de « s'un[ir] » à ce genre de « soir », d'« embrass[er] / tous les gris » (SN 51), de « creus[er] les passages » mais en y apportant des nuances, en allégeant des fardeaux, en « s'abreuv[ant] / à la source des vivants » (27) : « Je suis entrée / dans le cristal pour / t'indiquer l'autre / source » (27).

Cette autre source, jamais nommée, sert de repère. Est-ce l'Autre dans la plénitude de sa présence ? La promesse d'une relation à cet Autre, quand bien même nouée à la mort ? L'imaginaire d'où surgit l'ordre symbolique, un tant soit peu plus réglé et apaisé que ce qui se trouve chez Celan ? Tellermann, pour sa part, se réjouit du fait qu'il y ait un « revers de la voix » (236), même si cet autre « monde » (217) ou « bord » risque de « se dissipe[r] » (175). Comme elle écrit *Sous votre nom* à distance des événements qui, pour Celan, ont marqué le vingtième siècle, il lui est plus facile d'envisager « les / floraisons de dessous »,

24 John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, op. cit., p. 75.

25 Paul Celan, « *Strette* », [Grille de parole], *Strette & autres poèmes*, op. cit., p. 25-39 (39).

26 *Ibid.*, « Chymique », [La Rose de Personne], p. 52-53.

c'est-à-dire une solitude paradoxalement partagée, où plusieurs « voix » peuvent s'unir, minimiser l'aspect sombre de la « roue » de la vie qui ne cesse de tourner : « je te lisais / comme on se couche / au milieu de la / roue / nous nous comptons / en un » (81). Il lui est plus facile de faire d'autres écrivains des « sœurs », pour se lier « aux racines » de la mort et de la vie (50, 52, 60), se donner « des / soirs des / océans » (92), mieux avancer « dans / l'incendie » (77).

La progression de ce recueil renforce l'idée d'une navigation suggérée par ces énoncés, tout en y ajoutant des aspects musicaux grâce à des reprises et à la structure d'ensemble. Il y a navigation dans le sens où celle qui parle constate la présence de la matière marquée par le passé, nomme autrui pour être accompagnée en partant à la découverte en profondeur de cette matière, puis compose avec cet Autre « la musique qui pardonne » (243), « respir[e] » avec lui « le voile » (248),<sup>27</sup> « for[e] / des couloirs » et y dépose des os « afin qu'adviennent / les sources » (78). Il y a des reprises en contrepoint au niveau non seulement des actions effectuées seul(e) ou à plusieurs, mais aussi de l'enchaînement des trois longues parties. Le dire n'est qu'en apparence étroit. Quand « Hier sourd / des tufs » (9),<sup>28</sup> resteront, d'autant plus visibles à la fin du recueil, des « étendues / vierges / où essaïmer[ont] les pierres » de la parole (248), le « fleuve » que chacun « écriv[ait] / tour à tour » (169). Viendra « le Troisième » (33, 248), expression qui représente ici l'équilibre des contraires qui se complètent et la lumière profonde qu'apporte la relation.

Comme nous avons pu le voir, cette relation est faite de « sons venus de l'épaisseur » (206), de rites qui « prolong[ent] » (208) ce que d'autres ont dit auparavant, de contrepoints fréquents. Écrire « avec de l'obscur », mais en variant le ton comme le fait Tellermann, exige du lecteur « une attention nouvelle ou accrue »<sup>29</sup> tout en ouvrant de nouvelles brèches dans le dehors.<sup>30</sup>

27 Cf. Paul Celan, « Lointains », *De seuil en seuil*, *op. cit.*, p. 33. Le voile à respirer ensemble dont parle Celan est au sens figuré un voile de brumes du chagrin, une étoffe langagière teintée de larmes, de mots dont les scories créent des écueils mais dont le pouvoir reste intact. Voir aussi John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, *op. cit.*, p. 42-43, à propos du poème « Flocons noirs » (*Le Sable des urnes*, 1948) et d'un *Tüchlein*, un petit drap qui « pourrait être aussi un linceul [...] dans lequel [...] s'envelopper pour échapper à la fureur [...] de la violence ». Quant au livre *Le Sable des urnes*, dont des extraits se trouvent dans *Pavot et Mémoire*, voir Jackson in Paul Celan, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 32.

28 Cf. Paul Celan, « Esquisse d'un paysage », *Grille de parole*, in John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, *op. cit.*, p. 102 : « Tuf de source / où la lumière grandit pour nous, / devant le souffle ».

29 Frédéric Marteau, « Contra-diction. Paul Celan et l'art du contrepoint », *op. cit.*, p. 63.

30 Cf. Jacques Depreux, *André du Bouchet ou la parole traversée*, Seyssel : Champ Vallon, 1988, p. 63, p. 71.

Descendre sous les herbes et les mers (SN 54, 61), c'est ainsi traverser non sans bonheur le temps, se baigner dignement « dans [...] les siècles » (82), changer la fugue celanienne – mot qui renvoie aussi au poème « Fugue de mort »<sup>31</sup> – en dialogue souple et ouvert avec ceux qui ont souffert, sans faire d'accusations. Sur le plan thématique, d'ailleurs, Tellermann infléchit cette notion de « fugue » (78–80, 91) vers le rêve et la fable, d'abord en faisant une descente mythique pour découvrir cette « déchirure » (78–79), ensuite en se donnant comme Celan une « bouch[e] à ronces » pour tâcher de la chanter (84), tout en y « superpos[ant] » (14, 91, 168, 199) un éventail d'autres images, par exemple le leitmotiv insistant de l'ouverture : celle des « surfaces » (37), des « morts » (53), des « perles » (103), du « cercle des univers » (22), des « bouches de dessous » (146), voire de « chacun » parmi les pleurants (170). Le passé et le présent s'entremêlent. Naviguer fait valoir « l'infime » (146) et les renversements, le potentiel des êtres et des choses d'« affleure[r] » (147) à travers l'écrit.

Évoquons enfin un poète majeur qui nous a quitté récemment, Salah Stétié (1929–2020). Pour lui, comme pour Tellermann et Celan, il est tout à fait normal qu'un écrivain crée des points de fuite, où ce qui semble disparaître au loin finit par suggérer des voies nouvelles, désigner des lignes qui partiront dans des sens inattendus. Selon Stétié, « [l]a poésie exprime des images profondes, celles que le poète [...] s'en va quérir, avec ses multiples filets, dans les eaux de l'inconscient ».<sup>32</sup> Les lieux et les époques peuvent se confondre. Les images elles-mêmes peuvent provenir de ce puits sans fond que sont l'imaginaire et les traditions d'origine culturelle et religieuse qui depuis toujours nous soutiennent. Le poème nous aide à vivre « de ces vastes structures tutélaires » que sont les mythes et qui nous éclairent.<sup>33</sup> Le « *tissage* »<sup>34</sup> de trames mène aux « intériorités communicantes ».<sup>35</sup>

Tellermann fait également signe vers un sens jamais clos, toujours différé, scellé dans les mots, dans leurs rythmes et regroupements, dans les prises de parole, un sens impossible à cerner définitivement et qui compte surtout dans la mesure où il est partagé avec d'autres, en chemin avec eux. C'est ainsi qu'elle ouvre les mots et les morts, en allant vers eux d'un pas patient et décidé. Elle privilégie le rite, le geste sacré d'une prise de parole on ne peut plus ouverte à l'Autre. Comme Celan, elle le fait avec une grande « économie verbale »,<sup>36</sup>

31 Paul Celan, « Fugue de mort » [1945], *Pavot et Mémoire*, op. cit., p. 83–89 ; cf. *Choix de poèmes*, op. cit., p. 332n1.

32 Salah Stétié, *En un lieu de brûlure : Œuvres*, Paris : Robert Laffont, 2009, p. xxxii.

33 *Ibid.*, p. xxxii.

34 *Ibid.*, p. xxxvi, l'auteur souligne.

35 *Ibid.*, p. xxxv.

36 John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, op. cit., p. 142.

« imprim[ant] dans le vers le plus ténu l'amplitude de l'univers » et approchant ainsi « l'innommable dont nous sommes constitués ». <sup>37</sup> Le dialogue qu'elle poursuit – en termes celaniens, « l'amande » identitaire de l'être diasporique qu'il faudrait rouvrir <sup>38</sup> – s'effectue dans *Sous votre nom* sur le plan de l'allusion, de l'image, de la syllabe, de la strophe, du pli, de l'incise, des pronoms ambigus dont le poème est pétri, de la structure d'ensemble qui affirme la présence de vastes structures tutélaires liées au mythe et à la musique. Que ses prises de parole soient autoréflexives comme chez Celan augmente finalement leur portée, amplifie leur ouverture, permet aux disparus de se sentir chez eux, « de retour ». <sup>39</sup> Ce que le poème de Tellermann nous aide ainsi à percevoir, ce sont d'autres qui peut-être nous ressemblent, « bras ceints autour de la parole » (SN 87), naviguant eux aussi avec chaque mot qui « vint par la nuit » et « voulut luire, voulut luire ». <sup>40</sup>

37 Tellermann dans Anne Malaprade, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 165.

38 Paul Celan, « Mandorle », *Choix de poèmes, op. cit.*, p. 193 ; cf. SN 88.

39 Paul Celan, « Strette », [Grille de parole], *Strette & autres poèmes, op. cit.*, p. 25–39 (25).

40 Paul Celan, « Strette », [Grille de parole], in John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique, op. cit.*, p. 92.



## Étreindre le temps, reprendre la parole, déployer l'âme : *Le Troisième* (2013) et *Éternité à coudre* (2016)

Infléchir la parole peut être un projet ambitieux. Tellermann le fait par exemple en s'inspirant d'autres, en accentuant chaque mot, en développant d'amples séquences traversées par un souffle à la fois vif et tendre, soucieux et attachant, et en inscrivant dans le dire un devenir personnel et collectif, une étreinte des morts et des vivants d'une grande étendue spatiotemporelle que l'on apprend à reconnaître. Le temps mythique du récit ininterrompu nous fait voir des fils qui relient le présent et le passé, l'intime et l'Histoire, les figures d'autrefois et le moi dans l'ici et maintenant. À la relecture, certains de ces aspects narratifs se présentent dès les premiers recueils si dépouillés, au-delà de ce que la quatrième de couverture nomme un journal « poétique » (*TP*) ou « métaphysique » (*PA*).

*Le Troisième* et *Éternité à coudre* prolongent cette quête dans un cadre un peu à part. Publiés aux Editions Unes, qui privilégient par le format des livres et le grain des papiers la beauté liquide du geste poétique, et qui permettent aux auteurs d'explorer le dire au sein de structures ouvertes et sans bornes, ces deux recueils s'acheminent autrement. Tellermann continue à creuser le chant, mais sous une autre forme. Chaque livre, non paginé,<sup>1</sup> plonge le lecteur dans une seule séquence, met en évidence la portée de la pensée et la gamme d'émotions et de sensations qui l'animent, sans qu'il y ait besoin de suivre une structure bipartite ou tripartite dont les chants et contrechants laisseraient percevoir une nette progression dans la trame narrative. Un motif peut réapparaître, mais sera autrement nuancé, par exemple celui d'une « éternité à coudre » tantôt édénique et fleurissante, associée à « deux noms » et qui nous aiderait donc à mieux « être » au plan relationnel, tantôt opposée à « l'à pic » brûlant « en nous » qui perturbe et désoriente, qui ne s'efface pas (*LT* 61, *EC* 26).

*Le Troisième*, *Éternité à coudre* : nos repères sont d'entrée de jeu amoindris. S'agira-t-il de la réunion de contraires ? D'un Je et d'un Tu, d'un ici et d'un

---

1 Pour faciliter l'analyse, ce chapitre attribuera à chaque ouvrage des numéros de page.

ailleurs relativement perceptibles, mais en même temps à percevoir au travers de symboles et d'abstractions ? « Coudre » désignerait quel geste ? La création de rapports avec le temps, la langue, l'Autre ? La redécouverte de silhouettes de seuil en seuil ? Plusieurs caractéristiques importantes relient ces deux recueils et donnent lieu à un titre elliptique. Premièrement, ils abordent la difficulté de faire fleurir la parole en terre fragile. Ils expriment le désir, mettent en avant l'échange et la rencontre, mais ne perdent jamais de vue les écueils du dire, le défi que représente l'objectif d'entrer en dialogue avec l'Autre et ainsi de « coudre à soi le lecteur ». <sup>2</sup> L'absence de bornes narratives accentue ces contraintes, motive le face-à-face plus prégnant avec la progression du récit. Les démarches de Celan dans des circonstances similaires s'avèrent exemplaires, et Tellermann y fait allusion. Ces allusions créent des réseaux sémantiques, deviennent souvent une grille de parole concernant un Autre éloigné, exilé, persécuté, à qui l'on reste malgré tout « encordé » (CE 50). <sup>3</sup> Tellermann reste très proche de Celan en insistant sur « [l]a mort à la frontière de l'intime, la main ouverte sur l'horreur, le nu » en tant que terre symbolique pour l'ensemencement de la parole, <sup>4</sup> ainsi que sur le côté fin et artisanal de ce travail. <sup>5</sup>

Deuxièmement, ces recueils nous permettent de voir, à travers et au-delà de Celan, le rôle que joue Ossip Mandelstam dans la conception tellermanienne de la parole. L'étroitesse du dire dans ces longues séquences – aux niveaux du lexique, des énoncés, de l'image, des archipels de mots sur la page, de la structure d'ensemble – laisse percevoir en palimpseste des poèmes et des textes poétologiques de Mandelstam. Ceci peut être une évidence, Tellermann en parle d'ailleurs à propos de « ceux qui ont transformé la nuit, l'étoile, la boue et les soleils » (NN 8), mais *Le Troisième* et *Éternité à coudre* se prêtent particulièrement bien à un bref détour par lui, dont l'influence sur Celan fut

2 « Esther Tellermann : *Le Troisième* », <editionsunes.fr>.

3 Cf. SN 47 : chercher « d'Est en Ouest / une épaisseur [...] qu'elle soit haleine / corde ou / question ». À propos de cordes réelles ou métaphoriques par lesquelles se lier à l'Autre, celles de la voix qui vibrent et celle, verticale, du souffle, voir aussi Paul Celan, « Yeux d'ardoise » et « Gloire de cendres », *Renverse du souffle*, op. cit., p. 169 et p. 123. L'adjectif « encordé » se trouve dans le poème « La vérité » du recueil de 1968 *Fadensonnen* (Soleils-filaments), traduit par Jean Daive dans *Strette & autres poèmes*, op. cit., p. 103 : « La vérité, encordée / aux vestiges apparents du rêve ».

4 « Esther Tellermann : *Le Troisième* », <editionsunes.fr>. Cf. *Racine*, <editionsunes.fr>, livre d'artiste dont un extrait a été mis en ligne : « Je serrais / les rêves / dans l'une et l'autre / main / afin que s'ouvre / à nouveau / un milieu » ; SN 236 : guetter une main « qui répand le plus nu / et le revers / de la voix ».

5 Paul Celan, « Lettre à Hans Bender », 8 mai 1960, *Le Méridien & autres proses*, op. cit., p. 43–45.

profonde.<sup>6</sup> Il ne s'agira pas à son égard d'une étude comparative. Néanmoins, traiter de ce que fait Mandelstam mettra en relief des procédés et enjeux pertinents, surtout concernant le désir de faire sentir la plénitude du cosmos et de la langue avec un strict minimum d'outils. Ce sera une autre manière de souligner chez Tellermann le désir d'embrasser l'univers, d'explorer les étendues du réel et de l'inconscient par le biais d'un langage précis et plein d'arcanes, retenu et lyrique, sobre et cadencé. Par exemple, Mandelstam préférerait que le poème soit dépouillé, épuré, lisible, matériel mais rayonnant, sans « trop de chosification ».<sup>7</sup> Comme Celan après lui, il évite tout maniérisme, privilégiant un phrasé restreint, des situations élémentaires, des mots-cristaux qui exigent une réflexion constante de la part du lecteur et des vers où le « moule sonore de la forme »<sup>8</sup> rendra sensibles, vibratoires, le peu d'images qu'il recèle. Ce sont des poèmes où « parler, c'est être en route » vers quelqu'un d'inconnu qui écouterait<sup>9</sup> : on est guidé par un locuteur souhaitant nous rendre attentifs au dialogisme, à des circonstances relativement concrètes, avec des mots qui « err[ent] librement »<sup>10</sup> et « nous éveill[ent] » constamment, comme « des tiges » sortant d'un faisceau.<sup>11</sup> Si s'accorder au temps reste une préoccupation,

6 Voir par exemple les traductions qu'a faites Celan des poèmes de Mandelstam, dans Paul Celan, *Gesammelte Werke*, t. V, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2000, p. 47–161. Il convient d'ailleurs de noter l'influence de Mandelstam sur l'œuvre celanienne dans son ensemble. Cf. Bernhard Böschstein, « *Le Méridien* et ses matériaux : le centre de la poétique de Celan », *Paul Celan, Europe 1049–1050* (sept.-oct. 2016), p. 29–37 (34) : « *Le Méridien* est plein d'allusions qui expriment les changements qui dépendent des formes de communication. Nous constatons ici l'influence de Mandelstam et de sa conception du poème comme une bouteille jetée à la mer, le mouvement vers un être inconnu étant dès lors le moteur de la poésie. » Celan a traduit de nombreux poètes de langue française : Apollinaire, Artaud, Baudelaire, Breton, Cayrol, Césaire, Char, Daive, Desnos, Du Bouchet, Dupin, Éluard, Maeterlinck, Mallarmé, Michaux, Nerval, Pastoureau, Péret, Rimbaud, Supervielle, Valéry (*Gesammelte Werke*, t. IV).

7 Ossip Mandelstam, « Le mot et la culture », *De la poésie*, trad. et postface Christian Mouze, « Mots pour *De la poésie* » d'Olivier Gallon, Paris : La Barque, 2013, p. 7–14 (12) : « N'exigez pas de la poésie trop de chosification, de concrétude, de matérialité. [...] Le mot vivant ne désigne pas l'objet, mais choisit librement comme pour y habiter telle ou telle signification concrète, telle matérialité, tel corps bien-aimé. »

8 *Ibid.*

9 Ossip Mandelstam, « De l'interlocuteur », *De la poésie*, *op. cit.*, p. 21–30 (29) : « [L]a poésie dans son ensemble se dirige toujours vers un destinataire inconnu plus ou moins éloigné, dont le poète ne peut mettre en doute l'existence sans douter de lui-même. »

10 Ossip Mandelstam, « Le mot et la culture », *De la poésie*, *op. cit.*, p. 12.

11 Ossip Mandelstam, *Voronezh Notebooks*, trans. and intro. Andrew Davis, New York : NYRB, 2016, p. xvi, extraits de « Conversation sur Dante ». Nous traduisons de l'anglais.

c'est à cause d'une conscience aiguë que la parole est passée par des expériences destructrices.<sup>12</sup>

Troisièmement, Tellermann met en avant un point de vue sur le temps qui s'inspire en partie de Nerval. Dans l'univers nervalien, s'accorder au temps peut vouloir dire reconnaître l'à-venir du temps, le jaillissement spatiotemporel qui peut s'inscrire dans la relation à soi, au cosmos, à l'éternel, aux morts et aux vivants. Chaque mot-symbole du poème doit communiquer le caractère mystérieux et puissant de cette relation, sceller dans le dire un bouquet d'idées et de sentiments venant tant de l'inconscient que des domaines du mythe ou de la religion.<sup>13</sup> Ainsi en est-il pour *Le Troisième* comme titre, vraisemblablement inspiré par le premier vers d'« Artémis » de Nerval : « La Treizième revient... C'est encor la première. »<sup>14</sup> Nerval y met en scène une Artémis multiple : Artémis divinité de la nature sauvage, de la chasse et de la lune ; Artémis-Hécate divinité de la magie, des enchantements et du royaume des morts, « sainte de l'abîme ». Elle incarne la bien-aimée qui le guidera dans le noir et le doute, lui fera dépasser dans le songe toute limite temporelle, par exemple le passage entre le douze et le un, le jour et la nuit, ce monde-ci et l'autre monde. Nous assistons au retour cyclique d'une « Treizième » inconnue, énigmatique, éternelle, liée dans le Tarot à l'arcane XIII, celui de la Mort, que ne porte pas de nom. Il y aurait des liens significatifs à faire avec *Aurélia ou Le Rêve et la Vie*, où la lune se fait le refuge « de toutes les âmes sœurs » de celle du narrateur, astre « peuplé d'ombres plaintives destinées à renaître un jour sur la terre... ».<sup>15</sup> En

12 Cf. Bernhard Böschstein, « *Le Méridien* et ses matériaux : le centre de la poétique de Celan », *op. cit.*, p. 35, où Böschstein commente ces aspects de la poétique celanienne vis-à-vis du contexte historico-littéraire allemand. Il convient de souligner également le cas de Mandelstam, qui a souffert à cause de l'antisémitisme – mais, d'un autre côté, n'a pas su ménager autrui – et a connu l'exil vers la fin de sa vie.

13 Cf. John W. Kneller, « The Poet and His Moira : "El Desdichado" », *PMLA* 75.4 (Sep. 1960), p. 402–09 (402). Kneller parle de « word-symbols » (mots-symboles) et du « cluster of ideas and feelings » (bouquet d'idées et de sentiments) qui émane de presque chacun d'entre eux.

14 Gérard de Nerval, « Artémis », *Les Chimères*, in Jean Richer, *Gérard de Nerval, op. cit.*, p. 100–11 (106). Nos remarques ici sur Nerval s'appuient, dans l'ordre, sur les sources suivantes : J. W. Kneller, « "Artémis" », *The Poem Itself : 150 of the Finest Modern Poets in the Original Languages*, ed. and intro. Stanley Burnshaw, with Dudley Fitts, Henri Peyre and John Frederick Nims, Little Rock : U of Arkansas P, 1995, p. 6–7 ; Tina Malet, « "Artémis" de Gérard de Nerval : une grille de lecture », <etudes-litteraires.com> ; Lucette Finas, « Une lecture d'"Artémis" de Gérard de Nerval », *Le Cahier (Collège international de philosophie)* 6 (oct. 1988), p. 85–102 ; et Rosanna Warren, « The "Last Madness" of Gérard de Nerval », *The Georgia Review* 37.1 (Spring 1983), p. 131–38.

15 Gérard de Nerval, *Aurélia ou Le Rêve et la Vie*, Seconde Partie, VI, in *Les Filles du feu* suivi de *Aurélia*, préface de Béatrice Didier, Paris : Flammarion, 1997, p. 344.

outre, le poème « Artémis » reflète les crises de santé de Nerval. L'effacement des frontières du temps, loin de figurer un simple trope littéraire ou un idéal romantique, y correspond aussi à la transcription d'une descente aux enfers personnelle, psychique, existentielle, d'un face-à-face avec des troubles psychiques qui lui coûteront la vie. Il se comprend au travers de doubles de lui-même, d'êtres multiples dont les flottements identitaires font écho aux siens.

Tellermann indique son intérêt pour « Artémis » en le lisant lors d'un entretien avec Sophie Nauleau sur *France Culture*.<sup>16</sup> Les parallèles entre les problématiques que nous venons d'évoquer et les recueils *Le Troisième* et *Éternité à coudre* sont multiples. Les enjeux sont profonds, en particulier celui de Celan en tant que double imaginaire de Tellermann : celui qui s'identifie aux trépassés, fait de son mieux pour leur parler, sert de passeur de mémoire pour que leur parole nous appartienne et vice versa, s'y prend dans « une langue sublunaire, gris-ciel et gris-cœur, traversée par le souffle dans le temps ».<sup>17</sup> À la différence de Nerval, le dire chez Celan et Tellermann est relativement terrestre, dépouillé de ces larges métaphores qui dépasseraient symboliquement le réel. Néanmoins, le temps y est assez souple, lié à ce qui surgit du langage ou de l'inconscient, accordé non pas à l'horloge mais aux fils dialogiques qui vont se tisser entre soi et l'Autre. Comme l'explique Celan au sujet de Mandelstam, la voix est « sonore et sourde à la fois », le lieu du poème « ici, ici-bas, dans le temps », son orientation celle d'un espace de dialogue où l'interpellé « devient présent, se rassemble autour du moi qui l'interpelle et le nomme ».<sup>18</sup> Dans *Le Troisième*, Tellermann se tourne souvent vers Celan – double jamais nommé – dans l'espoir de voir « fleuri[r] les / métamorphoses » (*LT* 52). Grimper « plus bas / dans la glaise / coudre / morceau de symbole / et d'étreinte » (*LT* 52),<sup>19</sup> c'est tenter d'effectuer des recommencements terrestres, poursuivre un peu comme Nerval un dialogue avec l'Autre en soi, relation que symbolise le chiffre trois dans l'image éponyme du « Troisième ». Cette image recèle des gestes

16 Sophie Nauleau, « Entretien avec Esther Tellermann », *France Culture*, émission « Ça rime à quoi ? », entretien et lectures de poèmes autour du livre *Le Troisième*, <franceculture.fr>, 23 mars 2014.

17 Paul Celan dans Bernhard Böschstein, « *Le Méridien* et ses matériaux : le centre de la poétique de Celan », *op. cit.*, p. 35.

18 Paul Celan, « La poésie d'Ossip Mandelstam », *op. cit.*, p. 10.

19 Il convient de signaler la dimension poétologique de ces vers. Grimper « plus bas », là où traîne un « morceau de symbole / et d'étreinte » (*LT* 52), c'est aussi, suivant une logique celanienne, « grimper / dans le sans-images », s'appuyer sur le souffle – sur l'énergie, le mouvement et la fragilité de celui-ci – en assumant le néant, en visant l'essentiel dans ses prises de parole et en résistant aux courants poétiques moins profonds, pleins d'artifice, trop prompts à filer des métaphores ou à donner des leçons. Voir Paul Celan, « Du fond des marais », *Partie de neige*, *op. cit.*, p. 109 et p. 223–25.

sacrés : se soucier des morts, les veiller, les étreindre au sein d'un temps proche de la légende, planter « des fleurs de cailloux sur les tombes »,<sup>20</sup> prononcer une bénédiction aux accents familiaux ou générationnels tel Celan dans « Devant une bougie » : « au nom des trois dont les anneaux / [lui] brillent au doigt [...] au nom du troisième qui met des pierres / blanches en tas ».<sup>21</sup> Si *Le Troisième* évoque une crise, la difficulté d'atteindre « ceux d'en bas » (*LT* 99), *Éternité à coudre* nous rapprochera un tant soit plus « de la permanence du monde dans les cendres »,<sup>22</sup> en accentuant un retour à cette relation avec Celan comme âme sœur et bien-aimé et, de même, avec la Poésie comme espace où nos solitudes peuvent se partager à travers le temps.

Quatrièmement, la notion de « coudre » joue un rôle fondamental dans ces deux recueils. De nombreux indices y convoquent l'urgence du dire, ainsi que la tendresse et la fragilité qui caractérisent les pas faits vers l'Autre. Sans qu'il s'agisse d'une métaphore filée, l'idée de coudre ne cesse de résonner, tant dans les poèmes que dans les notices sur le site web de l'éditeur. La première notice nous fait penser à l'Être brisé, à un face-à-face avec l'Histoire et avec le langage à l'égard de « [l]a mort à la frontière de l'intime [...] l'horreur, le nu »,<sup>23</sup> peut-être même au tableau expressionniste *Le Cri* (1893) d'Edvard Munch (1863–1944) en plus violent encore : « [l]e cri par dessus le bâillon ». <sup>24</sup> On comprend bien qu'il y aura un discours sur l'amour, mais qui s'infléchira cependant vers des propos sur l'indicible, sur des gestes parfois désespérés pour recoudre la « plaie » de la mort comme « blessure ». <sup>25</sup> Comme chez Nerval et Celan, il sera question de s'appuyer sur l'Autre pour combattre la folie, pour résister à la perte de tout sens : le porter à soi pour reprendre nos liens au cosmos et à la parole, déployer son « murmure » dans le ciel, « à hauteur des cercles », là où les astres se meuvent vers des méridiens. <sup>26</sup> La deuxième notice suggère qu'il y a

20 « Esther Tellermann : *Le Troisième* », <editionsunes.fr>. Cf. *LT* 71 quant au renouvellement souhaité de tels « gestes ».

21 Paul Celan, [*De seuil en seuil*], *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 97–99 (99).

22 « Esther Tellermann : *Éternité à coudre* », <editionsunes.fr>.

23 « Esther Tellermann : *Le Troisième* », <editionsunes.fr>.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 *Ibid.* Nous commentons des vers qui accompagnent le texte publicitaire : « Je voulais te porter / jusqu'à moi / décupler / les odeurs / et les pôles / voulais déployer / ton murmure / / à hauteur des cercles » (*LT* 97). Cf. Paul Celan, « En l'air là-haut » (le dernier poème du recueil *La Rose de Personne*), *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 220–23, et p. 357n8 : « *Sternzeit*, le temps stellaire, connote [...] l'étoile juive et l'époque de la Destruction : le temps qu'il faut pour que le centre d'un astre repasse au méridien de la sphère céleste. » Il se peut que Tellermann pense par exemple à l'« Ici » d'où se ferait entendre le murmure des « divisés avec leurs / bouches éblouies », des « dispersés », des « étrangers à vie », des « errants

crise – d'identité, de société, de vers. En lisant les propos sur la tâche orphique de l'auteur, nous pensons tant à *Voyageur contemplant une mer de nuages* (1818) du peintre Caspar David Friedrich (1774–1840), où le corps entier d'un sujet « [d]ebout sur la rive » métaphorique semble méditer « nos éternités et nos solitudes », qu'à l'impossible de la Shoah et l'obligation d'expier des fautes par une « parole rituelle ». <sup>27</sup> La tâche orphique sera également beckettienne : « On emplit l'éternité dans des sacs, dans les sacs pleins de l'histoire. Trop lourds à porter. Qui pèsent sur nous et nous essayons malgré tout d'arracher quelque chose du monde ou du langage. » <sup>28</sup> On se trouve à mi-chemin entre le sacré et l'absurde, le rite et le geste courageux mais vain, un peu fou. <sup>29</sup> En même temps, quelque chose de charnel et d'intersubjectif nous rassure. Le partage prévaudra, une relation se renouera, dans la mesure où, métaphoriquement, la parole de l'Autre se fera « abri », pain partagé, réponse aux impasses, lieu des « noms mâchés », <sup>30</sup> chemin vers l'aperception de seuils et donc vers le calme retrouvé. La notion de « coudre » fait écho en somme à l'acte poétique en tant que rite simple ou solennel, bienfaisant mais parfois difficile à mener à bien. Ce vocable est souple. Dans *Le Troisième* et *Éternité à coudre*, ses dimensions spatiotemporelles, intersubjectives, spirituelles et poétologiques seront particulièrement pertinentes.

L'un des sens intersubjectifs du mot mérite des remarques sur l'actualité littéraire et socioculturelle. Dans ces deux recueils, il s'agit en quelque sorte d'une relation épistolaire destinée à faire apparaître ce « Elle » (*EC* 8, 28, 29, 36), la Poésie qui témoigne, et qui persévère dans ce témoignage malgré le

---

conduits à travers le désert stellaire Âme » (223). Coudre à soi l'Autre, ce serait ainsi reprendre en même temps le fil de la parole qui était autrefois le leur, l'épisser au nôtre, accueillir l'étrangeté, l'inhabituel.

27 « Esther Tellermand : *Éternité à coudre* », <editionsunes.fr>.

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 *Ibid.* La notion de « mâcher » des noms renvoie à celle de la couture. Mâcher, c'est créer à travers l'écriture : à partir de la bouche, de la langue, des lèvres, des sens, du souffle, de tout le système nerveux et respiratoire, ainsi que de l'œil qui voit, des doigts et des mains qui tiennent le stylo et pèsent chaque mot comme pierre à poser, à offrir. Résultat : le drapeau de mots qui tient le chant, le nourrit, l'unit, le fait perdurer. Dans les recueils eux-mêmes, il s'agit d'un Tu ou d'un Vous qui est « mâché » : « Qui fûtes-vous [...] c'est vrai tu fus / ma salive / étais-tu ce qui ne / fut / moi / orgues où puisent / les aveugles » (*LT* 38) ; « vous avais-je / arraché / à l'ordre du fou / vous avais-je / mâché / avec l'écriture » (*LT* 51) ; « je vous mâchais / avec l'écriture » (*EC* 17, 32 ; cf. 16, 30, 33) ; « je voulais / vous mâcher avec / l'écriture » (*EC* 33). Cf. Paul Celan, « Parler avec les impasses », *Partie de neige*, *op. cit.*, p. 55, et « Avec leurs mâts chantés vers la terre », *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 27. Quant à l'« abri » mentionné dans la notice, cf. *EC* 40, « Mots furent notre / auge notre / abri ».

temps qui passe. Sous l'énigme, voilà une finalité charnière. Poser des cailloux, c'est signaler par la bouche et le corps les relations qui nous font exister, raconter par les signes l'affect au-dedans et au-dehors de l'étant.<sup>31</sup> C'est faire un pas vers l'Autre dans sa ressemblance ainsi que sa différence, selon l'aimantation qui fait de nous des êtres sociaux et tisse nos identités multiples. *Le Troisième et l'Éternité à coudre* mettent en valeur l'intersubjectivité de façon à faire de celle-ci le moteur de la poésie.<sup>32</sup> Le premier recueil regrette les ponts relationnels momentanément coupés ; l'autre volet du diptyque voit l'auteur à même de les reconstruire. Dans les deux cas, les vocables et énoncés empruntés à Celan rendent le dire sinon épistolaire au sens strict, du moins hautement dialogique.

Il est également important de mettre en évidence ce qu'apporte cette poétique à la poésie contemporaine. Comme nous avons pu le constater, le langage peut incarner l'Autre proche et lointain qui nous relie. Les auteurs de diverses traditions font valoir tantôt l'impossibilité de faire un avec la langue, tantôt les joies de garder le contact avec sa matière et ses ressources. Les livres de Tellermann nous rappellent la pertinence de ces diverses approches, mais il est possible que l'accent mis parfois sur une relation épistolaire – un mouvement vers l'Autre comme être bien-aimé mais inconnu – les situent à part dans cet horizon poétique. Or, l'intérêt croissant pour le bien-être de la planète les rend on ne peut plus nécessaires. Nous assurer une relation avec autrui, à l'égard de la langue et des aspects très humains du poème, s'accorde parfaitement avec l'esprit du temps écologique. Veiller sur la parole et sur les disparus en tant qu'ils font partie intégrante de celle-ci, correspond à l'éthos de notre ère qui consiste à aider la planète comme s'il s'agissait de Gaïa, de la terre mère, d'un Autre « énigmatique-maternel » mais fondateur qui nous réveille.<sup>33</sup> Enfin, c'est également dans ce sens que l'on peut considérer l'angoisse qui fait surface

31 Par exemple : « devant la porte ceux / qui revinrent des exils / nous les raconterons / dans les cailloux / et la glaise [...] nous serons leurs / messagers dessus / le vivant » (*LT* 74) ; « Puis un / désir / d'eau / et d'âme / de cailloux blancs / toi / sœur / te fais bruire / tant / fus / ma lumière » (*EC* 17) ; « Il voulut [...] un / reste / moitié / caillou / moitié / prière » (*EC* 22 ; cf. <editionsunes.fr> à propos d'*EC*).

32 Nous revenons, en les nuancant autrement, à nos remarques dans la note 6 ci-dessus, sur Bernhard Böschenstein, « *Le Méridien et ses matériaux : le centre de la poétique de Celan* », *op. cit.*, p. 34, à propos de « l'influence de Mandelstam et de sa conception du poème comme une bouteille jetée à la mer ».

33 Jean-Claude Pinson, *Pastoral : de la poésie comme écologie*, Ceyzérieu : Champ Vallon, 2020, p. 71. Nous résumons l'essentiel de certaines idées qui s'y trouvent, en adaptant une traduction de la part de Pinson de vers de Mandelstam. Selon ce dernier, « Au peuple il faut un vers énigmatique-maternel, / Que par lui il soit toujours réveillé / Et dans sa vague toute en boucles de lin, châtaigneraie / Dans son souffle se lave » (19 janv. 1937, *Les Cahiers de Voronej*).



dans *Le Troisième* lorsque l'Autre semble s'être absenté. Au-delà des dimensions poétologiques, par exemple un désir de pouvoir se situer à tout moment par rapport au cosmos et à la parole, il y a la peur de ne plus avoir accès à l'intime du monde, de ne pas pouvoir l'arpenter, d'être coupé de ses racines en ce qui concerne non seulement les disparus, mais aussi la Nature dans son apparaître à tout instant, sa *Phusis*, le mystère constitutif qui le sous-tend à la façon du chiffre trois dans l'énoncé « le Troisième ». La beauté de la relation que poursuit l'écriture – avec les morts, avec l'Autre, avec l'inconnu du langage et de l'inconscient – reflète la beauté de l'intime du monde, sa matière et ses remuements qui nous font croître,<sup>34</sup> qu'il faut coudre à soi.

Cinquièmement, Tellermann fait aussi advenir l'intime du monde en employant des vocables et énoncés qui vont dans le sens d'un certain mysticisme. Dans et par le langage, elle coud des fils qui nous relient à l'ici et maintenant. Elle s'occupe non pas d'un au-delà, mais du langage lui-même, de ses lueurs, du « sentiment océanique »<sup>35</sup> évoqué par Freud, mais qui vient toujours de quelque chose de concret, du mouvement du dire dans le temps et l'espace. On redécouvre que la matière de la langue peut semer « la sensation de l'éternité ».<sup>36</sup> Les structures langagières que met en œuvre la poésie nous mettent en chemin vers cette sensation, vers cette lumière. Pour peu que l'on se mette à l'écoute, il devient possible de s'en aller « vers / l'infime et / l'étrincelle » (*LT 7*), de chercher « ce que les Dieux / avaient ouvert » (*LT 18*), de faire

34 *Ibid.*, p. 166 : « la Nature comprise comme force qui fait pousser, croître (comme l'indique l'étymologie grecque du mot *phusis*) ». Nous soulignons les dimensions intérieures et extérieures de la Nature, son dynamisme et son mystère. Nous empruntons à Pinson l'image de notre participation « au grand remuement de matière qu'est le monde », *ibid.*, p. 94.

35 Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1929), texte publié pour la première fois en français dans la *Revue française de Psychanalyse* 7.4 (1934), p. 692, cité dans François-Michel Durazzo, « Guillevic et l'expérience de la limite », *Guillevic : la passion du monde. Actes du Colloque international de poésie les 24 et 25 mai 2002*, éd. Jacques Lardoux, Angers : PU d'Angers, 2003, p. 85–95 (86). Selon l'un des correspondants de Freud, la « source réelle de la religiosité » résiderait dans un « sentiment particulier » qui anime beaucoup de gens, « la sensation de l'éternité », de « quelque chose d'illimité, d'infini, en un mot : d'"océanique" » ; « la seule existence de ce sentiment océanique autoriserait à se déclarer religieux, alors même qu'on répudierait toute croyance ou toute illusion ». Selon Durazzo, il s'agit en revanche chez Guillevic de « vide[r] le mot de son rapport à une transcendance pour ne lui conserver que son sens étymologique », et de se mettre en relation alors avec « le meilleur [s]oi-même, c'est-à-dire avec tout l'autre ». Tellermann, pour sa part, semblerait s'intéresser à la fulgurance d'un sentiment océanique à partir de sens ambigus, ambivalents, elliptiques, vibratoires, implicites, qui surgiraient en particulier lors du dialogue qu'institue le poème avec l'Autre absent.

36 *Ibid.*

« vœu du / commencement » (LT 19), de songer au déploiement de l'âme (LT 20). Sans qu'il soit question de religiosité, on prend conscience de ce possible. Raison est donnée à la voix humaine « surgie de l'aiguille » du poète « à coup de boucles » ; ce sont des boucles sonores, visuelles, textuelles, spatiotemporelles, dont le « rayonne[ment] » apporte un contrepoids aux « sacs / gris » de l'Histoire (EC 28).

Aucune doctrine, donc : seulement l'intuition de ce qui peut échapper à l'intellect, de la richesse et de la profondeur du sol poétique. En cela, l'auteur est en partie redevable à Mandelstam et Celan d'avoir su marcher sur ces terrains, explorer ces seuils, respirer le souffle d'un vers « en boucles de lin, châtaigneraie » dont l'âme peut se vêtir, se nourrir et s'illuminer lorsque l'air et la lumière nous manquent.<sup>37</sup> Pour combler « la perte de tout ce qui résonne », il faut puiser dans cette « auge invisible » qu'est la parole, dans ses « eaux cuivrées ».<sup>38</sup> Dans *Le Troisième*, l'encre est cette eau, mais qui se met par moments à sécher, bien qu'elle ait alimenté le chant comme prière : « puis soudain / mouvement n'eut / plus d'encre [...] nous avons / mêlé nos prières [...] dans / la langue allemande / je vous ai / attendu » (LT 60). Si Tellermann évoque ici la langue, c'est de nouveau dans le sens d'un pain à partager avec autrui ou à mâcher seul, de l'écriture synonyme d'un sol plein d'humus, du caractère charnel de la contiguïté des vocables et de l'intime du monde : « la soif / un troisième / dans la bouche / votre encre / / où boire » (LT 78). Sa démarche suit celle de Mandelstam : sa poésie « est un soc qui retourne le temps, en sorte que les couches profondes, le tchernoziom se retrouve en surface ».<sup>39</sup> Cette terre noire aura sa part de boue, mais celle-ci se fait or dès lors qu'elle est bien labourée.

37 Nous revenons à la traduction citée plus haut des vers de Mandelstam (Jean-Claude Pinson, *Pastoral*, op. cit., p. 71). Nous traduisons de l'anglais un vers du premier quatrain de ce poème – « The people need light and air » (Au peuple il faut de la lumière et de l'air) –, et le greffons à la traduction de Pinson du dernier des trois quatrains ; cf. Ossip Mandelstam, *Voronezh Notebooks*, op. cit., p. 57 (19 janv. 1937).

38 Ossip Mandelstam, *Voronezh Notebooks*, op. cit., p. 50 (12–18 janv. 1937) : « From what ore will we restore / The loss of all that sounds? [...] the sightless trench, / Full to the brim with coppery water » (Sur quel minerai compter / Pour combler la perte de tout ce qui résonne ? [...] l'auge invisible, / Pleine à ras bord d'eaux cuivrées). Nous traduisons de l'anglais. Cf. EC 40 : « Mots furent notre / auge notre / abri ».

39 Ossip Mandelstam, « Le mot et la culture », *De la poésie*, op. cit., p. 7–14 (9, 11) : « La poésie est un soc qui retourne le temps, en sorte que les couches profondes, le tchernoziom se retrouve en surface. Mais il y a des époques où l'humanité ne se contente pas du jour présent, soupire après les couches profondes et, comme un laboureur, brûle d'accéder aux terres vierges du temps » ; « La vie du mot est entrée dans son ère héroïque. Le mot est chair et pain. Il partage la destinée du pain et de la chair : la souffrance. » Le tchernoziom est une terre noire riche en humus, épaisse et particulièrement fertile (*New Oxford American Dictionary*, op. cit. ; nous traduisons).

Tellermann met sa foi dans le mot comme « chair et pain », élément du monde dont le surcroît de vitalité et de vérité n'attend qu'à être relancé dans le monde, activé par le poème, intégré aux sillages des vers.<sup>40</sup>

Qui plus est, Tellermann suit les chemins de la judéité, déjà implicites dans ce que dit là Mandelstam à propos du langage, en s'inspirant de Celan, pour qui compte dans le dépliement de l'infini et l'affrontement avec le néant chaque lettre du dire. Comprendre cet aspect de Celan enrichit considérablement la lecture des recueils *Le Troisième* et *Éternité à coudre* quant aux tensions et aux désirs qui s'y expriment. L'idée que le texte – son souffle, ses signes, son histoire, ses couches interprétatives – compte plus que la raison est un trait saillant de la tradition talmudique et kabbaliste auquel Celan s'intéresse de près. Des penseurs tels que Blanchot, Derrida, Jabès et Lévinas, d'ailleurs, tous lecteurs du Talmud, comprennent de cette manière le livre, en tant que socle du devenir, dialogue avec soi et l'Autre, rencontre avec ce que l'écrit voile et dévoile pour que le sens soit de l'ordre de ce que Lévinas appellerait une « caresse » et nous apporte un « pouvoir-être multiple », une « vérité vivante » qui surgit pour chaque lecteur, à l'encontre des synthèses et systèmes.<sup>41</sup> Chez Tellermann, le texte comme éventail de fils et sensations qui viennent en présence et portent avec eux un sens protéiforme est au cœur du geste de « coudre l'éternité ». C'est ainsi que réfléchir dans *Le Troisième* à la parole redevient un pas vital qui se fait sur le chemin vers le sacré.<sup>42</sup>

40 EC 81 : « Sacrifices / déferlent / en cataractes de / sentences / furent torsion / des univers / murailles / parmi les sillages / furent / l'unique lettre » ; EC 89 : « Je vous cherchai / au plus bas / de l'âme / là où la langue / retient l'image / et le mot. / C'est vrai / tu as neigé / dans mes mains / des sillages ». À propos de ces « sillages » et de « l'unique lettre » (EC 81, 89), cf. Paul Celan, « Fumée de Pâque », *Renverse du souffle*, op. cit., p. 147. Voir aussi EC 58 : « j'effleurai votre / mesure / un sillon au cœur / de la figue / / un souffle / qui devient ».

41 Voir Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats : éloge de la caresse*, Paris : Points, 2016, et *Le Livre brûlé : philosophie du Talmud*, Paris : Points, 2016. Les citations sont tirées des pages suivantes : *Éclats* p. 38 et p. 61 ; *Brûlé* p. 230 ; cf. *Éclats* p. 220.

42 Vocables liés à la parole dans *LT* : « alphabet » (26, 41) ; « berceuses » (17, 89 ; cf. 70, 87) ; « chant » (17, 23, 29) ; « cristal » (54) ; « écriture » (51, 71, 82 ; cf. 40, 41, 56) ; « encre » (12, 16, 60, 78) ; « étincelle » (7, 55, 92) ; « fugue » (17, 41, 62, 69) ; « lettres » (26) ; « mot » (69) ; « paroles » (26, 39, 44) ; « salive » (11, 38) ; « signe[s] » (20, 25, 43) ; « silences » (42, 69) ; « son » (42, 66, 70, 76) ; « souffle » (34, 59, 64, 84, 94) ; « syllabes » (36, 69) ; « syntaxes » (37) ; « voyelles » (47). Dans *EC* : « alphabets » (8, 15, 54) ; « chiffre » (14, 73) ; « écriture » (16, 17, 32, 33) ; « fil » (41) ; « incendie[s] » (9, 77, 81) ; « langue » (7, 53) ; « [l]ettre[s] » (12, 43, 67, 75, 81) ; « livre » (12, 72) ; « mots » (7, 40) ; « papier » (33) ; « parole[s] » (7, 50) ; « phrase » (9) ; « plainte » (50) ; « rumeurs » (11, 13, 54) ; « sentence[s] » (44, 72, 81) ; « signe[s] » (60, 77, 81) ; « silence[s] » (12, 13, 27, 51, 59) ; « syllabe » (9, 69) ; « tropes » (68) ; « voix » (55, 73, 89). Nous soulevons surtout ceux liés à l'écrit.

En tant que traducteur plurilingue et connaisseur de l'hébreu, ayant d'autres ressources langagières sur lesquelles s'appuyer grâce aux sonorités, à la syntaxe et à la morphologie de l'allemand, Celan peut aller plus loin sur ce chemin, ou, si l'on veut, suivre aisément une bifurcation.<sup>43</sup> Il est très conscient, comme les kabbalistes fascinés par la manière dont la recombinaison de lettres crée de nouveaux mots-racines, du pouvoir phénoménologique des mots, du fait qu'ils reprisent sans cesse le possible.<sup>44</sup> Lorsqu'il parle dans le poème « Quoi coud » du mot qui « avec tout son vert [...] se transplante » et nous encourage donc à le suivre, son mysticisme est foncièrement linguistique, ancré dans la parole, dans la voix qui énonce et qui « coud » le dicible et l'ineffable, la vie ici-bas et l'au-delà.<sup>45</sup> L'arbre de la vie – soit comme métaphore proverbiale, soit comme image chère à la kabbale des manifestations divines qui descendent du ciel pour se transplanter dans les êtres humains – va donc croître, reverdir, se transplanter dans l'âme pour la déployer, voire rédimer un monde démuné et avili.<sup>46</sup> Tellermann, pour sa part, est plutôt syncrétiste.<sup>47</sup> L'éblouissement et la jouissance devant les signes comptent autant que l'acheminement vers un Dieu ou des dieux. Or, les mots doivent ordonner un tant soit peu le monde, le ceindre de leur éclat, « tisse[r] / l'air » avec leur « chiffre » (EC 14). Les analyses suivantes auront en filigrane d'autres pistes de lecture possibles qui dépassent le cadre de cette étude, par exemple l'exigence rabbinique de transmettre un « maximum de connaissances » avec un « minimum de mots », l'attention que l'on doit porter à l'« être infinitif » pour résister à tout savoir ou être définitifs, et le caractère sacré et symbolique des lettres dans les civilisations anciennes.<sup>48</sup>

43 Les langues parlées par Celan ou utilisées dans ses poèmes et traductions sont l'allemand, l'anglais, le français, l'hébreu, l'italien, le portugais, le roumain, le russe et le yiddish.

44 Cf. Shira Wolosky, « Paul Celan's Linguistic Mysticism », *Studies in Twentieth Century Literature* 10.2 (Jan. 1986), p. 191–211 (2008). Voir aussi Marc-Alain Ouaknin, *Mystères de la kabbale*, Paris : Assouline, 2016.

45 Cf. « Was näht » / « Quoi coud », *Partie de neige*, *op. cit.*, p. 22–25 (24 ; nous traduisons). Voir aussi Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance (1951–1970)*, éd. [et trad.] Bertrand Badiou avec Eric Celan, t. I *Lettres*, Paris : Seuil, 2001, p. 610–11.

46 Ces remarques doivent beaucoup à Shira Wolosky, « Paul Celan's Linguistic Mysticism », *op. cit.*, p. 201–08.

47 Cf. Aaron Prevots, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 107 : « Non, je n'ai pas lu la kabbale. Mais j'avais la prétention de rejoindre l'inconscient d'une diaspora. Peut-être la diaspora juive, une autre tout autant à travers elle. Mon père est resté volontairement apatride. Les chiffres, je les aime, ils indiquent le sacré de toute religion humaine, cette façon qu'a l'humain de donner des limites à son angoisse de la mort, comme à sa propre violence, son propre désir de destruction. Il s'agit toujours de sortir du 0 ou du 1. »

48 Marc-Alain Ouaknin, *Invitation au Talmud*, Paris : Flammarion, 2001, p. 50 ; *Bibliothérapie : lire, c'est guérir*, Paris : Seuil, 1994, p. 156 ; et *Les Mystères de l'alphabet : l'origine de l'écriture*, Paris : Assouline, 1997. Ouaknin est un grand rabbin et spécialiste dans les domaines du

Plus on s'achemine à côté de Tellermann dans *Le Troisième* et *Éternité à coudre*, plus le deuil, le désir et le langage se voient sous un jour nouveau, peut-être celui de « la mémoire / où poussent / de vieux alphabets » (EC 54) ou d'un « Dieu ancien » qui nous « dérobe / l'astre / et le support » (EC 63).

## 1 Étreindre le temps : *Le Troisième*

Comment un livre d'amour devient-il une lettre ouverte sur la poésie ? À quel point les discours de Tellermann et de Celan s'entrelacent-ils dans *Le Troisième* ? Quelle sorte de dialogue s'y instaure-t-il ? Quelles en sont les tonalités ? Qu'apprend-on sur cet ouvrage à travers Mandelstam et Celan ? Nous nous proposons de répondre à ces questions à travers des lectures en miroir de textes qui abordent la question des fils du temps à recoudre ou de la parole à repriser. Le départ de ce recueil nous situe au carrefour du deuil et du renouveau. Dans son entretien avec Sophie Nauleau, l'auteur précise que ce livre dédié est « le support d'une rencontre », tendu vers un nouvel amour, « mais également vers l'Autre en lui », vers ce qu'on « idéalise » et « qui se dérobe », « cette part d'inconnu qui fait la rencontre et l'impossible de la rencontre ». <sup>49</sup> Selon la notice, de même, « [i]l y a deux livres dans *Le Troisième* » : d'une part, « les premiers mots, le secret tu, la trace du poème sur la page, comme une cicatrice, une incision. [...] Le secret de l'Autre et l'impossible jusqu'à lui » ; d'autre part, un recueil « en éclatements successifs, en ouvertures – incisions – jusqu'à l'intenable », jusqu'à planter « des fleurs de cailloux sur les tombes ». <sup>50</sup> Certes, on comprend sans peine le « désir de fusion vers un "un" en l'Autre qu'on admire ». <sup>51</sup> Les nombreuses références à Celan dans *Le Troisième* font de lui celui que la locutrice a attendu « dans / la langue allemande » (LT 60). Telle sera notre hypothèse dans l'analyse suivante, où notre double objectif sera de mieux comprendre le mot-symbole « le Troisième » et la poésie poétologique des deux auteurs.

Commençons par donner le ton : celui d'un « vibrato douloureusement muet », <sup>52</sup> non loin de ce même vibrato chez Mandelstam ou Celan, allant de

---

Talmud, de la kabbale et de l'histoire du langage, notamment en ce qui concerne des liens à la pensée française contemporaine.

49 Sophie Nauleau, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*

50 « Esther Tellermann : *Le Troisième* », <editionsunes.fr>.

51 Sophie Nauleau, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*

52 Paul Celan, « La poésie d'Ossip Mandelstam », *op. cit.*, p. 11. Cf. Paul Celan, *Le Méridien & autres proses*, *op. cit.*, p. 112, où Launay opte pour la traduction « vibrato de douleur muette » (l'auteur souligne).

pair dans ce cas-ci avec l'envie d'être moitié dans le rêve, moitié dans le réel, de « retourn[er] vers / l'Est / et dans l'humide » (*LT* 8), de descendre jusqu'aux « mondes de dessous » (*LT* 11) et de creuser ainsi l'élémentaire dans sa dimension régénératrice. Ce que Celan dit sur Mandelstam s'y applique bien : il y aura un « rapport de tension entre les temps, du propre et de l'étranger ». <sup>53</sup> En un mot, il y aura sans cesse du relationnel. Ces rapports vont s'inscrire dans la forme tellermannienne. Vis-à-vis de Mandelstam, nous considérerons notamment la compacité du poème ; les rapports entre parole et histoire ; la reprise de vers dans un poème adjacent ou similaire <sup>54</sup> ; et la nomination relativement plus abstraite que chez Mandelstam, qui aime à faire s'entendre et se voir dans ses descriptions détaillées l'intime à portée inouïe et imprévisible des heures qui passent, par exemple l'Eucharistie comme soleil d'or qui fait penser aux « syllabes grecques » et donc au « monde entier tenu dans les mains comme une simple pomme ». <sup>55</sup>

Souvent, le vibrato de douleur dans *Le Troisième* vient de l'entrecroisement dans l'esprit du lecteur des incisions, des motifs inattendus, de tout ce qui jaille sur les chemins de l'inconscient, que ce soit l'« accord des tourbillons » (*LT* 7) emblématique de la poésie, <sup>56</sup> « le jaune du / juif » et « l'ordre / du fou » (46) qui font penser à la Shoah ou des « berceuses pour / notre marche » (89) qui suggèrent un retour momentanément au calme. En plus des mots ayant un « pouvoir rayonnant » <sup>57</sup> non loin de ce que l'on peut remarquer dans ceux de Mandelstam, force est de constater la douleur qui en ressort chaque fois que Tellermann se charge de porter celle de l'Autre, de s'identifier à sa « cendre » et ainsi de s'emplir « de noirceur et / d'orages » (10). Alors que le lecteur de Mandelstam pensera forcément à la façon dont les choses entrent en rapport, par exemple les années ou les ères, celui qui aborde *Le Troisième* songera à « cet être-ensemble » <sup>58</sup> au plan singulièrement humain, à la manière dont les êtres entrent en rapport. En voici plusieurs sens profonds du titre : rester, comme le

---

53 *Ibid.*

54 Osip Mandelstam, *The Selected Poems of Osip Mandelstam*, trans. Clarence Brown and W. S. Merwin, New York : NYRB, 1973, p. 54.

55 *Ibid.*, p. 30. *Pierre*, poème 117 [1920]. Nous traduisons de l'anglais.

56 Sophie Nauleau, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.* Tellermann en parle.

57 Philippe Jaccottet, « Quelques notes à propos de Mandelstam », *Une transaction secrète : lectures de poésie*, *op. cit.*, p. 172–82 (176) : « Chacun des mots des poèmes, employés directement ou sous forme d'image, [...] est chargé comme un astre de pouvoir rayonnant, chargé d'expérience profondément vécue ou de rêve profondément rêvé. »

58 Paul Celan, « La poésie d'Ossip Mandelstam », *op. cit.*, p. 11 : « Les choses entrent en rapport », mais il s'agit d'un « être-ensemble » où reste ouverte « la question de leur provenance et de leur destination, [...] une question [...] qui indique le chemin de l'ouvert, de l'investissable, du vide, de l'espace libre ».

précise Celan à propos de Mandelstam, « dans une ouverture temporelle, [où] le temps peut s'y adjoindre, le temps *participe* »<sup>59</sup> ; se situer, ce faisant, à la faveur d'images assez immédiates, dans l'intersubjectif, l'échange, la rencontre poétiquement charnelle avec l'Autre et avec la parole en tant que demeure, profitant des miettes d'heure pour soulever avec douceur des liens. Tel est le sens des vers suivants, qui font écho à l'idée celanienne d'« heures qui se brisent en miettes »<sup>60</sup> : « Nous serons 3 dans les calices [...] dessous encore / sont les miettes où / nouer nos / formules / je m'allongeai / sur toi / te confondant / à l'encre » (12). Rien de plus épistolaire, d'ailleurs, que cette façon de « nouer » les formules, d'être ensemble à travers l'écrit, de se réunir dans la parole.

Le ton varie en fonction des mots choisis et de l'humeur de celle qui écrit. La polysémie fait partie de cette variation, par exemple ces « calices » qui convoquent le vin et l'Eucharistie ainsi que le sépale en botanique. Lire ces poèmes à travers Celan renforce l'idée que Tellermann veut « emplir l'espace » de sa fugue, entendre un chant qui appartienne également à elle et à lui, à ceux et celles que chacun souhaite tisser dans la trame langagière : « Avec des noms / je voulais / vous continuer / entendre moitié / de chant » (17). Le mot-symbole « le Troisième » renverrait donc au nouvel espace que crée son dire lorsque ces chants s'entrecroisent, au nouveau possible d'une fugue « assourd[ie] » (62), lissée, apaisée, en aval des fleuves réels ou métaphoriques assombrés par la mort, des larmes déjà versées. Cela dit, il est intéressant de voir l'équivoque de nombreux vers, en quelque sorte un aspect du vibrato tellermannien. Ses « valse lentes » (15, 21, 25) font contraste avec le tango fou mené par les maîtres des camps que critique Celan,<sup>61</sup> mais s'accompagnent tout de même de « cris », de « brûlures », d'« étoiles ». On peut remarquer avec Tellermann combien cet entretissage symbolique d'énoncés polyvalents, qui comprend la superposition du dire d'époques diverses, ajoute à l'infini de la parole de nouvelles couches de sens et de sensations, telles ces « terres

59 *Ibid.*, l'auteur souligne.

60 Paul Celan, « Devant une bougie », [*De seuil en seuil*], *Choix de poèmes, op. cit.*, p. 97–99. Cf. *SN* 64 : « votre bouche à ronces / pareille à la / mienne / miettes d'heure / à prononcer. / Je vous entourais / de formules / au milieu de / la roue / nous nous comptions / en un ». Gardons en mémoire l'image de « La Treizième » dans « Artémis » de Nerval. Voir aussi *CE* 19 et 88 : « Dans le nom du / troisième et sa boucle / j'emplissais le monde / d'épilogues » ; « tu as scellé en elle / les versets / viennent à chacun / les lisières des bords / d'un horizon / loin devant / cheveux dénoués pour les orages // le troisième / ayant nom du premier ».

61 *Ibid.*, p. 52–57 et p. 332n1. Avant de figurer dans le recueil *Pavot et Mémoire* en 1952, le poème « Todesfuge » (Fugue de mort), écrit en 1945, paraît en revue dans une traduction roumaine de Petre Solomon, un ami de Celan, sous le titre « Tangoul mortii » (Le tango de la mort).

blanches » que sont les pages qui restent à écrire et ces « océans de cuivre » qui surgissent lorsqu'est atteint « l'autre rive » (15).<sup>62</sup>

La manière dont Tellermann bâtit un Nous<sup>63</sup> amplifie ce sentiment océanique. Elle insiste sur ce pronom et sur des actions faites à plusieurs, même si l'identité de ce Nous doit rester inconnu, secret, énigmatique. Le mystère de ce Nous fait retentir diverses résonances, de sorte qu'il corresponde autant à une relation amoureuse qu'à une relation poétologique, avec les chemins vers l'Autre en nous-mêmes qu'ouvre la langue. Les références au chiffre trois ont pour but de nous relier au dehors et au dedans, au devenir des mondes extérieur et intérieur, et à la parole comme écho de ces forces créatrices. Dans le flux et le reflux du dire, le trois fait surface comme union à la fois ressentie et anticipée.<sup>64</sup> Même si le mot-symbole « le Troisième » doit rester ambigu pour garder sa vigueur, de nombreux énoncés nous offrent des indices quant à sa profondeur et son rôle de principe structurant. Être ensemble, c'est déjà coudre à soi l'éternité. Regardons quelques exemples. Notons l'union souhaitée, ainsi que la présence de Celan dans le tissu allusif.

De manière générale, le Nous est un horizon, une porte, un seuil, un point de mire dans le dialogue avec soi. À deux ou à plusieurs, on fait mieux partie d'un tout : des « 3 saisons » (13), des « musiques et [d]es / cendres » (14), des « 3 univers » (20), des « Parnasse » (25). Vouloir, c'est déjà presque pouvoir, pourvu que l'on soit accompagné. C'est dans ce sens que va le dire oraculaire. Si la barque poétique se charge de « toutes les palmes » (13), si « les bords sont / les océans » (27), c'est moins pour compenser la mélancolie que pour constater ce dont on est capable et souhaiter qu'aient lieu des commencements. Dans les vers « Nous / jetions dans nos / silences / voulions déployer / l'âme / une corde

62 Il y a aussi, au plan symbolique, le rythme ternaire et donc lié au Troisième qui est introduit par la valse comme morceau de musique à trois temps et donc fait pour nous soulever quoi qu'il arrive. Il y a d'ailleurs une dimension plus humaine – tantôt mélancolique, tantôt enjouée – de cette danse vis-à-vis de la « Fugue de mort » celanienne plutôt funèbre.

63 La présente analyse ne s'appuie pas sur Irigaray, mais le syntagme « bâtir un *nous* » vient d'elle (l'auteur souligne). Voir Luce Irigaray, *J'aime à toi*, op. cit., p. 173. Il s'agit chez Irigaray d'une lente transformation qui a lieu dans le respect absolu de la singularité de l'Autre, dans un esprit de dialogue qui permet à la fois de mieux percevoir et d'évoluer ensemble.

64 Cf. Nanon Gardin et al., *Petit Larousse des symboles*, op. cit., p. 626–27 : « Chiffre de l'union et de la perfection, le trois représente l'ordre du cosmos. [...] Trois est le nombre parfait, l'image sensible de la divinité. » Gardin évoque par exemple Aristote à propos du temps et des trois dimensions (largeur, longueur et hauteur) ; Pythagore à propos du début, du milieu et de la fin ; Platon et les trois parties du corps (tête, tronc et bas du corps) ; saint Paul quant à l'esprit (*pneuma*), à l'âme (*psyché*) et au corps (*sôma*) ; le chiffre trois désignant dans les religions du Livre le monde terrestre, l'enfer et le paradis ; et le trois comme chiffre sacré dans la création.



tendue sur / les 3 univers [...] allions / au-delà du / signe et des / alliances » (20), le fil poétique est solide, robuste, plein de couleur et de promesse. La découverte de soi et de l'Autre se fait éthique, la solitude une disponibilité, une réceptivité. Le lent dépliement de la parole permet d' « enlac[er] / l'obscur et / les splendeurs » en soi, dans le monde et dans nos relations (14), fait goûter « la ferveur » (25) synonyme d'une foi en la parole poétique. De même, une série de verbes au futur souligne cette idée de croyance, d'espoir en l'avenir. Les énoncés abstraits et allusifs, ainsi que le caractère énigmatique du Nous, ont un effet berceur, exaltent l'amour, l'amitié et la parole en tant que pont du passé vers cet avenir :

Nous habiterons / des maisons de sable [...] détiſserons / les oracles / à chaque fois / plus nus / rejoindrons / l'innocence / délivrerons / les captifs (30)

Ou bien / retournerons aux / dieux afin qu'ils / désaccordent / la splendeur [...] saurons-nous / saisir sous les / océans / les fontaines ? (31)

Baudelaire, Hölderlin, Hugo, Mandelstam, Perse, Reverdy, Trakl : on peut imaginer à loisir quelles sont ces maisons de sable, quelle « terrible / musique » sera « attest[ée] » (28). Il s'agit plus de frontières floues entre le dire d'autrefois et celui d'aujourd'hui, d'un feu de signes (25), que d'actions précises pour changer l'humanité. Il faut avant tout demeurer dans « l'innocence » (30) d'un Nous, d'une totalité, de relations légèrement « désaccord[ées] » (31) pour mieux durer.

Les allusions à Celan approfondissent notre compréhension du recueil *Le Troisième* largement. Bornons-nous en pour l'instant à trois : les « anneaux », les « septembre » et les « mains ». Relevons aussi combien le vers saccadé, le mot isolé et le mélange d'ardeur et de pauses méditatives font penser à lui, aux disparus auxquels manque une parole pleinement habitable, à ceux et celles qui cherchent « là-bas / une / fois encore / à fleurir » (18). Revenons surtout à l'idée de « deux livres dans *Le Troisième* », <sup>65</sup> l'un amoureux et l'autre plutôt hanté par la présence de Celan, voire de la mort et du souhait d'aider autrui à renaître à la parole. Ressortent ainsi les nombreux écueils quant au désir d'enlacer un devenir commun. Les vers suivants de Tellermann servent de contrepois à cette douleur, tout en l'intégrant, la réorientant : « [Avais-je assez] enserré les paysages / dans les anneaux / pour vous construit les / tombes

65 « Esther Tellermann : *Le Troisième* », <editionsunes.fr>.

déposé / au long de Toi / les énigmes / [...] épuisé votre / / encre ? » (16). Là où Celan doit creuser obstinément la terre de la parole, « [s]e creuse vers » un Tu pour que « l'anneau » prenne forme,<sup>66</sup> Tellermann s'ouvre à une sensation de l'éternité, à l'acceptation des cycles de mort et de vie. C'est comme si elle lui renvoyait son dire, certes sous une forme plus rassurante, mais aussi en respectant celui-ci profondément, avec des gestes d'amour comme le suggèrent les images « enserré les paysages / dans les anneaux », « construit les / tombes » et « déposé [...] les énigmes ». La dernière image, « épuisé votre / / encre », va de pair avec les actions dépeintes quelques pages plus loin : « je t'avais / dessiné comme / on ouvre la grille / enchevêtré / d'anneaux » (23). Elle semble vouloir tout faire pour cet Autre, d'où son inquiétude lorsqu'elle a peur d'avoir perdu le contact avec lui et « déf[ait] / la roue » (32), d'avoir trop voulu établir des alliances et donc rompu les fils de lumière dont devaient témoigner ses propres poèmes. Les divers mots de passe – anneaux, tombes, énigmes, encre, roue – sertissent le dire celanien, désignent le relationnel avec de grands égards.

Il en est de même à propos des « septembre » et des « mains ». Une remarque dans tel ou tel vers qui n'a l'air de rien, ou qui est assez énigmatique, peut tout à coup étinceler. Regardons trois textes :

C'est encore notre / voyage comme / force close et / votre sourire / depuis  
la profondeur / peut-être voulions-nous [...] attendre les septembre et /  
les songes pour / mourir dans les / 3 saisons (13)

Ou bien / pourrions être / légers ouvrirons / les septembre et / nos doigts  
dans / la moitié / de chant (29)

Car étions / au-delà greffions / aux nuages / des airs / dans l'entrée de /  
septembre avions / continué / la voix / serons-nous encore / avec la neige /  
à entendre / derrière nous / brassées d'étoiles / saturées de / paroles ? (39)

Ces vers peuvent se lire sous le signe de l'exigence celanienne de se tenir debout. Le doucement élégiaque renvoie en même temps à de profondes difficultés d'être, à l'ampleur de la tâche du poète. Il faut soigner la parole, avoir en esprit le Nous, intégrer d'autres voix, rester à l'écoute de la « voix » (39) tant du dehors que des disparus. Pour Celan, comme pour Tellermann marchant dans le sillage de celui-ci, cela veut dire aussi se pencher sur le néant, chercher

66 Paul Celan, « Es war Erde in ihnen » / « Il y avait de la terre en eux », *La Rose de Personne*, *op. cit.*, p. 10–11 (10 ; nous traduisons).

un abri.<sup>67</sup> La problématique du « Troisième » – de l'élan vers l'Autre, du désir de tisser des liens avec celui-ci, du devoir éthique et des rapports renouvelés au cosmos qui en résultent – rejoint donc celle de l'aveuglement. Le poème ne peut être offrande que si le poète accepte les moments de détresse, de perte<sup>68</sup> – les septembre, quand les feuilles tombent de l'arbre poétique après des saisons mouvementées, et qu'il faudra apprendre à voir à travers le vide et le néant qui commencent à troubler la vue et l'ouïe. Est aveugle celui qui laisse advenir ses quelques mots « de pur / automne et soie et néant »,<sup>69</sup> qui sait rester réceptif au chant comme souffle, à sa propre « moitié / de chant » greffée à ce souffle (29, 39) et à la part d'inachevé qui s'y trouve. Comme le dirait Mandelstam, c'est aussi le lecteur aux « doigts voyants »<sup>70</sup> qui se fait aveugle, acceptant l'offrande faite de ces pleins et vides, la parole dénuée d'effets et de bavardages qui rompraient nos liens avec le réel. Il faut ce discours autre – très palpable, hautement vécu, intensément partagé, inscrit dans le temps et proche de l'indicible – pour tendre la main à l'Autre.<sup>71</sup> Déployer l'âme exige de mieux connaître celui-ci en tant qu'absence à laquelle la parole nous fait accéder.

En effet, *Le Troisième* nous ouvre au temps : celui du dedans des mots ou des pensées de la locutrice, celui moins intime de l'événement. Il s'agit d'une douleur profondément ressentie vis-à-vis de l'Autre et de relations qui se développent. Les énoncés elliptiques et allusifs nous font ralentir le pas, traverser des moments passés, présents ou à venir. L'expression « halo de nuit » (*LT* 34) est particulièrement révélatrice. Lue au travers du texte « Mapesbury Road »

67 « Esther Tellermann : *Éternité à coudre* », <editionsunes.fr> : « Livre posé au bord de la disparition, *Éternité à coudre* se déploie comme une parole rituelle, un exorcisme. Penché sur le néant, cherchant un abri dans les mots et les corps, quelque chose de l'ordre de la permanence du monde dans les cendres, dans les noms brûlés, les noms mâchés. » Comme *Le Troisième* et *Éternité à coudre* composent un diptyque, il est possible que ces propos s'appliquent aux deux recueils.

68 Cf. Paul Celan, « Odeurs d'automne muettes », [*La Rose de Personne*], *Strette & autres poèmes*, *op. cit.*, p. 47 : « Une perte étrangère prit / corps là contre, tu aurais / vécu / presque. »

69 Paul Celan, « Erblinde » / « Sois aveugle », *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 72–73 (72 ; nous traduisons).

70 Ossip Mandelstam, « Le mot et la culture », *De la poésie*, *op. cit.*, p. 7–14 (12) : « Écris des vers sans images si tu le veux, si tu le sais. L'aveugle reconnaîtra le visage bien-aimé, l'effleurant de ses doigts voyants, et des larmes de joie [...] jailliront de ses yeux après une longue séparation. »

71 Nous condons diverses références. De Celan, voir par exemple « La main pleine d'heures », « Le festin », « Œil sombre en septembre » et « En voyage », *Pavot et Mémoire*, *op. cit.*, p. 25, p. 45–47, p. 49–51 et p. 93 ; *Grille de parole*, *op. cit.*, p. 9–13, p. 49–51, p. 65 et p. 83 ; *La Rose de Personne*, *op. cit.*, p. 25, p. 37, p. 71 et p. 131–33 ; *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 11, p. 23, p. 49, p. 53, p. 71 et p. 173 ; et *Partie de neige*, *op. cit.*, p. 21 et p. 159.

de Celan, où il est question d'un « plein / halo de temps »,<sup>72</sup> l'idée d'un « halo de nuit » (*LT* 34) s'approfondit. D'une part, ce poème de Celan traite de façon oblique d'incidents violents. On apprend qu'un coup de feu peut faire un trou dans le temps et signaler la durée d'une forte souffrance, l'impact sensoriel d'une « demi-horloge marquant les heures magnoliennes » qui éclosent dans la mémoire, indiquant qu'il ne faut rien « ajourne[r] ». <sup>73</sup> *Le Troisième* traite de la durée d'une souffrance moins violente, celle de ne plus avoir un accès adéquat à une vérité de parole. À l'instar du poème de Celan,<sup>74</sup> les heures y sont magnoliennes, dans le sens d'une attente de jours pleins de force et de sève, d'éventuelles floraisons printanières odoriférantes malgré le passage par une saison poétiquement creuse : « tu écrivais [...] dans le cru / du magnolia » (*LT* 42) ; « Reste et m'apprends / les magnolias [...] voix / sur la voix / emplie de voix / qui me séparent / donnent assez / d'ombre » (*LT* 95). Pour Tellermann, le poème sera plein lorsqu'il se remplira de nouveau de voix, de relations humaines entrelacées dans celles que nous entretenons avec le cosmos et la mémoire.

D'autre part, l'emploi dans « Mapesbury Road » du mot *Zeithof* (halo de temps) résonne dans ce contexte au niveau conceptuel, tel ces arbres qui convoquent la mémoire et l'oubli, les rapports avec soi et la relation avec autrui. Selon Jean-Pierre Lefebvre, *Zeithof* est un concept « créé par Husserl », une expression qui « signifie littéralement “halo de temps” ». <sup>75</sup> Celan charge ce concept d'une dimension historique, d'un sens « politico-poétologique ». <sup>76</sup> Il voudrait que le lecteur reconnaisse les allusions potentielles, prenne en compte aux niveaux affectif et linguistique le « halo lunaire » <sup>77</sup> recouvrant un énoncé, considère dans la vie réelle les vérités qu'englobent ses références énigmatiquement condensées. Le travail poétique doit exiger ce travail de la part du lecteur. Ainsi la référence de Tellermann à un « halo de nuit » pourrait-elle se lire en lien étroit avec par exemple les persécutés – y compris Celan – dont la « cendre » devient la sienne (*LT* 34). Bien que Tellermann évite de parler d'événements ou d'épisodes historiques, les mots clés qu'elle emploie pour suggérer ce qui la préoccupe peuvent être significatifs, d'une portée océanique, pourvu que l'on suive leurs fils sémantiques.

72 Paul Celan, « Mapesbury Road », *Partie de neige*, *op. cit.*, p. 64–65 (64 ; nous traduisons).

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*, p. 194. Celan voit les magnolias de Londres et pense aussi à ceux de Czernowitz, sa ville natale, dont il reste cruellement séparé.

75 *Ibid.*, p. 194nn.

76 *Ibid.*, p. 195.

77 *Ibid.*, p. 195.

Par ailleurs, comme le suggère Celan à propos de Mandelstam, les cadences et sonorités d'un poème participent à cet effet de « halo ». <sup>78</sup> Le halo temporel au-dedans du poème coïncide avec celui plutôt historique qui est évoqué. Dans ce cas-ci, l'isolement de mots et de phrases nous fait parcourir le chemin historique dont il est question. <sup>79</sup> Dans les vers « je n'eus pas assez / de larmes et de / secondes » (LT 34), le mot isolé « secondes » appelle le temps passé à pleurer les peines qu'ont subi Celan et d'autres. Dans les vers suivants, « [À] l'intérieur de / toi avais-je laissé / ma cendre / halo de nuit / fraction / d'aube et / de souffle ? » (LT 34), l'alternance entre des consonnes sourdes et sonores – [t] et [d], [f] et [v] – souligne de telles durées. La « cendre » doit se transformer, par le poème, en « fraction / d'aube et / de souffle », autant par le passage des années que par l'adoucissement sonore que privilégie ce vers. Même si pour l'instant la « pénombre » (LT 34) affective ne disparaît pas, la volute de mots nous fait revivre la relation poétologique de Tellermann avec Celan. C'est un dire où seule la relation poursuivie peut mettre le Nous au « centre / du signe », « en son plein / halo » (LT 43), là où les mystères du temps rejoignent ceux du « mourir » (LT 13, 42).

Dans *Le Troisième*, ce drame ne se dénoue pas. Peut-être ne le faudrait-il pas, afin que nous comprenions à quel point ces poètes peuvent être des « sœur[s] en mourir » (LT 48). La mise en relief des hauts et des bas de cette relation nous montre sa fonction réparatrice : son immédiateté, sa nécessité, le besoin d'accéder aux profondeurs de la parole où trouver « l'épaisseur du sensible » (NN 34). Les mots ouverts par ce livre-poème sont « infléchi[s] par la perte » (NN 38). Or, cette perte se dédouble. D'une part, Celan ne cesse de parler pour les disparus. D'autre part, perdre brièvement Celan comme « sœur en mourir », c'est ajouter des abîmes à une parole déjà trouée, et ce, au risque de voir s'effacer certains traits du récit mythique sur la genèse lente du « lœss » et de nos « exils » (LT 74), <sup>80</sup> de limiter l'accès au « rien » fondateur qui veut toujours

78 Paul Celan, « La poésie d'Ossip Mandelstam », *op. cit.*, p. 11 : « C'est ce rapport de tension entre les temps, du propre et de l'étranger, qui confère au poème mandelstamien ce vibrato douloureusement muet à quoi nous le reconnaissons », vibrato qui est « partout, dans les intervalles entre les mots et les strophes, dans les "halos" où se tiennent les rimes et les assonances, dans la ponctuation ».

79 À propos de l'historicité, contrepoids de l'hermétisme, même si les deux caractéristiques vont parfois de pair, cf. Shira Wolosky, « The Lyric, History, and the Avant-Garde : Theorizing Paul Celan », *Poetics Today* 22.3 (Fall 2001), p. 651–68. Voir aussi Frédéric Marteau, « Contra-diction. Paul Celan et l'art du contrepoint », *op. cit.*, p. 64–65.

80 Cf. Paul Celan, « Poupée de lœss », *Partie de neige*, *op. cit.*, p. 119. Le lœss est un limon très fertile, une roche sédimentaire détritique d'origine éolienne. Cette poussière dispersée par le vent recouvre en Europe de vastes surfaces et peut avoir des formes singulières. Voir p. 231m à propos de « poupées de [ou du] lœss » comme concrétions calcaires dont la

« pousse[r] » (*LT* 57).<sup>81</sup> À force d'évoquer l'infime, Celan personnifie le « Reste chantable », être dont le profil est une « masse de regard » et vers lequel dérive le « cœur-satellite » du cosmos, lui montrant qu'il arrive toujours, « à proximité », quelque chose à raconter.<sup>82</sup> C'est une sorte de leur minuscule dans un monde dystopique hanté par la mort, une mèche qui provoquera de nouveaux incendies, un écho de « La Treizième » qui illuminait le cosmos nervalien.

Cependant, *Le Troisième* introduit aussi des nuances saisissantes. Il ne traite pas que de ce reste. Il y a des abstractions introduites de manière à approfondir les problématiques principales concernant le temps et le fil de la parole qu'il faut coudre, ainsi que des descriptions d'actions liées à une relation à deux. Par exemple, il faut à tout prix parler, sinon « temps s'arrête » (48). De simples morceaux « de symbole / et d'étreinte » (52), telle la pomme de Mandelstam citée plus haut, nourrissent le dialogue entre soi, le monde et l'Autre. À l'instar du leitmotiv « nager [ensemble] » de Celan, expression du désir de voir la parole reverdir et se renouveler,<sup>83</sup> ce dialogue se fait relation tour à tour intime et charnelle. Coudre des fils de parole doit faire fleurir en l'Autre « les / métamorphoses » (*LT* 52). Le Je et le Tu se nouent (58). Lorsque le Tu se transforme en Vous (62), c'est comme si ces métamorphoses avaient eu lieu. Coudre une éternité à « nos deux noms » les rendra plus habitable, une demeure où être en « chacun » (61). La parole incarne un sentiment océanique que font étinceler le mot, le geste, le pas fait vers autrui. On apprend les dangers d'une étreinte du temps trop serrée, le vertige qui nimbe le désir de vouloir « nommer l'inouï du Un » (*NV* 34), le rôle primordial de « la lumière » (*LT* 64) qu'apporte la relation et du « son » en tant que lien provisoire avec la mort (66). Le Je et le Tu du poème descendent « sous / les siècles » (67), celui-ci en tant

---

genèse correspond au poème celanien – probablement aussi aux tensions entre le lyrisme du passé et la contre-parole qui doit s'élaborer pendant l'après-guerre. Notons également la notion de sœurs en mourir ; cf. Paul Celan, « Strette », [*Grille de parole*], *Strette & autres poèmes*, *op. cit.*, p. 25–39 (25).

- 81 Cf. Paul Celan, « Décapé », *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 49, où le poème celanien se heurte au 'rien' du lyrisme moderne, au vide inhospitalier du langage des bavards, et doit absolument aller plus loin, trouver des cristaux de souffle qui pourront plutôt témoigner.
- 82 Cf. Paul Celan, « Singbarer Rest » / « Reste chantable », [*Renverse du souffle*], *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 242–243 (242 ; nous traduisons) : « Reste chantable – silhouette / de celui qui silencieusement / à travers l'écriture-faucille a percé ». Voir aussi les commentaires de Jean-Pierre Lefebvre, p. 215n, vis-à-vis des liens entre cet être et l'Histoire.
- 83 Cf. Paul Celan, « Par deux » et « Toi aussi, parle », *De seuil en seuil*, *op. cit.*, p. 45 et p. 105 ; « Avec lettre et horloge », *Grille de parole*, *op. cit.*, p. 19 ; « Tübingen, janvier » et « Les syllabes douleur », *La Rose de Personne*, *op. cit.*, p. 39 et p. 131–33 ; et « Par les rapides de la mélancolie », « Port » et « D'avoir vu les merles », *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 19, p. 85–89 et p. 163.

qu'« icône » peut-être figée dans une relation symbolique (67), mais aussi ce qui « enfant[e] » pour que ces recherches perdurent (66), pour que l'on continue à nager, à marcher ensemble (89), à « s'incline[r] pour [...] entendre » les morts (NN 45). L'imparfait de bon nombre d'énoncés peut mettre une distance entre une action et son éventuelle reprise, mais nous voyons néanmoins qu'il est capital de poursuivre : « Nul ne / cherche / à côté d'elle / les flocons / Ophélie noire / sortie des fosses » (LT 87) ; « pourrions-nous / sans nous nous / faire verbe / ouvrir les océans / nous donner des / secondes encore / couche après couche / éliminer les guerres [...] être assez aveugles / / pour devenir » (LT 91).<sup>84</sup>

Pour Tellermann, Celan est emblématique du besoin de rebâtir la parole afin d'accéder au monde de l'Autre, de pouvoir authentiquement s'adresser à lui. Il réunit en lui d'autres âmes sœurs de la poésie, d'un Est imaginaire ou rêvé dont la boue est particulièrement riche en or, où l'on peut, comme le dirait Mandelstam, aborder de front notre « destinée »,<sup>85</sup> ainsi que l'histoire de nos gestes vers le sacré. Gardons en esprit ce qui est dit dans *Le Troisième* sur cette figure-silhouette qui ouvre un espace « plus bas encore » (70) où Tellermann peut la chanter, et, ce faisant, déployer de nouveau « l'âme » (20), coudre à soi l'intime du monde, faire entendre d'autres morts, montrer qu'il reste toujours possible de mêler « nos / neiges » (90) et de persévérer dans l'échange de la parole, ainsi que de suivre des chemins de l'inconscient plutôt individuels. On verra dans l'analyse suivante comment le poète propose de retrouver sa voie/x ; quelles découvertes ont lieu lorsque Tellermann parvient à accueillir l'énigme ; quelles présences oniriques se mettent à rôder lorsqu'il est question de recoudre nos liens avec les disparus ; l'apport du féminin à la prière pour les morts ; et le rôle que joue Celan dans cette inscription des seuils.

## 2 Déployer de nouveau l'âme : *Éternité à coudre*

Reprenons la notion de « coudre » l'éternité. Geste solitaire, d'abord : accueillir les fils d'émotions, d'images, de pensées et sensations qui viennent en présence ; contempler leur sens protéiforme ; suivre la marche du temps pour mieux faire partie du cosmos ; se laisser porter par le courant des mots, leur

84 Cf. Paul Celan, « Wortaufschüttung » / « Remblaiement de mots », *Reverse du souffle*, op. cit., p. 44-45, à propos du témoignage qu'opère le poème à travers des mots qui se mettent lentement en place sous forme de dépôts volcaniques et qui rétablissent ainsi l'ici et maintenant sur la terre. Voir aussi p. 209n1, ainsi que dans John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, op. cit., p. 129-30, la traduction citée plus haut, « Levée de mots, volcanique ».

85 Ossip Mandelstam, *De la poésie*, op. cit., « Le mot et la culture », p. 7-14 (11).

soie, leurs distances, leurs cadences, leur mise en bouche ; aspirer, expirer, transcrire des traces de monde, de souffle ; ausculter, innerver, assurer la circulation sanguine, insuffler la vie au réel ; « déplac[er] les bornes [...] de la mesure du temps »<sup>86</sup> ; infléchir ce souffle, ce temps, ce réel, cette vie. Geste intersubjectif aussi : s'orienter vers l'Autre, mettre le signe en mouvement vers lui ; enraciner dans la parole les disparus, ceux et celles poussés vers ses marges ; accepter d'être déraciné par ces actions, d'être porté vers le passé, les persécutés et le « dedans » de la parole (*EC* 41) qui nous est offert. Enfin, geste sacré : « appren[dre] / l'absence », « modul[er] / un Dieu ancien » qui en se cachant nous « dérobe / l'astre / et le support » (63) ; faire alliance avec les disparus, battre la mesure poétique en marquant le rythme de leurs pas, les revoir pour qu'il y ait échange de serments, de mots raclés, de dignité.<sup>87</sup>

Ces derniers aspects seront particulièrement pertinents lors de l'argumentation de ce deuxième volet du diptyque. La parole rituelle de ce recueil se penche plus sur « l'énigme » sans laquelle une langue « agonise » (7), sur la folie du monde violent<sup>88</sup> et sur le néant de la parole celanienne – vide hospitalier non sans étincelles et lueurs, écoute de l'Autre et désir de réconciliation – que sur l'intime d'une rencontre amoureuse et le temps désaccordé. À travers les énoncés et leurs trames allusives, la dimension historique est aussi présente que la dimension poétologique. Accepter la boue, comprendre « [q]uoi [...] enlise nos / paroles » (50), « défaire / l'épaisseur » (53), c'est aussi faire un travail de mémoire très douloureux. Se déploie de nouveau l'âme lorsque Tellermann fait non seulement, comme Celan, un travail de mémoire « médiatisé » par les « silences successifs » de l'écriture poétique,<sup>89</sup> mais aussi son propre

86 Cf. Yves Boudier, « [note de lecture] Esther Tellermann, *Le Troisième* », *Poezibao*, 31 mars 2014, <poezibao.typepad.com> ; voir aussi Yves Boudier, « Esther Tellermann : *Éternité à coudre* », *CCP : cahier critique de poésie* 34.2 (juil. 2017), <cahiercritiquedepoesie.fr>.

87 Cf. Paul Celan, « Avec les persécutés », *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 37, ainsi que p. 206n9.

88 Nous pensons à Sylvie Germain évoquant la « folie du monde bavard et violent » et les éblouissements discrets qui y font contrepoids. Voir Sylvie Germain, *Songes du temps*, Paris : Desclée de Brouwer, 2003, p. 22. Notons aussi vis-à-vis de Celan les ouvrages suivants : *Les Échos du silence*, Paris : Albin Michel, 2006 [1996], p. 9, où « Corona » de *Pavot et Mémoire* est cité en épigraphe vis-à-vis de « l'errance », et *La Pleurante des rues de Prague*, *op. cit.*, p. 47–51 et p. 128, où certaines images et idées font penser à Celan, particulièrement à *La Rose de Personne*.

89 Bernhard Böschstein, dans Jean Daive, *Paul Celan, les jours et les nuits*, suivi de *Suggestions* par Werner Hamacher, trad. de l'allemand par Michèle Cohen-Halimi, Caen : Nous, 2016, p. 7–32 (« Intime ») (16). Böschstein parle aussi « d'une conversion, d'une métañoïa fondamentale qui doit être amenée par la grande poésie » (13), remarque qui s'applique à celle de Tellermann.



deuil de la brutalité exercée contre les persécutés, de l'absurde de leur disparition. La violence retenue des images devient un fil conducteur :

Un lieu soudain / fauche / l'âme / s'emplit de morts et / de gibets (48)

Lettres de l'Est / s'effritent deviennent / amas de / désespoirs (67)

bouches emmêlées / de sang / carrés d'âmes / qui s'épuisent / en temple  
(70)

poumons d'épines / ne respirent / les lieux / les heures vides (72)

ténèbres / devinrent / flaques des enfers [...] fut fournaise de l'autre /  
monde (83)

Nous sommes là loin du sentiment océanique ou d'éternité que peut apporter le lyrisme. Coudre à soi les morts, faire appel à la Poésie dans l'espoir d'une entraide, voilà l'« exorcisme » dont parle la notice.<sup>90</sup>

Ces « chemins de souffle »<sup>91</sup> sont aussi ceux de la judéité. Née dans l'après-guerre, il se peut que Tellermann réfléchisse à ces chemins-là et songe à mieux les accepter. Comme l'explique Nadine Fresco, il arrivait souvent que des parents juifs transmettaient à leurs enfants la blessure de leur silence, « le vide compact » d'un « [d]euil impossible », d'une « parole impossible ». <sup>92</sup> Tout en se méfiant de biographèmes, il ne faudrait pas écarter l'hypothèse que la crise de vers contemporaine que vit Tellermann en écrivant *Le Troisième* et *Éternité à coudre* – « une folie individuelle, intime, qui se déporte sur le collectif »<sup>93</sup> – vient en partie de là. Le côté culturel de cette folie est aussi à prendre en compte : les décennies qu'il fallut en France pour mieux intégrer les conflits des années 1940 à la conscience nationale. S'il est vrai que le deuil comporte de nombreuses étapes, il se peut que Tellermann soit en train de redécouvrir certains fils identitaires. Si elle doit retraverser la catastrophe, il s'agit tout autant

90 « Esther Tellermann : *Éternité à coudre* », <editionsunes.fr>.

91 Paul Celan, cité dans *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 187, à propos du texte définitif du *Méridien* et de la notion de coudre à soi les morts, de lier la poésie – au moyen du souffle – à la vie et à la mort. Cf. Paul Celan, *Le Méridien & autres proses*, *op. cit.*, p. 75–84 (82), quant aux « chemins d'une voix vers un Tu qui la perçoive ».

92 Nadine Fresco, « La diaspora des cendres », *L'Emprise, Nouvelle revue de psychanalyse* 24 (automne 1981), p. 205–20 (208). Cf. Serge Koster, *Trou de mémoire : récit*, Paris : PUF, 2003.

93 « Esther Tellermann : *Éternité à coudre* », <editionsunes.fr>.

de renouer, en aval, avec la tradition juive d'un savoir ouvert, en devenir, de l'ordre d'une caresse qui accueille amoureusement ce qui surgit de la parole et du livre. Tel sera souvent pour nous le sens des allusions à Celan dans *Éternité à coudre*, ainsi que de la figure-silhouette « Elle », la Poésie, celle qui vient à pas légers<sup>94</sup> pour marcher à nos côtés, être anthropomorphe qui s'épanouit dès lors que nous croyons en elle, et reprise donc le possible.

« Avec toi poupée [tramer] »<sup>95</sup> : Celan peut être à la fois grave, ésotérique et gouailleur. Ce poème de *Partie de neige* a beau être insolent et jazzy, il n'en convoque pas moins la notion de « coudre l'éternité » à partir de l'inventivité langagière. La poésie se fait « poupée ». La « carriole du chiffonnier vient jazzer », joue toujours – mais avec entrain – la même rengaine, nous vêt de vieux tissus pleins de contours et de couleurs mais sûrement démodés. Sa « trompette / bouchée / nous souffle haut dans le temps, / dans la plus dure / oreille de ce monde ». Cette accusation mordante du Plus Haut et de sa parole a un certain réalisme, une certaine vérité. Selon la conception kabbaliste de l'*Ein-Sof*, Dieu serait le Rien mystique, sans nom et sans image, qui s'est absenté après la création mais qui reste la source de toute création.<sup>96</sup> Le savoir reste donc hors de notre portée. Les mots et les actions nous mettent au moins sur la bonne voie. Or, la poupée-poésie, faite de vieux fils qu'il faut toujours rassembler, raccommode, « veut avec nous / y aller », partir loin, errer, explorer, dialoguer. Il est essentiel que le lecteur lui adresse la parole, se laisse « encoign[é] » par sa musique, en saisisse le sens bienveillant ou malveillant, sache distinguer entre « Faire-du-bien » et « Faire-du-mal ». Et quand cette musique s'arrête, elle reste tout de même là, une présence qui nous habite pour le meilleur ou le pire, affalée « au beau / milieu » de notre être. Celan suggère d'un air sardonique que l'homme habite toujours poétiquement, seulement il

94 Cf. Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, Saint Clément : Fata Morgana, 1999. Réda s'y intéresse aux cadences de la poésie plutôt qu'à l'Histoire et au mythe. Quant à Celan, il ne faut pas perdre de vue la gravité de son histoire personnelle, notamment le souvenir qu'il porte en lui d'avoir appris que sa mère avait été tuée par une balle dans la nuque, après avoir été déportée avec le père de Celan (mort par la suite « épuisé ou affamé ou victime du typhus ») dans un camp en Transnistrie. Voir par exemple Paul Celan, « Dans la lanière de prière blanche », [*Renverse du souffle*], *Choix de poèmes, op. cit.*, p. 245–47 (245) : « elle [ma bouche] t'a cherchée, trace de fumée / toi, là-haut, / silhouette de femme, / toi en voyage vers mes / pensées de feu dans le gravier noir ». Les informations biographiques viennent de John E. Jackson in Paul Celan, *Poèmes, op. cit.*, p. 23.

95 Paul Celan, « Mit dir Docke » / « Avec toi poupée », *Partie de neige, op. cit.*, p. 70–71 (70 ; nous traduisons ces extraits). Cf. p. 198n1, à propos du caractère foncièrement « poétologique » de ce poème, notamment « le paradigme du fil » et le « dialogue hermétique » mais entraînant qui en résulte.

96 Cf. Shira Wolosky, « Paul Celan's Linguistic Mysticism », *op. cit.*, p. 194–95.

est impossible de faire comme autrefois. « Là-bas » reste un horizon, mais il faut rester patient et vigilant pour coudre à soi ce lieu « haut dans le temps » qui s'avère de plus en plus éloigné.

« C'est Elle / surgie de l'aiguille / non comptée » (*EC* 28) : Tellermann réinvente ce genre d'images, suit ces mêmes chemins. Moins kabbaliste et philosophe que Celan ou d'autres, elle a néanmoins des visées similaires, à savoir explorer les « eaux cuivrées »<sup>97</sup> de la parole, se transformer avec d'autres – comme le fait Trakl – en « aiguilles aveugles » qui « grimp[ent] »,<sup>98</sup> suivre en nous les traces d'un « sentiment océanique »,<sup>99</sup> atteindre par le geste poétique « les / étincelles » du langage et de l'intime qui nous relie au temps et au cosmos, mais tout autant à nos « déserts » (*LT* 92). Impossible de faire comme autrefois, car il y a maintenant en « Elle » – la Poésie qui nous guide et protège – les sans-nom de l'Histoire.<sup>100</sup> Suivre ses « boucles » vers un éventuel méridien à la Celan, d'ailleurs, ce serait plus accepter de se laisser porter par l'écume et le sel du désir et, quelquefois, par les vagues de l'amertume, que de compter minutieusement des syllabes pour que le temps humain soit bien mesuré. Selon Tellermann, il s'agirait d'une parole qui « entame / la moisissure / et l'horloge / donne raison / à la voix / débauche de / rien / dans les sacs / gris » (*EC* 28), d'une poésie consciente des larmes de l'humanité et du temps désaccordé. Le « rien » y est à la place qui lui revient dans l'ordre cosmique, voire psychique et ontologique. C'est une « débauche de / rien », non pas du Rien : la souillure empêche toute transcendance, toute fierté. Il ne nous reste, semblerait-il, qu'à ensemercer de nouveau la parole selon cette logique de l'« entame » comme « débauche » plutôt que de donner des raisons à la voix et de suivre des chemins de souffle.

L'intéressant là-dedans, c'est l'aspect à la fois urgent et mystérieux de la présence celanienne, le glissement dans le diptyque constitué par *Le Troisième* et *Éternité à coudre* d'une relation amoureuse à une relation poétologique. « Elle », serait-ce un peu Celan lui-même, « enténébré » (*LT* 54) surgi de l'aiguille pour témoigner ? Celan en tant qu'aiguilleur vers le désastre, vers tous

97 Osip Mandelstam, *Voronezh Notebooks*, *op. cit.*, p. 50 (12–18 janv. 1937). Nous traduisons de l'anglais.

98 Georg Trakl, « Déclin », *Vingt poèmes*, *op. cit.*, p. 39.

99 Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1929), cité dans François-Michel Durazzo, « Guillevic et l'expérience de la limite », *Guillevic : la passion du monde*, *op. cit.*, p. 85–95 (86).

100 Bien que Tellermann n'évoque pas la Shekinah, ses énoncés y font penser : soit un être féminin qui reste près de nous et accueille en elle toute l'humanité (le sens moderne proposé ici), soit un aspect féminin du divin qui reste près de nous et accueille en elle toute la lumière du cosmos (le sens proposé par la kabbale).

les autres enténébrés<sup>101</sup> ? Debout dans le soir, « attaché à l'étincelle » (LT 55), luisant ? Conscient de ceux qui l'entourent et de tous les survivants, s'adressant le cas échéant à sa femme Gisèle, à son fils Eric, à Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs, Ilana Shmueli<sup>102</sup> ? De manière générale, oui, cette figure qui n'apparaît qu'au passage reste perméable – mais il ne nous faut pas de réponses définitives. Retenons surtout la priorité donnée au mouvement vers d'autres êtres et le flottement temporel qu'implique celui-ci, la tension entre les temps qu'instaure la relation à l'Autre. Dans l'essai « Cristal exact », Tellermann explique que le poème celanien « étoil[e] notre contingence, jusqu'à notre nom » : le moi se défait, le devenir du poème nous disperse « dans un ailleurs du temps et de l'espace, une filiation identitaire mouvante », dresse « la puissance du verbe *aimer* ». <sup>103</sup> La vérité que nous proposa Virginia Woolf avant la Shoah, selon laquelle écrire de la poésie serait « une transaction secrète, une voix répondant à une autre voix », <sup>104</sup> se généralise au plan identitaire, se fait poreuse. Aussi comprend-on sans peine le fait que ce soit tantôt le Je figuré comme « aile » dans l'Autre, afin qu'ils recueillent en eux « les mourants » (LT 71 ; cf. 86, 87), tantôt le Tu ou le Vous qui surgissent à l'intérieur du Je sous forme de « berges / marées d'astres / et d'âmes » (LT 94). Il faudrait retenir également que Celan, double imaginaire de Tellermann, est un être réel, qui a réellement souffert. Faire de lui un passeur de mémoire modernise le songe – nervalien ou autre – et nous plonge dans un travail de mémoire engagé et volontaire.

101 À propos d'aiguilles de cendre, d'eau, de neige, de temps qui passe sur un cadran, généralement qui mettent en chemin la parole et recousent les morceaux de l'ordre symbolique éclaté, voir par exemple « Où ? » et « Toi, le », *Reverse du souffle*, *op. cit.*, p. 137 et p. 173. Cf. « Quoi coud », *Partie de neige*, *op. cit.*, p. 22–25 (22 ; nous traduisons), à propos d'une aiguille qui fait penser aux abîmes que l'écrivain doit prendre en compte et relier à ce monde-ci : « Les abîmes / jurent par le blanc, d'où / est montée / l'aiguille de neige, / / avale-la, / / tu remets en ordre le monde ».

102 Cf. Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance (1951–1970)*, *op. cit.*, éd. [et trad.] Bertrand Badiou avec Eric Celan, t. I *Lettres*, t. II *Commentaires et illustrations* ; Ingeborg Bachmann et Paul Celan, *Le Temps du cœur : correspondance (1948–1967)*, augmentée des lettres échangées par Paul Celan et Max Frisch ainsi que par Ingeborg Bachmann et Gisèle Celan-Lestrange, éd. Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll et Barbara Wiedemann, trad. Bertrand Badiou, Paris : Seuil, 2011 ; Nelly Sachs et Paul Celan, *Correspondance*, trad. Mireille Gansel, Paris : Belin, 1999 ; Paul Celan et Ilana Shmueli, *Correspondance (1965–1970)*, éd. Ilana Shmueli et Thomas Sparr, trad., révision et adaptation des notes Bertrand Badiou, Paris : Seuil, 2006. Souvent, les lettres et les poèmes de Celan s'intriquent. Il n'est pas rare qu'il écrive un poème pour un destinataire précis. Généralement, le traducteur de la correspondance explique les circonstances qui ont mené à l'écriture du texte poétique.

103 Esther Tellermann, « Cristal exact », *op. cit.*, p. 43–44, l'auteur souligne.

104 *Orlando*, épigraphe à Philippe Jaccottet, *Une transaction secrète*, *op. cit.*, p. 9.

Le drame éclate lorsque ce travail s'interrompt et que la contingence s'embrume. L'inconscient résiste au travail de mémoire, pour on ne sait quelle raison. Petit à petit, la nuit – au sens propre comme au figuré – est franchie et porte conseil. Quelque chose de revigorant arrive, au fur et à mesure que la parole s'éploie et que le moi redevient poreux. Explorons maintenant comment Tellermann parvient à « porter » jusqu'à soi l'Autre (LT 97) pour mieux appeler « ceux d'en bas », cueillir « leur soif » et leur donner accès à la contingence, au possible que nous ouvre la parole, au « Troisième / et [au] songe » (LT 99). Concentrons-nous sur le tissu allusif et la manière dont ces drames intérieurs se résolvent. Les premiers mots, par exemple, renouent avec l'énigme en acceptant l'étroit. La trajectoire sera celle de la prise en compte du souffle poétique en tant qu'il appartient à tous, les morts et les vivants, mais ne s'ouvre que si l'on accepte ses silences et parvient à y frayer à plusieurs un passage. Les vers « Nuque / à peine » (EC 7) annoncent cette problématique. Normalement, la nuque serait un lieu essentiel au bien-être corporel, un centre du système nerveux, pulmonaire et alimentaire, ainsi qu'un de nos liens au sacré grâce aux gestes de dévouement qu'elle nous permet. C'est comme s'il fallait quitter le temps et l'espace quotidiens pour se situer dans un autre espace-temps identitaire, celui où l'on se pétrit « de mots et / d'absence », de « rien », de toute « première parole » par laquelle on se fraie des sentiers identitaires malgré « ce trop / dans la bouche » (7–8). Tâche difficile, inscrite dans le dialogue avec un Tu et faisant écho à toute une série de poèmes dans *Renverse du souffle*, où, de même, on se trouve avec un Toi blessé, veillant par la voix auprès de l'Autre « en plein milieu de la nuit », « entouré de pauses ». <sup>105</sup> Travail charnel et psychique, l'affaire des mains en train de pétrir, celles de l'être humain qui cherche par sa voix et aussi sans voix « un chemin ». <sup>106</sup>

La descente en soi n'est pas facile. Cela aide de suivre les sentiers qu'ouvre le dire celanien. Il faut se plonger dans le rite par lequel Tellermann accepte « un face à face », arrache à l'Autre « la lenteur / un paysage ou encore / une syllabe que / le temps ponctue » (9). Ces vers se réfèrent à une lente marche à deux au moyen des signes, ainsi qu'à la « douleur » qui sous-tend le défi de nommer le « sans mort », bégayer le désarroi, l'« é-, é-, é- / pel[er] ». <sup>107</sup> Lu à

105 Paul Celan, « Schieferäugige » / « Celle aux yeux d'ardoise » et « Ruh aus in deinen Wunden » / « Repose-toi dans tes blessures », *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 168–69 et p. 178–79 (168 et 178 ; nous traduisons). Cf. toute la cinquième partie de *Renverse du souffle*, ainsi que « Playtime », *Partie de neige*, *op. cit.*, p. 103.

106 Paul Celan, « Lettre à Hans Bender », 8 mai 1960, *Le Méridien & autres proses*, *op. cit.*, p. 43–45 (44).

107 Paul Celan, « Die Silbe Schmerz » / « Les syllabes douleur », *La Rose de Personne*, *op. cit.*, p. 130–33 (130, 132 ; nous traduisons). En allemand, le mot « douleur » (*Schmerz*) n'a qu'une syllabe.

travers des vers d'un autre recueil de Tellermann, ce passage d'*Éternité à coudre* suggère bien le temps qu'il faut pour naviguer à plusieurs sur la « soie » de la parole et « l'amertume » (CE 205) de l'Histoire. Tellermann doit transposer en quelque sorte l'allemand de Celan aux moments où elle songe à une certaine tonalité, par exemple pour reproduire la même qualité saccadée et consonantique. C'est peut-être en ce sens qu'il faut lire l'éventail d'images dans *Éternité à coudre* : celui des fils qui modulent le dire par leurs poignées de syllabes, des divers mots-cailloux à partir desquels étincellent des embruns sémantiques. De même, on prend conscience de la fluidité symbolique du langage, par exemple là où Tellermann décrit son « double » celanien par les vers « tu greffes au ciel / la syllabe / elle / neige / et fleurit » (EC 69). Le langage s'intègre ainsi aux rythmes du cosmos, au cycle des saisons, au temps qui passe. Le livre-poème y est « pore » infime qui reçoit les dons des mondes intérieur et extérieur, afin de les faire éclore « comme un autre / soleil » (53). Même les alinéas et espacements sont rythmés, mesurés – 3, 5, 7 –, ce qui confère aux poèmes un caractère sacré<sup>108</sup> et « ce vibrato douloureusement muet »<sup>109</sup> que l'on ressent également dans *Le Troisième*.

Surgit de cette étoffe, des « océans » et « rumeurs » (11), une sorte d'image rémanente : « Elle », la Poésie, non pas celle qui viendrait par de beaux mots sur la page, mais une sorte d'espace intérieur personnifié, suite au geste sacré par excellence d'avoir brûlé sous le nom de l'Autre « des cendres » (12). Un Tu « gliss[e] » à travers la peau et « occup[e] » les espaces « d'Elle » (15). C'est comme si, en « défaisant » ce qu'elle savait des « deuils » (12), Tellermann laissait travailler son inconscient, voyait quelque part dans son âme cet Autre – pour nous, il s'agirait de Celan –, et imaginait dans ces profondeurs un témoin-passeur, un Autre dont s'occuper pour que s'effectue un transfert affectif qui permette à la parole de se renouveler. Elle lui lave la « bouche », épuise

108 Voir aussi la note 64 ci-dessus à propos du chiffre trois et de l'ordre parfait du cosmos. Quant au chiffre sept, aussi présent que le trois dans les énoncés tellermanniens – « Où est / la maison / nos 3 / solitudes ? » (EC 26) ; « cendres de 3 / souffles » (EC 45) ; « Tu viens je / me dépouille / des 7 noms » (LT 73) ; « Sept couleurs / pourraient / réchauffer / le dedans / et les aubes » (EC 82) –, voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, éd., *Dictionnaire des symboles*, op. cit., p. 860–61, et Nanon Gardin et al., *Petit Larousse des symboles*, op. cit., p. 570–72 : « Sept correspond [...] aux sept degrés de la perfection, aux sept sphères ou degrés célestes [...] Il était chez les Égyptiens symbole de vie éternelle. [...] [C'est] le symbole [...] d'une totalité en mouvement ou d'un dynamisme total » ; « Les douleurs de la Vierge [...] sont à l'origine du culte de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs ». Pour ce qui est du cinq, voir Gardin, p. 162–63 : « Nombre des doigts de la main et des sens, le cinq est le chiffre de l'homme, de l'harmonie et de l'équilibre », symbole « de l'alliance et de la protection », « de la perfection », « de la grâce divine ».

109 Paul Celan, « La poésie d'Ossip Mandelstam », op. cit., p. 11.

sa propre « ténèbre », « bouffées d'alphabets / et de palmes » (15), comme pour dire que témoigner serait l'affaire de chaque génération de poètes : dans la symbolique celanienne, ces palmes seraient l'indice de mondes premiers que sème le dire poétique.<sup>110</sup> Le syntagme « bouffées d'alphabets » (15), renvoie d'ailleurs aux vers évoquant l'idée de « suivre / le nerf / jusqu'à la mémoire / où poussent / de vieux alphabets » (54), phrase qui peut faire penser aux textes sacrés du monde entier.

En effet, pour que ces rites purificateurs soient réussis, il faut s'allier à autrui à travers « Elle », la Poésie. « Elle » est reléguée au second plan, sauf dans les vers « c'est elle / talons sur les / planches / c'est Elle / épuisant / le cœur / sa verdure / devra devra / venir » (29) et « Elle / épuisant le cœur / lumière à cru / avance monte / ruine / à bas bruit / les interstices [...] voulut / dépouiller de toi / les buissons » (36). Or, lu au travers d'une allusion à Celan, il ne s'agit pas que d'images universelles ayant trait à la poésie et au renouveau, mais des pas d'« Elle », celle qui « racle » le dire afin de parler et d'écrire avec justesse, éclat, précision, véracité, surtout en veillant à respecter « les poursuivis ».<sup>111</sup> Nous avons évoqué plus haut la « caresse » du langage par laquelle on s'occupe du savoir et de notre devenir commun.<sup>112</sup> Le fascinant ici est de voir une mise en scène de ce principe. Le Je lyrique ne sonde pas que les profondeurs de sa propre âme, mais, aux côtés d'« Elle », celles de tous ceux qui ont souffert de l'exil et de la différence. Si « folie »<sup>113</sup> il y a, cette générosité

110 À propos de « fougères palmées » qui en s'élevant vers le ciel connotent ce qui métaphoriquement peut y éclore, briller, emplir l'espace de frondes à la fois primitives et annonciatrices, et transformer ainsi la sensation et la perception, cf. Paul Celan, « Pierre de vue aciérugineuse », *Partie de neige*, *op. cit.*, p. 123 et p. 233n3.

111 Paul Celan, « Mit den Verfolgten » / « Avec les persécutés », *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 36–37 (36 ; nous traduisons), qui se réfère à un pas en quelque sorte très humain, en l'occurrence au « talon » qui écrit et qui s'achemine ainsi avec les poursuivis, ceux qui sont traqués ou exilés et que le langage doit réintégrer à l'ordre social et symbolique, voire divin et ontologique. Voir aussi p. 206n5, à propos des *sefirot* qui « montrent l'abîme divin » tout en ne laissant voir « que leurs talons ». Selon Geoffrey Wigoder (sld), *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Paris : Cerf/Robert Laffont, 2012, p. 938, les *sefirot* sont les « dix émanations à travers lesquelles se manifeste la Divinité » et qui forment « l'unité dynamique » de l'arbre de vie si cher à la mystique juive. Voir plus haut à propos de l'*Ein-Sof*, autre nom pour la Divinité elle-même.

112 Marc-Alain Ouaknin, *Lire aux éclats : éloge de la caresse*, *op. cit.*, p. 38 et p. 61. Voir aussi Sylvie Germain, *Le Vent ne peut être mis en cage*, l'intégrale des entretiens Noms de Dieux d'Edmond Blatthen, Bruxelles : Alice Éditions et RTBF Liège, 2002, p. 21–23, à propos d'une attitude à l'égard de Dieu qui serait de l'ordre de la caresse et qui aurait à voir avec l'échange, la reconnaissance, la tolérance, la patience, tout ce que l'on construit intérieurement.

113 « Esther Tellermann : *Éternité à coudre* », <editionsunes.fr>.

intersubjective la rend finalement bénéfique. « Elle », la poésie consciente de la catastrophe, facilite la traversée de paysages noircis, le travail de mémoire sur ce que l'on sait sans le savoir vraiment, sur le « gris » qui « happe la profondeur / d'elle » (57) et pèse sur l'inconscient. L'auteur « traverse l'étréouesse »<sup>114</sup> de son souffle tout en discernant des figures, réelles ou imaginaires, qui font s'étendre celui-ci, montrent des voies et des gestes vers d'autres seuils.

Tellermann poursuit le développement et le dénouement de ce récit d'un air patient qui comprend l'obligation de regarder de près l'horreur. Elle s'en sort indemne puisqu'elle est si peu seule. Le fait de regarder avec autrui à travers une grille de parole – « tant voulions herses » (26) – et d'entendre dans le rêve des voix l'apaise. Même si elle doit passer par la douleur, plusieurs énoncés suggèrent que son trouble va prendre fin. Par exemple, les mots sont des fils métaphoriques de diverses sortes qui l'aideront à coudre l'éternité : « notre auge », « notre abri », « des meules », « des sentiers sevrés » (40). Il ne s'agit là nullement de plénitude, mais plutôt de retrouvailles avec soi, autrui et le monde au moyen de la parole. La page suivante dépeint une scène non loin des tableaux du peintre russe Marc Chagall (1887–1985), en plus existentielle et féérique : « Si lentement / me pénètre / votre fil / nos mains rescapées / dessinent / des dehors / effleurent votre / bouche » (41). C'est un poème poétologique sur des voix qui s'entrecroisent, mais où ces « mains rescapées » semblent laisser l'empreinte sur la page écrite de corps revenus de leur exil au premier plan et de vastes paysages au fond, plans où d'ailleurs les plans eux-mêmes s'entrecroisent lorsque « parmi / vous grimpe / je ne sais / l'églantier » (41), image qui recèle un à-venir de la parole, d'éventuels rosiers en dépit des épines métaphoriques, tel le chant des « roseaux » qui continuera peut-être à plier derrière le monde « les amertumes » (42). Particulièrement importants, étant donné « l'orage » annoncé peu après lorsque « soir [...] s'incline » (43), sont les vers « à présent je ne / crains les dedans / qui déracinent » (41), car s'ensuivent par-ci par-là des images évoquant la catastrophe et le devoir-vivre juif.<sup>115</sup> En contraste avec la supplication désespérée qui clôt *Le Troisième*, « Te supplie / encore appelle / ceux d'en bas » (LT 99), s'insère dans *Éternité à*

114 *Ibid.* : « la langue comme existence traverse l'étréouesse de celui qui écrit le poème ».

115 Nous empruntons à Jean-Pierre Lefebvre l'idée du devoir-vivre, expression employée dans ses commentaires. Cf. Paul Celan, « Tu peux », *Renverse du souffle*, *op. cit.*, p. 9, et p. 190–93. Comme nous le rappelle Lefebvre, chaque poème qu'écrit Celan l'aide à traverser des périodes très difficiles – hantées par la mort, dont il faut se servir lorsqu'on crie sa douleur et accueille la neige de la parole – et nous encourage à en faire de même. Une telle traversée apaisera l'âme et fera reverdir le champ poétique, en y inscrivant le relationnel et « la brûlure du devoir-vivre » (193).



*coudre* une certaine cambrure de soi et du monde : « une nuque et / l'écorce » (EC 52) prêtes à chanter ; le « concert de talons / et de voix » (55) que le lecteur doit entendre dans l'« espace » (46) intérieur d'autrui ; les « fronts sanglés » en prière qui « se / retournent et / détressent / l'écho » (46).<sup>116</sup>

Après avoir fait face dans *Le Troisième et Éternité à coudre* à une période difficile, l'auteur s'affranchit d'un fardeau psychique. Son deuil pour un pair-témoins s'achève – « c'est bien maintenant » (69) – sans fin définitive. « Le Troisième », syntagme qui correspond chez Tellermann à l'espace-temps de l'union symbolique, a pu luire. « L'à pic » a permis aux « éternités » – aux profondeurs affectives, linguistiques, ontologiques, historiques – de se laisser « coudre » (EC 26) dans et par la parole. La trajectoire de seuil en seuil peut continuer. L'« erre » désemparée reste dans le passé, « ensevelit » (86) des bien-aimé(e)s, même si l'on continue à héler le navire du deuil et son passeur, témoigner pour d'autres, se coucher « entre » eux (91).<sup>117</sup> Le dire se calme. Des « souvenirs [...] se rapatrient » (73).

En regardant disparaître au loin l'embrun des syllabes, en prêtant l'oreille à leurs échos, songeons au vibrato venu de l'Est et à la pensée syncrétique de Tellermann. Lorsque l'auteur traverse des aires littéraires, elle nous fait percevoir d'importants pans d'idées religieuses et philosophiques, par exemple là où l'acheminement et le non-savoir sont hautement valorisés. Sont parfois suggérées à cet égard des traditions judaïques : l'amour pour la « lettre » qui nous « ouvre » (75 ; cf. 43, 81) à l'ombre et à la lumière, le mysticisme linguistique par

116 Cf. Paul Celan, « Dans la lanière de prière blanche », *Renverse du souffle*, op. cit., p. 71, et *Choix de poèmes*, op. cit., p. 365<sup>nn</sup> : « Il s'agit des *tefillin* [...], deux petites boîtes de cuir contenant quatre passages de la Bible que les hommes portent pour la prière du matin en semaine, au bras gauche et sur la tête. [...] Ces boîtes sont tenues par des lanières. » Ainsi ces « fronts sanglés » (EC 46), à lier par exemple dans l'imaginaire collectif aux hommes juifs très pieux de « Jérusalem » (43) ou de « l'Est » (67).

117 Cf. « Couche ta tête entre / toi » (EC 53, 55) ; « j'ai voulu [...] me coucher entre / vous » (TE 221) ; « je me suis couchée entre / toi » (TE 258) ; « J'avais couché entre / toi » (SN 246). Cf. Paul Celan, « Strette », [Grille de parole], *Choix de poèmes*, op. cit., p. 157, « C'est moi, moi, / moi qui étais couché entre vous », où « vous » se réfère aux disparus, autant de la Shoah que de la bombe atomique. Voir aussi « Le tambour de bateleur », [Renverse du souffle], *Choix de poèmes*, p. 257, le vers « je suis couché près de toi », ainsi que le poème « Largo », *Partie de neige*, op. cit., p. 51. Comme c'est le cas pour EC 53 et 55, il est possible de se figurer aussi un seul être qui se sent divisé. Une telle crise existentielle se présente dans le récit de Celan, *Entretien dans la montagne*, trad. John E. Jackson et André Du Bouchet, Saint Clément : Fata Morgana, 2017. Dans une lettre à Adorno à l'égard de ce récit, Celan emploie les mots « le Troisième » pour désigner celui qui se tient à distance de son dilemme psychique, de sa division, et parvient à se consoler en témoignant. Voir Andréa Lauterwein, *Paul Celan*, op. cit., p. 163–66.

lequel nous tâchons de mieux habiter la parole, la passion que l'on peut avoir pour des figures protectrices.<sup>118</sup> Toujours très en évidence : « le battement » (78) du texte, ses archipels, « la jouissance de la lettre » et « du mot ».<sup>119</sup> L'intersubjectivité, enfin, ne cesse d'infléchir la parole tellermannienne. Ces livres traitent du désir de suivre ses semblables, de porter en soi au niveau du souffle la « rumeur » d'autrui pour mieux la « disperser » (54 ; cf. 11, 13). Si par moments dans *Éternité à coudre* la locutrice ou la Poésie se dédoublent, cela nous rappelle combien l'amour et les signes qui les sous-tendent font partie d'un « désir inépuisable »,<sup>120</sup> tissent un « vêtement »<sup>121</sup> qui nous relie, de recueil en recueil, au monde et à soi.

- 118 Nous pensons à la Shekinah dans la tradition kabbaliste et au Golem. La figure-silhouette protectrice qui apparaît dans *Éternité à coudre* a quelques liens avec ce dernier, dans la mesure où son existence dépend du langage et de notre croyance en elle, nous habite mais peut-être de façon éphémère. Cf. les propos d'Anne Teyssiéras cités dans John C. Stout, « Anne Teyssiéras », *L'Énigme-poésie : entretiens avec 21 poètes françaises*, Amsterdam : Rodopi, 2010, p. 81–97 (93–94).
- 119 Sophie Nauleau, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*
- 120 Sylvie Germain, *Ateliers de lumière : Piero della Francesca, Johannes Vermeer, Georges de La Tour*, Paris : Desclée de Brouwer, 2004, p. 56 : « L'étonnement, qui ouvre le cœur et la conscience des femmes à une quête silencieuse, lance l'esprit des hommes dans l'aventure d'une conquête. Chez les femmes, l'étonnement se fait amour et l'amour désir inépuisable. »
- 121 Luce Irigaray, *Être deux*, *op. cit.*, p. 87 : « Le désir d'aimer reste encore et toujours un vêtement tissé, aussi bien par moi que par toi, de terre et de ciel, de nuit et de lumière, d'ombre et de soleil. Et ainsi à l'infini. »

## Veiller, accompagner : traces reverdyennes dans *Avant la règle* (2014), *Carnets à bruire* (2014) et *Un versant l'autre* (2019)

Les énoncés de Pierre Reverdy, d'André du Bouchet et d'Esther Tellermann peuvent nous surprendre, par eux-mêmes ainsi que par leurs ressemblances : le ciel qui nous « soutient », où se laver les yeux « tous les matins »<sup>1</sup> ; « le regard, / écharde qui éclaire »<sup>2</sup> ; « Distance [...] surcroît de paroles » (*CB* 92) ; « dans la syllabe pleut / la lueur » (*AR* 21) ; « en mots simples advenir » (*UV* 69).<sup>3</sup> Chacune de ces citations met en évidence la manière dont on avance poétiquement dans le monde pour mieux être, par le regard et par les « mots simples » qui donnent à voir. Le lecteur de ces trois poètes apprend à accueillir le réel tout en acceptant que celui-ci soit troué. Quelques mots rythmés, qui s'accordent au va-et-vient de la respiration et aux sauts et percées de l'appareil perceptif, peuvent tisser des liens entre soi et l'Autre, l'acte de voir et ce qui est vu, l'ici et maintenant et l'à-venir presque à notre portée. On « embrasse [...] l'univers »<sup>4</sup> avec reconnaissance, sans oublier nos manques et insuffisances. Il reste toujours quelque chose à revoir ou à refaire, le devenir à revisiter.

L'analyse suivante se propose de montrer de nouveau des influences qui façonnent le regard tellermannien sur la parole, la profondeur et l'éclat du dire dans ses recueils au plan du tissu allusif, en mettant en lumière des liens de parenté entre Reverdy et Tellermann. Au premier abord, ces liens semblent indirects, dans la mesure où Du Bouchet sert d'intermédiaire. C'est à lui par exemple qu'est dédié *Carnets à bruire*, recueil que Tellermann a écrit en lisant les carnets de son aîné et où, d'une manière singulièrement laconique, il est plus souvent question de problématiques dubouchettiennes telles que le « lieu / grand ouvert » qui devient visible lorsqu'on avance « dans / l'incendie » (*CB* 7, 48) que de fugaces drames humains face à un réel plein d'ombres. Or, les

1 Pierre Reverdy, « Horizon », *Quelques poèmes* [1916], *Œuvres complètes I*, éd. Étienne-Alain Hubert, Paris : Flammarion, 2010, p. 62–74 (71 ; cf. 1140–41).

2 André du Bouchet, *Carnet 2*, *op. cit.*, p. 100.

3 Les poèmes de *Carnets à bruire* sont « dédiés à André du Bouchet » (*CB* 101) et composés à partir de ses recueils *Carnet*, *Carnet 2* et *Annotations sur l'espace non datées* (*Carnet 3*) (Saint Clément : Fata Morgana, 1994, 1998 et 2000). *LT* suggère d'autres liens à André du Bouchet : la vignette de couverture est de son fils, Gilles du Bouchet.

4 Michel Collot, « Reverdy selon Du Bouchet », *op. cit.*, p. 100.

liens entre Reverdy et Tellermann sont très directs, profonds même.<sup>5</sup> Elle s'inspire également de lui, dans la mesure où les recueils récents de Tellermann reprennent certains motifs reverdyens pour commenter la condition humaine et affinent le dire pour épaissir musicalement le dit. Parmi les emprunts à Celan ou à Perse se trouvent d'autres approches et structures que l'œil attentif peut discerner, même si les contours de celles-ci tendent à s'effacer dans le cadre d'une épopée singulière, du Livre-poème<sup>6</sup> que tisse Tellermann au fil des ans. Des ouvrages de *Guerre extrême* à *Éternité à coudre*, toutes influences confondues, traitent de préoccupations qui perdurent. Ils privilégient l'ellipse, l'instantané et des gestes vers l'Autre à peu près comme le ferait Reverdy, tout en s'inspirant en même temps de Du Bouchet.

Une lecture attentive d'*Avant la règle*, *Carnets à bruire* et *Un versant l'autre* montrera, surtout par le biais de Du Bouchet, de nombreux points de convergence entre Reverdy et Tellermann : une traversée physique et spirituelle du réel ; une découverte constante de l'épaisseur du monde ; une commémoration sous-jacente des morts et de la mort ; un rapprochement de « réalités plus ou moins éloignées »<sup>7</sup> présenté comme socle de l'acte poétique ; une recherche de la lumière, de ce qui dans le monde extérieur nous sert de promesse chaleureuse et sensuelle ; le recours à la parole poétique comme prière qui nous relie aux morts ; et la création de paysages sonores, où éclot en permanence l'émotion qui sous-tend ces procédés. Cette liste n'est pas exhaustive. Une lecture en miroir de leurs œuvres dépasserait notre cadre. Il importe avant tout de voir comment Tellermann veille dans un monde trouble sur le langage et le réel en inscrivant dans ses recueils des aspects de la poésie reverdyenne ou dubouchettienne.

5 Correspondance avec l'auteur, 22 mars 2021, remarque intégrée avec son aimable autorisation.

6 Nous avons parlé par moments d'un livre-poème (*ER, LT, EC*). Il est possible de mettre une majuscule au mot « Livre », car il s'agit pour Tellermann de se tendre dans son écriture « vers le Livre », d'ajouter aux écrits qui constituent l'héritage culturel commun à tous. C'est un fil conducteur lié à « [s]a judéité » (correspondance avec l'auteur, 20 mars 2021, remarques intégrées avec son aimable autorisation). On peut identifier son projet poétique non seulement à la fable ou au mythe, mais aussi à l'énigme de la parole diasporique au sens le plus large possible. Cf. nos remarques dans le chapitre 2 sur Saint-John Perse, ainsi que Jean-Claude Poizat, « Entretien avec Daniel Sibony », *Le Philosophoire* 31 (2009/1), p. 211–28 (216), <cairn.info>, où celui-ci explique que l'identité juive est « la transmission du manque qu'elle comporte, du manque-à-être et du désir de le surmonter grâce à la transmission elle-même », transmission qui assume en effet « sa propre faille et cet aspect entre-deux, précaire ou bancal, [...] comp[ant] sur son échec pour rebondir ».

7 Pierre Reverdy, *Nord-Sud* 13 [mars 1918], *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 495–99 (495).

Il convient dans un premier temps de comprendre à travers Michel Collot « la lecture qu'André du Bouchet a pu faire de la poésie de Reverdy ». <sup>8</sup> Ainsi verra-t-on comment nos trois poètes prennent le relais l'un de l'autre, privilégiant des univers symboliques semblables. D'abord, il y a le fait que l'héritage concret de l'entre-deux-guerres pour eux tous, c'est le sentiment que le monde va de plus en plus mal, et la conviction que la poésie sert à le soigner, à le réparer, à trouver les mots capables de « restaurer par l'écriture » notre « relation perdue » avec lui. <sup>9</sup> Le fond de leurs poétiques respectives est une distance prise vis-à-vis du discours ambiant et le souci de créer un autre discours qui lui serve de contrepoids plus ample, vrai, généreux. Ils ressentent surtout cette opposition, cette dimension relationnelle, par exemple lorsque leurs vers sont brisés, ciselés, épurés, pleins de regards brefs, d'hésitations, de lumières étincelantes, d'ombres anguleuses, de souffles tantôt amples, tantôt cristallisés. Par ailleurs, leurs démarches s'ancrent dans des souffrances personnelles liées à l'Histoire, qu'il s'agisse du service militaire et de l'Occupation chez Reverdy, de l'exil d'André du Bouchet avec sa sœur et ses parents pendant huit ans aux États-Unis suite à des persécutions antisémites ou du cataclysme de la Deuxième Guerre mondiale vécu à distance par Tellermann. <sup>10</sup> Il ne faut pas oublier l'« éboulement » <sup>11</sup> dont parle Du Bouchet comme arrière-plan de la poésie contemporaine et comme présence dans l'univers reverdyen, où les êtres et les choses constitutifs du monde matériel passent et tombent, se cachent et se perdent. Selon Du Bouchet, il y a une « violence [...] toujours à l'œuvre sous nos yeux », violence socioculturelle et historique où se détermine « un rapport d'affrontement » avec le langage. Ces tensions mènent à une ouverture intersubjective, à la « fraîcheur » qui a lieu lorsque le langage « ne se referme pas sur soi ». <sup>12</sup> La tendresse de Tellermann émane de ces abîmes. <sup>13</sup>

8 Michel Collot, « Reverdy selon Du Bouchet », *op. cit.*, p. 94.

9 *Ibid.*, p. 95. Voir aussi Michel Collot, « La "langue-peinture" : Du Bouchet, Jaccottet, Bonnefoy », *Esprit* 213.7 (juil. 1995), p. 138-41 (139).

10 Mary Ann Caws, ed., *Pierre Reverdy*, trans. John Ashbery et al., New York : NYRB, 2013, p. xi-xxii ; André du Bouchet, *Aveuglante ou banale : essais sur la poésie, 1949-1959*, éd. Clément Layet et François Tison, Paris : Bruit du temps, 2011, p. 10 ; André du Bouchet, *Entretiens d'André du Bouchet avec Alain Veinstein (1979-2000)*, *op. cit.*, p. 99-100 ; André du Bouchet, *Openwork : Poetry and Prose*, *op. cit.*, p. xiii-xviii ; Clément Layet, « "La question du soleil" : André du Bouchet et la question politique », *op. cit.*, p. 99. Du Bouchet a des origines juives russes du côté maternel.

11 André du Bouchet, *Entretiens d'André du Bouchet avec Alain Veinstein (1979-2000)*, *op. cit.*, p. 28, p. 115.

12 *Ibid.*, p. 115-16.

13 Voir aussi *VO* et *PV*.

Les ressemblances les plus fortes entre Reverdy et Du Bouchet que soulève Collot se situent au niveau du ton, des motifs, des rythmes et de la transitivité, notamment du regard tourné vers autrui et le monde. À vrai dire, comme le signale Collot, il faudrait parler plutôt de réflexes poétiques en début de carrière, puis de commentaires en tant que critique, et enfin d'une identification et d'une compréhension – ainsi que d'une amitié entre le maître et son disciple – qui permettent à Du Bouchet de passer outre à ses influences, de « trouver sa voie/x propre ». <sup>14</sup> Après s'être défait du « mimétisme » <sup>15</sup> de ses débuts, Du Bouchet se distingue selon Collot en analysant avec justesse les poèmes de Reverdy ; en développant avec intelligence un projet d'une même envergure ; en devenant lui-même une sorte d'« homme-paysage », <sup>16</sup> poétiquement en osmose avec le jaillissement du réel ; et, lors de la publication en 1992 du livre consacré à Reverdy *Matière de l'interlocuteur*, en devenant cet « interlocuteur » qui n'hésite ni à réécrire et condenser ses textes analytiques, ni à y insérer en italique des fragments de poèmes de Reverdy pour qu'il y ait « dialogu[e] d'égal à égal ». <sup>17</sup> C'est cette dernière inflexion – au-delà d'images ou de motifs particuliers – qui compte le plus pour Collot : « une approche inédite du réel », <sup>18</sup> et qui a une « signification métapoétique » <sup>19</sup> dans la mesure où elle oblige tout poète à se tourner avant tout « vers le monde ». <sup>20</sup>

Tellermann profite de certains liens à Du Bouchet pour poursuivre sa réflexion sur l'écriture. Son regard sur lui en tant que critique elle-même amplifie ce qu'elle est déjà en train de faire comme poète, à savoir « accueillir le monde », se tourner vers l'espace du dehors et du dedans, explorer « la spatialité sonore du poème » où s'élève l'éclat sacré de « ce qui reste à dire » (*NV* 23, 26). Ce qu'elle fait comme poète est en soi reverdyen, dans le sens où elle élabore un art relativement « autonom[e] » insufflé de sa propre « émotion poétique », n'abordant que de biais, de loin, les « spectacles de la nature ». <sup>21</sup>

Poursuivons, comme le ferait Collot, en mettant l'accent sur le « lyrisme de la réalité » <sup>22</sup> reverdyen que l'on peut remarquer chez Tellermann. Creusons les aspects cités plus haut qui resurgissent dans *Avant la règle*, *Carnets à bruire* et

14 Michel Collot, « Reverdy selon Du Bouchet », *op. cit.*, p. 96.

15 *Ibid.*, p. 96.

16 *Ibid.*, p. 99.

17 *Ibid.*, p. 102 ; cf. André du Bouchet, *Matière de l'interlocuteur*, Saint Clément : Fata Morgana, 1992.

18 *Ibid.*, p. 105.

19 *Ibid.*, p. 104.

20 *Ibid.*, p. 105.

21 *Ibid.*, p. 105.

22 *Ibid.*, p. 106.

*Un versant l'autre*. Commençons par la traversée du réel dans *Avant la règle*, les coupures visuelles et syntaxiques qui suggèrent un va-et-vient « dansant » (AR 15), ainsi que les visées identitaires quant à la construction de suites. À la différence de Du Bouchet, Tellermann emprunte à Reverdy certains procédés qui sont peu présents dans les carnets, comme si finalement les influences avaient sauté une génération, évolué comme elle le dirait selon une autre « structure psychique ». <sup>23</sup> En tant que livre de petit format – 11 x 16 cm – qui nous met à la recherche d'un « lieu d'innocence » (22, 34 ; cf. 20, 39), *Avant la règle* se rapproche des plaquettes et livres d'artistes de Reverdy, <sup>24</sup> reflétant un désir de faire de l'art un tel lieu d'innocence, le cœur même du « vertige d'une spiritualité », <sup>25</sup> un horizon où ciel et terre s'unissent. Par rapport à cette production artistique du début du vingtième siècle, la disposition typographique des poèmes de Tellermann semble s'inspirer de Reverdy, qui met des alinéas à des moments inattendus mais bien mesurés et prête ainsi au poème une cadence légèrement saccadée, comme s'il restait toujours à l'écoute du vent qui « continu[e] sa ronde ». <sup>26</sup> À ce dernier propos, *Avant la règle* fait partie d'un diptyque avec *Un point fixe*, livre de deuil publié lui aussi dans la collection « cendrier du voyage » le 21 mars 2014, où elle cherche des « lueurs afin que / deviennent / les horizons » et voit « les sables / / dans les soleils » (UP 30). Autrement dit, *Avant la règle* et *Un point fixe* sont conçus comme des boussoles pour des lecteurs ayant soit d'une mélancolie reverdyenne, des mêmes échardes de motifs qui percent l'âme, mais qui veulent néanmoins boire une lumière élémentaire qui les soulage et rassure, qui leur rappelle les cycles du monde extérieur et donc « ouvr[e] / un infini » (UP 37), celui du regard libre de trouver les lieux physiques et psychiques où naît le poème.

Quelque chose de l'ordre du sacré nous frappe immédiatement dans *Avant la règle*. Le registre est soutenu, mais prend aussi les inflexions d'un échange familier. Il est question à la fois d'un « temple », de « murs aveugles » et de « tissus » (AR 7). On se trouve « aux croisements des principes et des bassins » (7), de l'abstrait et du concret, du présent de la découverte et des « rites et sacrifices » (17) d'un quotidien épique et lointain, lequel s'avère plein de « sédiments » et d'« histoires » (10). La verticalité du premier texte et ses vers de un à quatre mots font penser à une inscription qui se trouverait près de ce temple,

23 Aaron Prevots, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 108.

24 Pierre Reverdy, *Fac-similés des premières éditions : La Lucarne ovale* [1916], *Quelques poèmes* [1916], *Les Ardoises du toit* [1918], *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 1043–1233.

25 Étienne-Alain Hubert, dans Pierre Reverdy, *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 1279.

26 Pierre Reverdy, « Voyages sans fin », *Sources du vent* [1929], *Œuvres complètes II*, éd. Étienne-Alain Hubert, Paris : Flammarion, 2010, p. 150.

et l'emploi du pronom sujet « on » renforce le fait qu'il s'agit de collectivités : « C'était avant la règle / on construisait / des murs aveugles / on tendait des tissus » (7). Notons au passage que cette verticalité nous met « debout / contre les / chiffres » (CB 16), prêts à traverser des contrées d'« avant la règle », c'est-à-dire d'avant les concepts et idéologies qui gèrent dangereusement notre civilisation actuelle et rendent la « fraîcheur communicative »<sup>27</sup> difficile d'accès.

Le « lyrisme décentré »<sup>28</sup> des textes dans *Avant la règle* esquisse de façon gnomique des gestes vers « [q]uelque chose [qui] ne sera / rapporté » (AR 7), interroge le réel sans répondre aux questions ouvertes qui sont implicitement posées. Le dire assez hiératique – « tu es / visible / je suis déracinée / dehors » (9) – s'accroche sur chaque page lorsque des alinéas et des mots ainsi isolés frappent le regard et l'oreille. On peut constater un mouvement en avant vers un Tu qui est autant ce dehors qu'un interlocuteur bien aimé : « j'ai vu / les éclats bleus / des quartz / ta face / était le chiffre / et l'alliance / une orgue / / sur les épitaphes » (53). Comme c'est le cas pour Reverdy, l'épaisseur du monde se crée à partir de plusieurs spécificités du texte poétique : ce mouvement en avant ; ces « éclats » du monde extérieur qui surgissent au sein du poème ; cette « alliance » entre soi et l'Autre, le moi et le monde ; la vision et les gestes qui instaurent ces liens intersubjectifs ; et la vie et la mort vues comme une unité, une continuité, des parties d'un tout qui nous dépasse. Le cheminement en avant du lecteur, sa traversée du livre, l'emporte sur la cristallisation d'un sens. Le « lieu d'innocence » (22, 34) que l'on parcourt se situe dans le réel, mais, comme chez Reverdy, est aussi son propre lieu, son propre réel, façonné d'éléments épars du présent et du passé, d'un ici et d'un ailleurs. Tellermann reprend en termes plutôt autoréférentiels<sup>29</sup> des problématiques suggérées par son aîné : « un jet de pierres brûle / le sac à paroles » (7) ; « chant ou frontière / furent le signe » (11) ; « une douleur sur l'arête / d'une lettre-étincelle » (27) ; « je t'effeuille / nous ne serons pas / tout à fait » (33) ; « sous les chambres est / l'asile / dans le mutisme de / l'appel » (45). L'épaisseur du monde est aussi la tension sismique qui s'opère dans le poème. La voie poétique nous initie à un savoir intuitif, par lequel le « chant » est en lui-même « signe », « l'arête » des mots l'appel d'un incendie qui guérit, l'espace d'où l'on regarde – « les chambres » – un point d'appui où l'on n'est qu'en apparence muet, où le silence peut s'épanouir. Lire Tellermann en gardant en esprit Reverdy, c'est se réjouir de la contiguïté entre la littérature d'époques diverses. Condenser le dire comme

27 André du Bouchet, *Entretiens d'André du Bouchet avec Alain Veinstein (1979-2000)*, op. cit., p. 116.

28 Alain Cressan, « Esther Tellermann : *Avant la règle/Un point fixe* », op. cit.

29 Cf. Michel Collot, « Reverdy selon Du Bouchet », op. cit., p. 105.



elle le fait peut déconcerter, mais nous dirige d'autant mieux vers le réel lorsqu'on comprend ce qui s'y inscrit en filigrane.

Découvrons d'autres points de convergence entre Reverdy et Tellermann en examinant *Carnets à bruire*, dont le trait le plus saillant est le fait que Tellermann accompagne Du Bouchet, le regarde, l'écoute, lui tend la main (CB 18, 24), marche « sous [son] épaisseur » (26). En parlant pour lui, en « ébruit[ant] [son] / carnet / dans la bouche » (30), elle parle aussi – en creux, chuchotant au lecteur averti – pour Reverdy. Comment procéder en tant que critique ? Les palimpsestes reverdyens seraient nombreux. Contentons-nous de souligner quelques motifs et procédés qui font s'emboîter les textes de nos trois auteurs. Il y a par exemple dans *Carnets à bruire* un contact insistant, à la fois retenu et réjouissant, avec le dehors. Le cadre métrique est sobre, fait généralement de dissyllabes, de trisyllabes, de tétrasyllabes et de pentasyllabes. Les énoncés sont troués, juxtaposés. Or, le fond en est lumineux, plein d'appels profonds, ruisselant de haut en bas de la page. Tellermann évoque d'emblée des lieux et espaces dubouchettiens. Les mots sont faits pour montrer « les lointains » (85), « écaill[er] la surface » (94), glaner des « parcelles / de durée » qui « ouvrent le passage où / sommes en suspens » (95). Il peut y avoir de l'« inquiétude » (62) comme chez Reverdy, l'« à vif » (98) peut peser et faire « tomb[er] » (17, 18, 26, 55), mais le recours fréquent à l'idée de « forces ramassées / dans le chant / à portée de main » (23 ; cf. 28, 29, 34, 44, 80, 98) met en relief l'épanouissement du monde sensible que l'on ressent à même la chair et l'âme grâce au poème. Que l'on songe aux recueils ou aux proses, à la forme ou au fond, les écrits de Reverdy se font sentir dans cet hommage à Du Bouchet.

D'autres mots qu'emploie Tellermann sont également des reprises de ce que font ses deux aînés quant à l'écriture comme champ tellurique où l'on avance (9, 10, 92), nomme (13) et moissonne (31, 32, 77 ; cf. 80). N'oublions pas les éléments : l'eau, l'air, le feu, la terre, chacun moins une réalité fixe que ce que le texte poétique fait voir, couler ou bouger, par exemple dans le cas des « ciels arrachés » (9). Des vers qui peuvent nous rappeler le début d'*Avant la règle* en ce qui concerne l'abstrait et le concret qui se croisent – « Routes [...] tournaient / les espaces / dans les axiomes et les / orages / restituent / la respiration » (10) – relie de manière reverdyenne le dedans et le dehors, les « orages » (10) de la vie intérieure et le discours normatif des « axiomes » (10), la spiritualité de l'acte poétique et le « réel désiré qui manque ». <sup>30</sup> Tellermann accentue la spiritualité lors de sa relecture des carnets, en raccourcissant les rythmes et en « rassembl[ant] » (10) le contenu pour le faire entendre comme un

30 Pierre Reverdy, *En vrac* [1956], *Œuvres complètes II, op. cit.*, p. 815-1034 (941).

« murmure » (89), l'une des « langues / murmurées » (20) par le monde extérieur. Songeant peut-être à Reverdy et parlant à distance de Du Bouchet, elle s'occupe moins de leurs observations du réel que de leur nomination des aspects clés du processus poétique. Ainsi en est-il des mains et des paumes qui cueillent les signes,<sup>31</sup> comme du « soleil » et de la « nuit » (10, 20, 27) que les noms peignent métaphoriquement. Tout en suivant les traces des auteurs qui l'ont précédée, par exemple les « sillons » (74, 83, 94) et « ornières » (24, 80) éblouissants de l'« encre » (14, 28, 58) ou la « flaque de lumière » (19), elle ajoute des touches personnelles afin d'aviver le dire poétique, d'en faire une synthèse, de scruter nos espaces intérieurs personnels et collectifs. Du Bouchet disant pendant l'hiver 1952 son besoin de vivre « la mort », de « racl[er] la terre avec [s]on carnet » pour « respirer » ce qu'il voit,<sup>32</sup> peut ainsi se traduire par des vers où Tellermann situe le dire sur un plan aussi culturel et civilisationnel que poétique : « Je dis / les Dieux nus / valse éteintes et / vertiges / pierres écorchées » (19) ; « barques ne faisaient plus / le lien des / Empires » (48 ; cf. 39, 52). On peut observer d'ailleurs combien les intertextes s'entrecroisent aux plans lexique et formel, en se rappelant Celan, Du Bouchet, Perse, Reverdy, les vertiges et les vers courts des uns ou la barque poétique peu amarrée des autres.

Revenons au sacré. Il s'inscrit dans ces *Carnets à bruir* par le biais de mots polysémiques, dont certains sont lourds de sens à force de figurer dans la poésie des dernières décennies, par exemple « épaisseur », « matière », « braise », « terre », « poussière » (7-13). En outre, prendre en compte un « tumulte » à maîtriser (78),<sup>33</sup> se tourner vers ses pairs et leurs œuvres pour le soigner, c'est déjà s'engager dans les voies du sacré. Trouver des moyens de dire la « braise » (34) et le « souffle » (18, 35, 46, 74) qui nous animent, c'est rapprocher des « réalités plus ou moins éloignées »<sup>34</sup> pour mieux saisir l'insaisissable et atteindre l'Autre. Ce n'est ni un jeu, ni la simple mise en branle de l'inconscient ou du monde extérieur, mais encore une autre façon de traverser physiquement et spirituellement le réel. Comme l'explique Du Bouchet, il s'agit d'« activer » le sens pour le mettre toujours « au futur », le rendre « mobile » et « mouvant », recommencer avec chaque texte à créer « le mouvement d'une relation instaurée », à mettre en place de vrais « échange[s] ».<sup>35</sup> Rencontrer l'épaisseur du

31 Un passage sur la main comme « résumé de l'homme » est intéressant à ce propos (*ibid.*, p. 835-36).

32 André du Bouchet, *Carnet*, *op. cit.*, p. 45, p. 47 et p. 50.

33 Cf. Michel Collot, « Reverdy selon Du Bouchet », *op. cit.*, p. 98.

34 Pierre Reverdy, *Nord-Sud* 13 [mars 1918], *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 495-99 (495).

35 André du Bouchet, *Entretiens d'André du Bouchet avec Alain Veinstein (1979-2000)*, *op. cit.*, p. 26, p. 27, p. 86.

réel au moyen de l'écrit comme le font Reverdy, Du Bouchet et Tellermann, c'est donc vivre une relation bénéfique parce que continuellement réinventée.

Quelques vers en particulier dans *Carnets à bruire* soulèvent des enjeux identitaires mis en acte par les formules : « j'écris comme / je marche / devant et après / soi » (20). Les avancées provisoires qui s'incarnent là sont des traces reverdyennes par excellence, des reflets de « l'âme trouble »<sup>36</sup> de tout poète. Le vocabulaire assez abstrait de l'altérité que choisissent Du Bouchet et Tellermann s'adapte mieux à leurs discours poétiques respectifs,<sup>37</sup> mais fait écho néanmoins au flottement identitaire que dépeint Reverdy quant à l'individu, aux êtres et aux choses qui nous entourent. Signalons d'ailleurs « la fragilité et la pauvreté »<sup>38</sup> dont Tellermann nimbe son hommage. Dans ces textes, seule la simplicité est de mise. La page de couverture « reproduit à l'envers le premier poème du recueil, comme si l'encre encore humide avait marqué la page précédente », suggérant l'impossibilité de « résister au temps »<sup>39</sup> et les carnets comme espace de découverte de soi. C'est ainsi que ce recueil trace des gestes vers le sacré. La locutrice tend des « [p]eaux de papier » sur nos « silences », pour que « s'ouvrent » les années et « reviennent les [...] fraîcheurs » (44 ; cf. 98). Ce contact se veut calme, respectueux, frôlant l'indicible, un bruissement « cohéren[t] » (64) aux niveaux du temps et de l'espace vécu dans et par le langage.

Ce bruissement se fait sentir tout particulièrement dans *Un versant l'autre*. Les exemples y foisonnent de la langue comme tissu sonore, étoffe qui aide le sujet poétique à tendre la main vers l'Autre et à s'adonner à une prière prolongée. Comme un Reverdy réitérant des mots et des motifs,<sup>40</sup> Tellermann y sculpte avec grand soin les paysages sonores, se sert de répétitions pour créer

36 Pierre Reverdy, *Les Épaves du ciel* [1924], *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 1281.

37 Exemples du vocabulaire de l'altérité dans les carnets : « j'écris comme on marche – à l'aveuglette, même en plein jour / comme on va devant soi, sans songer même à marcher » (André du Bouchet, *Carnet*, op. cit., p. 53 [févr. 1953]) ; « points aveugles de ma poésie / c'est par eux que je veux voir » (André du Bouchet, *Carnet*, op. cit., p. 54 [févr. 1953]) ; « une parole [...] dans sa volute / toujours plus avant le révolu / où soi-même on peut par instants se trouver à découvert, / et, un peu plus loin alors, / à un centre qui se soustrait » (André du Bouchet, *Carnet 2*, op. cit., p. 31 [1962]) ; « au défaut du discours / ce qu'alors un peu plus haut que soi, / comme éclat du sol, / la langue a pu aller sans dire » (André du Bouchet, *Annotations sur l'espace non datées* (Carnet 3), Saint Clément : Fata Morgana, 2000, p. 7 [1983–1999], l'auteur souligne). Exemple chez Reverdy : « Je voudrais être loin de moi » (« Enfin », *Plein verre* [1940], Pierre Reverdy, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 333).

38 Martine Créac'h, « Note de lecture : Esther Tellermann, *Carnets à bruire* et *Nous ne sommes jamais assez poète* », *Littérature* 181 (2016/1), p. 114–15 (114), <cairn.info>.

39 *Ibid.*, p. 114.

40 Michel Collot, « Reverdy selon Du Bouchet », op. cit., p. 99.

des présences, pour habiter la langue et en faire sa demeure, « l'arracher à l'emprise des conceptions institutionnalisées par l'usage ». <sup>41</sup> Faire bruir le langage, c'est donc veiller sur soi, le réel et l'Autre. Par le geste poétique, on leur tend la main, « retrouv[e] » l'amour malgré les horizons élimés, les ciels usés, tout ce qui « se dérobe » à la quête du poète et « l'épuise ». <sup>42</sup> Si le mot doit signifier pour combler un manque, il n'en reste pas moins vrai que le poète apprend à créer un « contexte » où « l'esprit » saisit un sens au travers de chaque « note » qui se produit, qui « vibre » par rapport à celui-ci et fait donc s'imbriquer les plans sonore et sémantique. <sup>43</sup> Par ailleurs, répéter autrement ce qui a été dit est, selon Reverdy et Du Bouchet, une façon de respirer, de tisser des liens entre le dedans et le dehors, voire d'atteindre l'« Au-delà » en cherchant au moyen de mots qui nous habitent « tout ce qui est en dehors de notre étroite peau ». <sup>44</sup>

Divers procédés font sentir ce bruissement. Comme nous avons pu le constater à propos de *Terre exacte* et de *Contre l'épisode*, Tellermann aime à réemployer des mots, des motifs, des vers, des situations dialogiques. À ces niveaux, on peut observer des parallèles directs entre les remarques de Du Bouchet à propos de la poésie de son aîné et la méthode tellermannienne : « la disposition des points d'appui n'est jamais acquise d'avance [dans ce monde] liquide, fuyant, limpide » ; « les mots se détachent par groupes à contre-courant et se recomposent [...] dans le fil de la dispersion ». <sup>45</sup> Allons voir dans *Un versant l'autre*, prenant en compte le ton de ce volume récent par rapport à l'œuvre tellermannienne des années 1980 – ses « moments de grâce » et ses « mystère[s] », la manière dont la trame du poème « laisse toujours entrevoir le souvenir d'un chant plus ancien ». <sup>46</sup>

Notons d'abord combien ce titre est un leitmotiv tellermannien. La dispersion des sons et du sens dans cette image et dans les quelques mots qui la constituent sert à nous faire puiser dans un passé mythique, à suggérer un ici et un ailleurs, à retisser le fil du temps où les villes semblent devenues « closes », « épuisé[es] » (*UV* 7). Ces versants sont loin d'être des lieux ou objets précis. Le lecteur les visualise en esprit. Enlever un déterminant ou un pronom sujet

41 Michel Collot, « La "langue-peinture" : Du Bouchet, Jaccottet, Bonnefoy », *op. cit.*, p. 139.

42 Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie* [1950], *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 1282–94 (1291).

43 Pierre Reverdy, *En vrac* [1956], *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 840.

44 *Le Livre de mon bord* [1930–1936], *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 643–803 (659).

45 André du Bouchet, « Envergure de Reverdy » [1951], *Aveuglante ou banale : essais sur la poésie, 1949–1959*, *op. cit.*, p. 47–63 (52).

46 [Sans nom / Note de lecture non signée], « *Un versant l'autre*, Esther Tellermann », *A.L.I. [Association lacanienne internationale]*, 9 sept. 2019, <freud-lacan.com>.

l'encourage dans cette démarche<sup>47</sup> : « Villes étaient / closes / avions épuisé / leurs marbres et leurs / bassins » (7). Les mots eux-mêmes deviennent le seul point d'appui. On sent le réel, sa présence, ses contours, mais en abîme ; tout cela est prêt à nous parler, à condition qu'on prête l'oreille.

Peu à peu se tissent des réseaux sonores. Dans ce cas, la consonne [v] ajoute le sens d'un va-et-vient entre passé et présent, attente et action, au moyen de mots clés : « Villes », « [nous] avions », « Revint » (7) ; « Vignes », « vidaient », « recouvre » (8) ; « révèle », « ivoire », « veille » (9). À la fin du recueil, ces réseaux sonores nous aident à remarquer l'ouverture dont rêve le poète et à apercevoir d'autres rives. En particulier, comme nous avons pu le constater à propos du livre *Le Troisième*, la consonne sourde [f] – qui forme une paire minimale avec [v] – inscrit la durée dans l'étoffe langagière, en renforçant l'idée d'ouverture, de versants encore à imaginer et à juxtaposer. Sur le plan sémantique, les mots qui contiennent ces sons ajoutent une dimension très charnelle et féminine à la limpidité des ciels dans lesquels nous devenons « poreux », accueillons un « centre » et laissons « en suspens / / l'écume » des mots qui nous accompagne : « Bientôt s'efface / la frontière / de l'épaule / et des reins / un mouvement / frémit / respire / devient voile / rives s'inclinent / se font / contours » (154). À travers ce tissu sonore, le lecteur de Reverdy et de Du Bouchet sent encore une fois comment la poésie nous humanise tout au long de la vie, exigeant de nous rapprocher des réalités non pas à la va-vite, en hâtant le pas, mais en s'accordant à des fils langagiers secrets, subtils, inespérés.

Revenons donc aux « alliance[s] » (AR 21) dont parle Tellermann et au fait qu'elle emboîte le pas à ses pairs. Les traces reverdyennes que l'on peut distinguer dans ses recueils, bien que particulièrement révélatrices, ne sont qu'un signal qui nous est donné de nous consacrer nous-mêmes à des liens profonds avec « le bouche-abîme du réel désiré qui manque » qu'est la poésie.<sup>48</sup> Comme les éléments constitutifs du réel semblent dispersés, d'autant que le discours ambiant s'en soucie peu, il faut tâcher de les réunir. C'est cela, la prière commune de Reverdy, de Du Bouchet et de Tellermann, leur réponse à l'énigme, leur dévoilement du mystère. Ils réactivent à travers le langage – et le dialogue avec soi et leurs semblables – la « matière-émotion »<sup>49</sup> des mondes intérieur et extérieur qui s'absente en grande partie du quotidien. Agir de la sorte est une clé de voûte de l'héritage littéraire que nous apporte

47 Cf. Jacques Darras, « L'énigme et la déception », *op. cit.*

48 Pierre Reverdy, *En vrac* [1956], *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p. 941.

49 Michel Collot, *La Matière-émotion*, Paris : PUF, 1997.

Reverdy, plutôt que de se dévouer à l'« avènement » des images.<sup>50</sup> Enfin, on aperçoit d'autant mieux la promesse qu'est d'ores et déjà l'héritage tellermanien : celle de songer à partir de la langue de ses pairs, celle de s'allier intimement au langage concret de la réalité sensible.

---

50 André du Bouchet, « Envergure de Reverdy » [1951], *Aveuglante ou banale : essais sur la poésie, 1949-1959, op. cit.*, p. 55.

## Aviver, restituer, reconstruire : *Un versant l'autre* (2019) et l'accueil de l'Autre

Nous venons d'aborder dans *Un versant l'autre* quelques liens à l'art poétique reverdyen, en privilégiant l'épaisseur du réel et de la langue. Les objectifs principaux étaient de considérer l'intertextualité avouée de *Carnets à brüire* et de relier le pan reverdyen de l'extrême contemporain à plusieurs recueils tellermanniens. Ce chapitre regardera de plus près *Un versant l'autre* pour mettre l'accent sur l'accueil de l'Autre au moyen de l'écriture poétique. Tellermann y reprend son récit énigmatique mais l'adoucit. Les textes, souvent poétologiques, prennent la mesure de l'intime et de l'intersubjectif. Évoquer par allusion des êtres chers, que ce soient des poètes comme Celan ou, discrètement, des proches, c'est mieux s'ouvrir au possible, creuser le signe pour que s'y inscrive le relationnel. Il s'agit à la fois d'un travail de deuil et d'un hymne à la poésie, de ce qui se défait – « l'attente », « l'écriture », « le vivant » – et pourtant ne cesse de se reconstituer, de nous inviter par sa présence à le « parcour[ir] » (UV 35, 7–8, 87). Nous traiterons de plusieurs spécificités d'*Un versant l'autre* qui caractérisent actuellement l'œuvre tellermannienne : le voyage dans l'espace et le temps, la polyphonie que permettent les intertextes, la découverte de l'intime de soi et du cosmos, la reprise cyclique de motifs et la progression de longues séquences où s'étend et se renouvelle le souffle. Nous mettrons en évidence la manière dont la relation avec autrui bâtit des voies vers de futurs possibles partagés. Nous emprunterons à Tellermann au passage quelques mots clés qui résument bien sa visée : aviver, restituer, offrir, reconstruire, brûler (32, 51, 106, 83, 124).

### 1 Repartir

Lire Tellermann, c'est traverser des temps et espaces mythiques pour aborder sur de nouvelles rives du sens. Sa poésie dans *Un versant l'autre* est particulièrement réparatrice, remplie de découvertes comme chuchotées à notre oreille et dessinées au long de marges souples, devenant ainsi les horizons évoqués, les océans murmurants et éblouissants dont l'écume nous parvient comme un don, « crêtes / érodées » (UV 7) perceptibles dans le lointain et dont les pics et les courbes s'entremêlent, se liant à notre souffle. Les mots y sont

matière, redonnant au vivant son éclat. « [A]viver l'azur » (32), c'est constater la portée du cosmos, contempler ses profondeurs, mettre à nu sa fulgurance. Repartir, aventure signalée soit par les avant-textes par lesquels commence un recueil (*GE, ER, TE*), soit par un premier poème d'une ampleur singulière (*CE, LT, CB, AR, SN, EC, UV*), c'est retrouver par le chant l'énigme taillée dans cette matière, toucher les signes qui nous en facilitent l'accès.

Le chant dans *Un versant l'autre* devient l'appel intemporel de ce qui anime notre souffle et change notre regard. Comme dans les Psaumes, l'étriot peut céder la place à l'éternité si l'on croit assez : à « la lumière / sur les quatre surfaces » (*UV 7*), à « l'au-delà » vers lequel être « conduit » (11). Le passage étroit menant à la découverte de soi et de l'éternel reste donc une préoccupation majeure. Il y a aussi, peut-être, un soupçon de romantisme allemand dont il faudrait se réjouir : l'espoir continu d'un éventuel renouveau partagé, d'un faire et d'un agir intensément désirants. Ce renouveau prend en compte chez Tellermann ses prédécesseurs, ceux dont elle fut « convive », avec qui elle « cherchai[t] le Rhin » (52 ; cf. *CE 53, 54*).<sup>1</sup> Or, il faudrait aussi reconnaître la singularité du Je lyrique, la précision et la richesse du lexique, l'ordonnement efficace de syntagmes épurés. On se promène tant dans le réel que dans l'affectif, se laissant bercer tour à tour par l'ouverture et la clôture, la découverte et l'épuisement. Le concret des « marbres » et des « bassins » (7) s'impose dans un passé imprécis, imparfait, mais qui continue, perdure. Dissyllabes et trisyllabes nous entraînent à suivre mentalement celle qui remémore le passé d'autres civilisations, de « cités anciennes » (8). Avec elle, nous ralentissons la cadence, constatons des fissures autant que des seuils (10–11), traversons des « mégapoles » nous conduisant « au-delà / du vivant » (11). Une « pulsation » imprévisible faisant surgir des vers d'une seule syllabe met en avant divers gestes, par exemple la « prière » (58) et le « sacrifice » (83). Cette pulsation parcourt à la fois le chant, nos poumons, le vivant, les ruines, habite chaque « instant », résonne, « vibre » (59). En fin de vers, l'alternance de mots masculins et féminins l'amplifie, la rend diffuse mais omniprésente, comme émanant d'un cosmos multiforme et sans limites, quelquefois rocheux et sec mais qui nous comble, nous éblouit.

1 Tellermann s'intéresse depuis ses débuts à l'« âme allemande », à la fois en tant que topos littéraire et question existentielle que nous pose « l'Histoire », question ressentie de façon immédiate jusque dans les « boucles » de « cheveux » lors d'une visite pour « voir le Rhin » (*PA 106-10*) que dépeint la séquence « puis meurt » (*PA 95-111*). Il se peut qu'une épiphanie quelque peu sombre y ait lieu, dans la mesure où la « Première apparition / avec épaisseur » des derniers vers se lie à une prise de conscience identitaire : « Elle ne refait pas son sang » (*PA 111*).



En effet, il s'agit d'unir nos forces à celles de la terre. La nudité (83, 89) n'est pas seulement un état ou un objectif, mais aussi un fait, un constat, quelque chose qui va de soi, tant on se retrouve devant la diversité du réel, l'éventail de ses versants : aubes, couleurs, crépuscules, crêtes, déserts, eaux, écorces, flore, givre, glace, gneiss, isthmes, lacs, minerais, montagnes, neige, nuages, plateaux, porphyres, quartz, schistes, vents. Cette diversité sert de sol au dire, d'« humus » (40, 58, 143) pour l'élan poétique, de strates pour notre alliance avec la terre. S'accorder à la rumeur du monde, c'est célébrer son aspect charnel, se faire « poreux » sur les plans spirituel et ontologique à son « centre » (154), à son apparaître, à ses « saison[s] » (85), à son « tissu de devenir » (32). Comme le dirait Tellermann à propos de Celan, on habite un moi dé-fait, à dé-lire, infléchi par la matérialité du poème, notamment par les signes telluriques qui l'étoilent. On se retrouve ainsi dispersé « dans un ailleurs du temps et de l'espace, une filiation identitaire mouvante », appartenant à « une langue et un territoire toujours autres ». <sup>2</sup> Dans *Un versant l'autre*, tous ces aspects du réel entrent dans le questionnement d'un moi décentré : « Furent-ils / moitié de moi ? » (143). Cependant, ces interrogations sont plus apaisées qu'auparavant. Le Je lyrique s'intéresse aux condensations sémantiques, aux télescopages spatiotemporels. Nous nous retrouvons moins souvent sur le lieu d'un incendie, moins souvent face aux affres de l'Histoire, à la mort et ses « urnes » (14, 104), bouleversés. Il importe de tracer ensemble les « cartes du dedans » (101), dans un récit-récitatif où l'on prend plaisir à lire ce monde-ci et l'autre (152). Le souffle et l'énigme l'emportent : « respire / devient voile » (154), sans que les contrées vers lesquelles nous partons soient précisées, sans que le plaisir d'une trajectoire vers « le visible » (102, 116) ne soit vraiment interrompu.

Réfléchissons à quelques énoncés dans *Un versant l'autre* qui éclairent les enjeux identitaires gravés en creux dans le choix de vocables et de motifs. Commençons par l'absence de pronom sujet dans la phrase « avions épuisé / leur marbres et leurs / bassins » (7). Le ton en est presque élégiaque (cf. 19), mais le dire laissé en suspens oblige le lecteur à reconnaître un manque, le pousse à réagir, l'inscrit dans un devenir autre. Partir, c'est revenir changé(e). Des exemples foisonnent de trous de toutes sortes dans les phrases, d'ambiguïtés qui rendent les terres que l'on découvre mystérieuses mais pleines de promesses, changeantes et pour la plupart illuminantes. La mémoire se fait accord à établir en douceur avec autrui, « lumière » à déployer (78). Nous apprenons à « aviver l'azur » (32), à enrichir cet accord aux niveaux du désir, de l'attente et des cinq sens, tenant autant compte des ciels du dehors que du dedans. Le

<sup>2</sup> Esther Tellermann, « Cristal exact », *op. cit.*, p. 43.

regard embrasse alors les « surfaces » de leur plus haut point comme « depuis la racine » (40), afin d'éviter le risque de ne pas « entendre / ce qui / appelle » (33) et de vivre auprès de ceux qui regardent et écoutent avec nous. Grimper vers le sens serait alors glisser « au long des cycles / des Orient dépecés » (57), des moments troubles de l'Histoire. Cela serait aussi faire des « rêves à étages », juxtaposant des contraires qui se complètent, « lac[s] », « reflets » et « promontoires », ce qui se tait et ce qui se voit (36, 134). En « se sépar[ant] », le feu laisse « en suspens » interrogations et découvertes dans l'éphémère que représente « l'écume » (154). Comme chez Celan, Du Bouchet, Perse ou Reverdy, l'auteur va ouvrir « les vents / aux infinis » (104), viser ces points sur l'horizon où mouvement de la langue et frémissement du mouvement dans l'espace peuvent coïncider, s'illuminer (cf. 109, 116, 154).

## 2 Appeler

Tout comme le monde a ses « tessons » (85, 145), ses traits dont l'éclat et le « bruissement » (145) nous attirent, l'intersubjectivité constitue elle aussi un appel fondamental dans *Un versant l'autre*. La présence de l'Autre, de par sa chair, ses gestes, ses mots, sa manière d'accompagner le Je lyrique, anime le dehors comme le dedans, ouvre des « portes qui brûlent » (124), des voies vers la plénitude de l'instant comme vers « l'autre côté du monde » (145). La diversité et la différence s'inscrivent dans la langue, au travers de figures et de formes multiples et nuancées. Les références au monde naturel renforcent cette fascination non seulement pour le multiple, mais pour le moiré des désirs et des souvenirs qui s'y mêlent. Des liens à l'Autre comme au cosmos s'expriment au moyen de plantes et d'arbres de toutes sortes ; d'une panoplie de roches métamorphiques ; de la rose et du corail (83) ; de l'hibiscus et des étincelles qui l'entourent (69) ; de la renoncule que l'on égrène et qui, comme les soirs, repousse (95, 115, 137), nous rappelant peut-être le « Souvenir » verlainien qui « rougeoit et tremble à l'ardent horizon ». <sup>3</sup> Renvoyant peut-être à « Elle » (*EC* 15, 28, 29, 36 ; cf. 57), des textes poétologiques nous rappellent chaleureusement que rien n'aura lieu si le chant n'est pas tourné vers des êtres et des voix, qui le feront résonner. C'est aux côtés d'autrui que les versants du réel se révèlent (cf. *UV* 51). Que dire de l'énonciation dans *Un versant l'autre* concernant l'Autre, les autres, la communauté qui se crée doucement dans une tension entre nomination et mystère, partage et secret ?

3 Pascale Auraix-Jonchière, Simone Bernard-Griffiths et Éric Francalanza, éd., *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris : Honoré Champion, 2017, p. 722.

Considérons tout d'abord la première personne du pluriel, le Nous. Ce cas de figure, y compris l'emploi de verbes conjugués mais sans pronom sujet, suggère un vécu partagé, peut-être une découverte à deux de pays lointains, Liban peut-être, Syrie ou Turquie, que traverse « l'Oronte » (UV 9). Un couple semble répondre à l'appel du Proche-Orient, partir à la recherche d'autres routes, formes ou horizons, à travers le vécu ou le souvenir, de façon immédiate ou suivant les contours de l'inconscient, voire en s'inspirant de prédécesseurs comme Nerval dans un exotisme, mais aussi un resurgissement de signes pour « [r]egarde[r] bruire » (10). Le Nous instaure le dialogue avec ces lieux car répondre à l'appel des paysages, c'est rassembler, dans un but commun quasi spirituel, les fragments épars du réel. C'est se faire « poreux » au dehors (74, 154), confirmer par une expérience partagée la porosité, « suspendus » dans le silence, « porté[s] » dans les « océans de dessous », habités par « la source / et les ports / qui reculent » (93), « nou[és] / aux crépuscules » (106). Parfois cette expérience s'étend à un groupe, à un Nous plus vaste qui englobe ceux et celles qui errent, les vivants comme les disparus. Forme d'adresse et choix des mots nous projettent dès lors dans l'ailleurs d'une autre dimension cosmique et civilisationnelle, bien au-delà du regard dans l'ici et maintenant.

Mais l'intime participe aussi de l'échange d'un Tu et d'un Vous, échange dont la force tient de l'anonymat des protagonistes s'ouvrant à l'impersonnel du cosmos. Des réseaux de relations s'établissent, se font écho, tissant des effets de chaîne, des ondulations de paroles, de murmures, de silences. Celles des amis, amants, âmes-sœurs, « deux / oiseaux-voyageurs », « épaulement contre épaulement », ayant « parcouru / le vivant » (87), images qui résument d'ailleurs le mélange d'errance et d'empathie qui caractérise les songes d'*Un versant l'autre*. Celan, souvent hélé par allusion, exprime un même amour profond pour les pays lointains où le cœur s'apaise et la parole peut renaître (cf. 139).<sup>4</sup> Or, il ne faut pas perdre de vue la détresse qui peut en sourdre, la « glace » qui avait « façonné

4 Voir par exemple Paul Celan, « Au bleu », *Pavot et Mémoire*, *op. cit.*, p. 99, où se souvenir des oubliés en regardant le bleu du ciel fait entrevoir un Tu qui roule et grandit comme une « perle » entre les doigts du locuteur, et qui semble se purifier et se sanctifier à force de s'envelopper dans le linge destiné aux adieux ; « Repliés la nuit », *De seuil en seuil*, *op. cit.*, p. 87, où il est question de « choucas » éveillés pour le vol infini ; « Tu peux », *Reverse du souffle*, *op. cit.*, p. 9, où le locuteur et le mûrier s'épaulent ; « Remblaiement de mots », *Reverse du souffle*, *op. cit.*, p. 45, où il est question des qualités humaines du cosmos et des liens de celui-ci à la parole qui témoigne ; « Largo », *Partie de neige*, *op. cit.*, p. 51, où deux êtres humains sont tout près l'un de l'autre et deux merles les accompagnent (cf. p. 187n8 vis-à-vis du nom de famille de Celan, Antschel, en tant que mot voisin de *Amsel*, le merle). Le mot « bouche » paraît assez souvent chez Celan ; voir par exemple *Choix de poèmes* p. 138, p. 145, p. 149, p. 195, p. 239, p. 251 et p. 255, en particulier p. 139 dans le poème « Grille de parole », l'image de « deux / pleines bouches de silence ». Ne perdons toutefois pas de vue *Oiseaux* de Saint-John Perse, *Œuvres*

/ [les] deux bouches » de ces voyageurs-interlocuteurs (101). Un déchirement de l'âme sous-tend ces voix, leur rend difficile la tâche de prendre « la mesure de / ce qui eut lieu » (20). Nous touchons d'ailleurs là à la question délicate des difficultés qu'a eu Celan vers la fin de sa vie, de sa parole toujours renaissante alors que son cœur ne faisait que sombrer. En quelque sorte, Tellermann est l'oiseau-voyageur qui s'envole à sa place, qui prend des feuilles de « laurier » dans le bec et se libère « du chagrin et de / l'attente » (27).

Ce qui distingue *Un versant l'autre* des autres recueils, c'est le flottement léger entre des versants et la prise en compte relativement calme des pôles du réel et de l'inconscient, y compris le constat qu'avec le temps, le deuil peut s'adoucir, sa « fièvre » (33) s'estomper. Situation moins claire : l'évocation d'un autre deuil, d'une absence, du fait que certains absents restent paradoxalement très présents. Tantôt cette absence semble se référer à une seule personne aimée, un Tu sans qui « Plus rien ne règle / [l]es hivers » (76), tantôt on pense à un cérémonial pour tous ceux et toutes celles qui nous manquent, à un Vous dont on console l'absence en l'entourant de rites individuels et collectifs (75). Qu'il soit évoqué dans *Un versant l'autre* une personne ou plusieurs (126, 145), un homme (104) ou une femme (61, 91, 110, 118, 130), il convient de les garder en mémoire pour qu'ils continuent à « glisser dans / la parole et l'ombre » (112), à être portés en nous dans les « soies » de la parole (137), sous forme de « leur[s] » et de « nuit » (99), de bijoux imaginaires qu'invente pour eux le poème (130). Une idée clé est d'accéder à la grâce comme au recul nécessaire pour mieux accepter la disparition d'êtres aimés ou admirés. La restitution opérée crée un espace – une « île », un « îlot » (8, 13, 60, 68, 75, 84), « les péninsules / l'autre côté / des horizons » (51) – où s'entendent des appels, où « résonnent les voix » (68), où dans l'âme habitent les bien-aimés.

### 3 Coudre

Comment tenir debout, dans les « abîmes » (114) du langage, du réel, ou dans l'*ontos* ? Peut-on « confond[re] » (114) ces abîmes ? Y trouver pleinement auprès de l'Autre des « douc[eurs] » (114) ? Relier « terre de dessus / et dessous » (130) ? Permettre à la terre d'« exhausse[r] ses failles / afin de retenir » (131) ? Bien que situé dans l'à-venir, comme dans le titre *Éternité à coudre* (cf. UV 15), ce que l'on peut (re)coudre et qui se trouve séparé ou blessé reste primordial. Passé et présent, souffrances collectivement vécues et espaces ouverts au trajet, deuils et

---

*complètes, op. cit.*, p. 405–27, et ces êtres qui traversent nos divers versants : « Oiseaux, lances levées à toutes frontières de l'homme !... », engageant « une poésie d'action » (426, 416).

redécouvertes, sol aride et sol gonflé : ces éléments qui pourraient s'opposer se croisent, se complètent, se greffent l'un à l'autre. Reprendre de tels gestes dans *Un versant l'autre* reflète ce qu'appelle Didier Cahen une « quête insatiable de notre destinée »,<sup>5</sup> le dévouement de Tellermann à la poét(h)ique. Le poème est l'« enclos » où se creuse le souffle et s'atténue la « solitude » : « nos mélancolies » se transforment en élans, en « cambrures » dessinées pour mieux voir, s'accorder à la rumeur du monde (50) et envisager d'« échanger le mortel » (133 ; cf. 42, 50).<sup>6</sup> Le vocable « coudre », même s'il ne fait qu'implicitement partie du titre *Un versant l'autre*, continue donc à nous orienter, en tant que repère résumant divers visées et enjeux.

Comme Celan, Tellermann ne néglige pas l'art de ciseler des refrains, sacralisant l'échange entre des êtres humains d'un mot-élément qui aurait à première vue une connotation négative, par exemple celui du vide hospitalier et celui du Rien-poème. Ce dernier s'ouvre au mortel et aux vents de l'Histoire, dégageant un chemin à travers une neige de souffrance afin de nous amener vers des lieux de neige cependant hospitaliers.<sup>7</sup> Échanger le vide, le rien, le plus mortel en nous, c'est témoigner, s'affranchir provisoirement de ce qui pèse sur nous, composer les « musiques » (90 ; cf. 72, 85, 88, 103, 129) où présent et passé s'accordent. Cet échange aux accents musicaux a une portée civilisationnelle autant qu'intersubjective et linguistique. Le rite le sous-tend. Tel un orant, le poème incarne l'acte de lever les bras vers un Autre, au sens le plus large possible – un Dieu, des Dieux, nos semblables –, qui viendrait à notre rencontre pour nous guider et nous protéger.<sup>8</sup> C'est en ce sens que Tellermann se distingue de son aîné dans *Un versant l'autre*, levant les bras pour la prière de façon plus épanouie, contemplant ce qui l'entoure avec une plus grande immédiateté, voulant « à nouveau / voir » (149). Le lecteur discerne d'ailleurs le profil d'êtres qui n'existent qu'à travers l'Autre et l'accueil qui lui est fait : « Ne serons n'avons / pu être n'avions été / nous / mais l'un l'autre / en chacun » (42).

5 [Paul Darbaud, Michaël Bishop et] Didier Cahen, « Esther Tellermann, *Un versant l'autre* », *Poezibao*, 13 mai 2019, <poezibao.typepad.com>.

6 Cf. Paul Celan, « Dans la plus lointaine », *Enclos du temps / Zeitgehöft*, *op. cit.*, p. 25 : « nous sommes prêts / à échanger le plus mortel en nous ».

7 Cf. Paul Celan, « Décapé », *Reverse du souffle*, *op. cit.*, p. 49. Cet arrière-plan se lit souvent en filigrane dans *Un versant l'autre*, par exemple vis-à-vis d'« oiseaux-voyageurs » qui parcourent « le vivant » (66, 87) ; d'un « centre » à accueillir (154 ; cf. 13, 32, 34, 119, 147) ; de « sons / du coquillage » à recueillir (56 ; cf. 12, 90, 103) ; du « signe » qui communique l'indicible et le non-dit de « bouche[s] » humaines (20 ; cf. 101, 142) ; d'un « enclos de / solitude » où auprès de l'Autre nous sommes moins seul(e)s (50) ; et du « rien / poème » (79, 80, 114 ; cf. 100, 103).

8 Voir aussi le chapitre 6 à propos de la conception kabbaliste de l'*Ein-Sof*, selon laquelle Dieu serait le Rien mystique, absent suite à la création mais porteur de vie et d'espoir.

Tellermann tente en somme de comprendre et de pardonner. Se laisse percevoir un méridien qui nous défragilise, sert de contrepoids à nos déchirements et indique un chemin.

Ayant abordé brièvement l'ancrage de cette problématique dans la forme du poème, tournons-nous un instant vers le lexique, sa possibilité de mettre côte à côte des contraires pour éventuellement les réunir, ou peu à peu les faire s'harmoniser. De nombreux mots et images vont en ce sens, se présentant calmement, posément. Par exemple, le premier texte parle d'une « ordonnance » que le souffle « inclinerait », de « courbures / jusqu'aux crêtes / érodées » (7). Cette fluidité et cette sensualité sont au cœur d'*Un versant l'autre*, comme le suggère le titre dans sa mise en relief d'une dualité où les contraires coexistent. De même, « coudre » comme acte de parole s'impose sur le plan sémantique lorsque les images semblent sans cesse se métamorphoser, se compléter, faire s'entrelacer des fils variés. Des « [v]ignes » peuvent accrocher à flanc de roche des « berceaux », de façon à établir un lieu de floraison, un havre de paix et de renouveau, bien que « l'attente » soit « séché[e] » (8). Lorsqu'il est question de révéler « avec le signe / la fille et / le lin » (9), on est au carrefour de plusieurs champs sémantiques : celui de l'écriture et de la parole, celui de l'humain, du féminin et de la jeunesse, et celui du monde naturel. Tout se passe comme si l'écriture faisait croître en même temps plusieurs registres, contribuait à une régénération sur les plans affectif et cognitif, donnait lieu comme « l'Oronte » (9) à une fécondation généralisée. Ainsi mondes littéraires et naturels se recourent. Le poème est un creusement d'« interstice[s] » (62), un ensemble de fils d'Ariane qui permettent de traverser des espaces élargis. Une simple préposition facilite par moments cette démarche, comme le mot « entre » dans les vers « car n'avions besoin / de chambres / et vogueons / entre le ciel » (108 ; cf. 145). Cependant, une voix plus sombre ou celanienne nous rappelle le sérieux d'une démarche pour « ourl[er] / nos fosses » (30), « reconstruire[e] / la chair avec le soleil » (83) et « tiss[er] des couronnes / colliers de roses » (84).

Ainsi le motif de l'encre du poète comme fil annonciateur d'un éventuel méridien est particulièrement mis en évidence sous diverses étiquettes : signe, souffle, fils, traces, lettres, sons, tessons, tesselles, frémissements, voix, plis, syntaxes. N'oublions pas à cet égard la verticalité et la sinuosité des textes, notamment les métamorphoses qui peuvent s'effectuer à partir des plis sonores et sémantiques de certaines lettres. Le Je lyrique suit le fil des mots qui se présentent, reste éveillé et tient avec espérance une « nasse ouverte » où des prophéties « se déposent » (152). Nommer et ensemercer en deviennent des actes autant masculins que féminins, aussi profonds et quasi mystiques qu'attentifs au cosmos, loin de l'image stéréotypée de l'écrivain libérant des jets d'écriture

en une vive jouissance. Le rôle du poète, ses actions et interrogations, ne se limitent pas en effet à des schémas sexués. Tisser des fils poétiques comme le ferait Celan en revient quelquefois à recoudre la judéité diasporique dont demeurent les « guerres muettes » (146), à croire malgré tout en la langue et en l'aventure humaine. Visuellement, le déploiement de la parole présente un mélange de fluidité et de questionnement qui appartiennent à Tellermann entièrement. Son écriture aura toujours son propre cheminement chaleureux, son vif intérêt pour l'énigme taillée dans la matière, pour des « sols piétinés » que le monde minéral peut « recou[dre] » (85), revivifier. Par ailleurs, les « orages » (35, 106 ; cf. 74, 143) qui surgissent dans *Un versant l'autre* font penser de nouveau à Saint-John Perse en tant que shaman-géologue-voyageur. L'hymne à la poésie qu'est ce recueil incorpore tous ces fils dans son étoffe, dans ses « rubans de symboles » dépliés (140).<sup>9</sup>

#### 4 Brûler

En conclusion, revenons au feu, au sensoriel, au vécu partagé. Comme la prose d'*Une odeur humaine* et de *Première version du monde*, *Un versant l'autre* privilégie à sa façon un flottement entre plusieurs sortes de voix qui révèle à la fois les « strates de l'histoire » (86) et des histoires très tangibles. Si dire, c'est faire, rassembler des fragments du réel comme le fait Tellermann, c'est parvenir à porter le monde en soi, à s'allier à son souffle, à l'Autre avec qui on vit l'émerveillement du langage et échange le plus mortel en nous. Qu'il y ait deuil ou jouissance, voire les deux en même temps, nous nous trouvons au cœur de la contemplation rythmique de ces mystères, suivant les traces d'un désir intimement lié au dire comme à ses silences, pierres précieuses que crée la parole. L'éclat de ces pierres, c'est en partie l'Autre, les autres, ceux et celles qui habitent le poème, à qui faire don d'« offrandes » (106).

Si dans certains recueils de Tellermann le minéral impose sa présence, dans *Un versant l'autre* il avoisine très souvent le charnel, l'intime, le partage de destins communs, comme pour dire que le paysage le plus essentiel est celui de l'intersubjectivité, des rapports humains où poussent « l'écume et / le

9 À propos de rubans de symboles et du titre *Un versant l'autre*, cf. Saint-John Perse, *Œuvres complètes*, op. cit., *Vents*, I, 1, p. 179–80, puis *Vents*, II, 6, p. 213 : « Textes reçus en langage clair ! versions données sur deux versants !... ». Voir aussi UV 104 : « j'ouvrirai les vents / aux infinis / des tableaux / qui s'inversent ». Notons l'importance de renouveler la parole que suggère Celan dans « Révolte de banderoles de brume, de banderoles de sentence », *Reverse du souffle*, op. cit., p. 177.

devenir » (104). Ce feu exprimé par Tellermann est-il féminin, terre qui brille comme un « diamant de / braise » (24), faisant « accroître / la mesure » (25), guidant comme une « torche » (25), « gonflant » (131) comme pour mieux nous entourer de vie ? Reconstruction faite dans un esprit lacanien, selon un devoir de venir à être où l'altérité, le désir et l'énigme auront toujours leur mot à dire<sup>10</sup> ? Mesurons avant tout l'ampleur du cadre et des horizons qui y figurent – autant de « portes » grandes ouvertes « qui brûlent » (124) pour renouveler le souvenir dont le feu « se sépare » (154), afin que d'autres feux et océans franchissent à leur tour ces seuils. Il faudrait noter d'ailleurs que la reconnaissance d'horizons intersubjectifs porteurs de vrais échanges et rencontres est ce qui manque aux personnages des récits *Une odeur humaine* et *Première version du monde*, où l'on apprend, à rebours des discours dominants et du narcissisme, l'importance de toujours « renaître mieux » (*PV* 140 ; cf. *JE*). Enfin, soulignons que certains traits dont nous venons de discuter figurent dans *Corps rassemblée*, où l'accueil de l'Autre à travers les nus du peintre Claude Garache (1930-) est singulièrement charnel, apaisant, désirant, soucieux d'une « houle de devenirs » (*CR* 22) et d'« un destin » (*CR* 46). On constate avec *Un versant l'autre* et *Corps rassemblée* que la voix de Tellermann continue d'évoluer et de se nuancer, s'éloignant de l'insoutenable et se centrant sur « une floraison / qui jamais ne s'éteint » (*CR* 121).

10 Cf. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris : Seuil, 1966, p. 416–18.



## Conclusion : alliances, résonances, trajectoires

L'énigme est au centre de l'œuvre d'Esther Tellermann. Or, ses poèmes ne sont tendus vers l'épiphanie d'aucun Être poétique,<sup>1</sup> mais plutôt vers la langue dans sa matérialité et sa sensualité. Imaginons quelqu'un méditant ses textes, qui en vient à se demander : Qui suis-je, moi, m'immergeant dans cet univers ? Qui sommes-nous, ses lecteurs et lectrices, explorant ensemble cet inconscient ? S'y baigner, est-ce une caresse ou un crime (CE), la sensualité d'une découverte d'ordre symbolique ou le danger parfois délicieux d'un pas vers des zones d'ombre ? Dans quel but poursuit-on ce dialogue inlassable avec l'Autre ? Pourquoi une telle intensité dans l'évocation du renouveau des rites et des symboles partagés, d'une quête identitaire communautaire et universelle, des alliances avec la langue et autrui qui font éclore l'à-venir ?

L'œuvre tellermannienne nous encourage à nous poser de telles questions. Mais, mieux encore, elle les rend immédiates, à tout moment. Comme le dit l'auteur, l'écriture poétique est « un acte de pur présent », « geste » qui peut « imprimer dans le vers le plus ténu l'amplitude de l'univers ».<sup>2</sup> C'est un savoir qui surgit avant que la raison n'intervienne, énigmatique « autant dans son émergence que sa jouissance ».<sup>3</sup> Tellermann fait partie intégrante de la poésie de l'après-guerre et de l'extrême contemporain parce qu'elle fait sentir cette émergence et cette jouissance tout en puisant dans l'Histoire et en dialoguant avec ses semblables. On peut remarquer ce qu'André du Bouchet appelle la « fraîcheur » qui émane lorsque le langage « ne se referme pas sur soi »<sup>4</sup> et, tout à la fois, une ouverture intersubjective singulière, des gestes sacrés, qu'il s'agisse d'appels, de mains tendues, de « bouches à ronces » qui chantent la « déchirure » (SN 84, 78–79) ou de gestes encore plus charnels. Là où un Jacques Réda se permettrait de danser avec l'« énergie du monde » dans une « poésie

---

1 Cf. les vers « toute une famille de regards / se serre dans mes yeux » (Henri Meschonnic, *Infiniment à venir*, suivi de *Pour le poème et par le poème*, Orbey : Arfuyen, 2017, p. 33). Nous empruntons la phrase « [ses poèmes] ne sont tendus vers l'épiphanie d'aucun Être poétique » à Gérard Dessons, dans la notice « Henri Meschonnic » du *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, *op. cit.*, p. 489.

2 Anne Malaprade, « Entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 164–65.

3 Esther Tellermann, « Esther Tellermann : le travail du poète », *op. cit.*, p. 4.

4 André du Bouchet, *Entretiens d'André du Bouchet avec Alain Veinstein (1979–2000)*, *op. cit.*, p. 116. Voir aussi *Carnet 2*, *op. cit.*, p. 76 : « la poésie n'avance qu'en repoussant l'objet qu'elle entreprend de s'attribuer ».

incarnée entre [ses] bras »,<sup>5</sup> Tellermann offre un regard féminin et tendrement distancié sur la fulgurance du surgissement des signes, les yeux tournés vers des êtres et des choses difficilement situables, vers l'invention d'« une dialectique entre la représentation et la présentation de l'objet aimé et perdu ».<sup>6</sup>

Tout poète se réfère aux auteurs qui l'ont précédé. Dans le cas de Tellermann, la poésie s'incarne en une muse protéiforme. L'inspiration vient à la fois du langage comme fond inépuisable, de l'inconscient dont les plis ne cessent de nous captiver et de la présence de pairs tels que Paul Celan, Saint-John Perse, André du Bouchet, Pierre Reverdy et d'autres encore, à commencer par ceux qui figurent dans *Nous ne sommes jamais assez poète*. Cette spécificité peut surprendre, mais c'est un aspect clé de l'ensemble des textes. En effet, en ouvrant les mots et les morts, Tellermann ouvre aussi le champ de la poésie française contemporaine. Se ressouvenir, c'est veiller au devenir du langage et au bien-être collectif. S'allier avec les disparus comme le fait Tellermann, par exemple avec Celan et Du Bouchet, c'est garder en mémoire non seulement une vision langagière qui va à l'encontre de « l'universel reportage »,<sup>7</sup> mais aussi des êtres qui nous sont chers. Est-ce une faiblesse si le cri ne revient pas plus souvent chez Tellermann, une faute malgré soi envers l'histoire juive que tout un chacun peut faire lorsque seule la discrétion semble de mise<sup>8</sup> ? Cette étude montre de quel respect néanmoins fait preuve l'auteur envers cette histoire et ces traditions en s'adonnant aux sons, aux lettres, aux mots, à la nomination, au déploiement de page en page d'un présent implicitement imprégné de divin et dont il incombe au lecteur de réunir les fragments, voire les étincelles.<sup>9</sup> Nous avons vu, d'ailleurs, comment Tellermann retrouve implicitement à travers Celan des pratiques talmudiques et kabbalistes. Toute une gamme de

5 Jacques Réda, *Celle qui vient à pas légers*, Saint Clément : Fata Morgana, 1999 [1985], p. 20, p. 65.

6 Esther Tellermann, « Esther Tellermann : le travail du poète », *op. cit.*, p. 7.

7 *Ibid.* Tellermann cite Stéphane Mallarmé. Cf. « Crise de vers », [*Divagations*], *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 360–68 (368) : « l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains » (l'auteur souligne).

8 À propos de cette voix discrète et du phrasé par lequel communique l'auteur, cf. Patrice Beray, « *Nous ne sommes jamais assez poète* (Esther Tellermann) », *Mediapart*, 25 janv. 2015, <blogs.mediapart.fr>.

9 Cf. Shira Wolosky, « Mystical Language and Mystical Silence in Paul Celan's "Dein Hinübersein" », *Argumentum e Silentio : International Paul Celan Symposium*, ed. Amy D. Colin, Berlin/ New York : Walter de Gruyter, 1987, p. 365–74. Voir aussi David Banon, « La lecture juive – une approche patiente », *Pardès* 32–33 (2002/1), p. 45–53 (46), <cairn.info> : « C'est [...] à travers l'écrit que le lecteur peut espérer – à force de labeur, au prix de discipline, de méthode, de grammaire, mais aussi avec l'intrépidité de l'imagination, bref à force de patience – dégager une gerbe de sens concernant Dieu, le monde et l'homme, en lisant/(ré) écoutant la parole coulée de manière fiable dans les lettres carrées. »

pratiques autour du signe lui appartiennent totalement, mais Celan la pousse un peu plus vers ces autres aspects du passé collectif, d'un imaginaire construit autour des peuples actuels ou archaïques et des mots qui les incarnent. En invoquant l'Orient comme en s'intéressant à la chair du signe, elle met en relief « la nudité de la "matière-émotion" du langage », révèle l'intériorité de celui-ci, intériorité donc collective, partagée.<sup>10</sup>

Par ailleurs, les résonances entre les livres de Tellermann – comme à l'intérieur de chacun d'entre eux – sont nombreuses. Au niveau étymologique, le mot énigme se réfère à un parler allusif et au mot grec *ainos*, fable ou légende. Rares sont les poètes qui parviennent à poursuivre élégamment de recueil en recueil un seul et même récit, en l'occurrence une narration liée à la fable d'un devenir collectif qui comprend l'Antiquité. Le lecteur des poèmes de Tellermann participe au développement du récit en en déchiffrant l'énigme. Le moiré énonciatif<sup>11</sup> nous éclaire : la superposition de poétiques, le miroitement des voix derrière la grille de parole, l'invocation de distances paradoxalement proches, l'énigme dont on devine les lignes de force. On apprécie la variété de tons et s'habitue au registre soutenu, annonciateur. Les vers continuellement nuancés et la musique des reprises apportent de la joie, à la manière des textes anciens comme ceux des troubadours, où saisir les divers sens et les allusions – retisser les messages communiqués – fait partie de l'écoute d'un texte gardant un rapport à l'oralité. On reconnaît un travail d'« orfèvre »<sup>12</sup> qui rend chatoyants

10 Mathieu Dubois, « Imaginaires extrêmes-orientaux dans la poésie contemporaine : enjeux d'une intériorité à retrouver », *Esthétique et spiritualité II. Circulation des modèles en Europe*, Baudouin Decharneux, Catherine Maignant et Myriam Watthee-Delmotte (sld), Fernelmont : EME, 2012, p. 245–60 (253). « Convoquer l'Orient signifie, pour les poètes, la voie d'un se dire soi, dans la nudité de la "matière-émotion" du langage ; c'est-à-dire révéler l'intériorité du sujet lyrique, sa "chair", en laquelle la Vie s'auto-révèle. À ce titre, la poésie moderne tient sa spécificité d'inventer, de manière toujours nouvelle et inépuisable, un langage de la "chair". Elle est tentative d'instituer [...] la parole d'un vivant, qui soit un appel à rompre les formes préfigurées du discours où la subjectivité se retire et devient illisible » (l'auteur souligne).

11 Nous adaptons une expression de Patrick Née, qui parle de l'invocation dans des textes très courts de divers étants et actions et, en particulier, d'une mise en avant des verbes et de pronoms sujets ou bien absents, ou bien changeants et inattendus, alternant par exemple entre un Tu et un Vous. Ce mélange d'ambiguïté et d'immédiateté crée une « troublante polyphonie tissant une sorte de moiré énonciative » (l'auteur souligne). Il en résulte une étoffe où le grain du tissu est sans cesse dévié pour le rendre chatoyant, lumineux. Voir Patrick Née, « Une poétique de la voix », « Dossier Esther Tellermann » (éd. Jean-Baptiste Para), *Éric Chevillard. Jean-Louis Giovannoni. Esther Tellermann, op. cit.*, p. 140–45 (143). Nous employons une métaphore voisine, le moiré, afin d'évoquer l'aspect ondoyant et lumineux de l'énigme : les effets de contraste lorsque deux grilles de parole sont superposées, obligeant le lecteur à rester attentif et à vouloir déchiffrer l'énigme dont les lignes de force lui apparaissent comme un méridien imaginaire.

12 Pierre-Christophe Cathelineau, « Sous votre nom, Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 249.

l'inachevé et le discontinu du discours. Le flux et le reflux de l'inconscient devient un plaisir, la fable ou la légende une fenêtre sur soi et les possibles du langage. Lorsqu'on lit tous les recueils de *Guerre extrême* à *Un versant l'autre* et considère leur enchaînement, on se sent pris tant dans le passage du temps que dans l'infini du désir. Pour Tellermann, « le multiple » que fait ainsi résonner l'écrivain se substitue à toute notion d'identité stable, lui permettant d'aller plus loin que le quotidien, d'« enquête[r] sur l'énigme du vivre et du mourir ».<sup>13</sup> Que le poème de Celan nous mette « en présence d'une béance, d'un trou autour de quoi il tisse »<sup>14</sup> met particulièrement en évidence cet aspect ouvert de l'identité – peut-être celle de « l'âme ».<sup>15</sup> Lire l'un après l'autre les livres de Tellermann en regard de ceux de Celan nous rappelle que cette ouverture identitaire se poursuit au niveau du souffle, du vivre et du mourir comme processus auquel rester attentif par le biais de mots qui veulent « luire ».<sup>16</sup>

Nous avons commencé cette étude en parlant d'un Je lyrique décentré, qui peut s'absenter du texte pour laisser la place aux mots et à l'Autre. Or, même si le sujet lyrique peut avoir chez Tellermann une présence discontinue, flottante, hésitante, brisée, celle qui parle privilégie des actes de parole intersubjectifs. Pour conclure, il convient de souligner cette constante de la trajectoire de l'auteur. Des trous dans le discours ne signalent pas seulement une absence, un redoublement ou un déplacement du sens, mais un vide à méditer à plusieurs, dans la fraîcheur de rites recommencés. Comme le dirait Tellermann, « Que les mots atteignent l'Autre est ce qui fait écriture ».<sup>17</sup> Il importe d'accéder au songe, à l'intersubjectif, au « Troisième » qui incarne des liens sacrés. Si l'écrivain « murmure une prière », elle y enserme « notre désarroi d'exister, peut-être »<sup>18</sup> : pour s'éveiller, naître, rester à l'écoute de la rumeur du monde et des voix qui nous tissent, accepter l'or et la boue. S'il est vrai que « l'accomplissement du deuil »<sup>19</sup> s'inscrit dans le temps, la beauté des textes tellermaniens tient à la fois des techniques employées qui en font des chants et des

13 Esther Tellermann dans Patrick Née, « Poème et identité : entretien avec Esther Tellermann », *op. cit.*, p. 147 et p. 155.

14 *Ibid.*, p. 155.

15 *Ibid.*, p. 155.

16 Paul Celan, « Strette », [*Grille de parole*], in John E. Jackson, *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*, *op. cit.*, p. 92.

17 Correspondance avec l'auteur, 12 mai 2019, citée avec son aimable autorisation.

18 *Ibid.*

19 Myriam Watthee-Delmotte, *Dépasser la mort : l'agir de la littérature*, Paris : Actes Sud, 2019, p. 249–50. Watthee-Delmotte mentionne « les trois séquences du deuil : commémorer le défunt, rejouer la mort et séparer le règne des vivants et des morts afin de relancer les endeuillés dans la vie » (19). Une spécificité chez Tellermann et Celan, c'est le fait de relier ces règnes, de parler en termes de suturer, ourler ou recoudre, afin que les morts soient eux aussi relancés dans la vie.

offrandes sans cesse adressées aux morts comme aux vivants. C'est comme si l'habiter poétique maintenait un désaccord dans le temps et dans l'espace permettant aux morts de rester parmi nous. On ne s'attend pas à ce qu'il y ait un « retour à l'ordre ». <sup>20</sup> À travers Tellermann, nous nous initions à un autre ordre du deuil, un ordre mythique : ce que Celan appelle « la prière / contre la prière », <sup>21</sup> contre l'oubli et dans l'espace vital des questions irrésolues, afin de ne pas laisser entièrement « cicatriser » <sup>22</sup> les blessures.

---

20 Denis Jeffrey, *Jouissance du sacré : religion et postmodernité*, Paris : Armand Colin, 1998, p. 125.

21 Paul Celan, « Or », [*Enclos du temps*], *Strette & autres poèmes*, *op. cit.*, p. 127.

22 Paul Celan, « Voix », [*Grille de parole*], *Choix de poèmes*, *op. cit.*, p. 129.

# Bibliographie

## Poésie

- Avant la règle*. Les Cabannes : Fissile, 2014.  
*Carnets à bruire*. Bruxelles : Lettre volée, 2014.  
*Contre l'épisode*. Paris : Flammarion, 2011.  
*Corps rassemblé*. Nice : Unes, 2020.  
*Distance de fuite*. Paris : Flammarion, 1993.  
*Encre plus rouge*. Paris : Flammarion, 2003.  
*Éternité à coudre*. Nice : Unes, 2016.  
*Guerre extrême*. Paris : Flammarion, 1999.  
*Le Troisième*. Nice : Unes, 2013.  
*Pangéia*. Paris : Flammarion, 1996.  
*Première apparition avec épaisseur*. Paris : Flammarion, 1986 (réédition 2007).  
*Sous votre nom*. Paris : Flammarion, 2015.  
*Terre exacte*. Paris : Flammarion, 2007.  
*Trois plans inhumains*. Paris : Flammarion, 1989.  
*Un point fixe*. Les Cabannes : Fissile, 2014.  
*Un versant l'autre*. Paris : Flammarion, 2019.  
*Votre écorce*. Bruxelles : Lettre volée, 2023 (à paraître).

## Prix

- Grand prix de l'Académie Française, *Première apparition avec épaisseur* (1986).  
Prix François Coppée de l'Académie Française, *Guerre extrême* (2000).  
Prix Max Jacob, *Sous votre nom* (2016).

## Récits

- J'étais pleine d'espoir*. Les Cabannes : Fissile, 2010.  
*Première version du monde*. Nice : Unes, 2018.  
*Une odeur humaine*. Tours : Farrago/Léo Scheer, 2004.

### Livres d'artistes

- Du dit jamais*. Encre originale en frontispice de Philippe Hélénon. 50 exemplaires. Clamart : Cahiers de la Seine, 2002.
- Envers*. Contenant une œuvre originale et une vignette de Gérard Thupinier. 33 exemplaires. Draguignan : Remarque, 2020. [<https://galerieremarque.blogspot.com/2010/02/du-26-fevrier-au-10-avril-2010-bernard.html>] ]
- Épissure*. « Livre Unique » d'Esther Tellermann et Béatrice Casadesus. Collection « livre pauvre » lancée par Daniel Leuwers. Paris : Livre pauvre, 2008.
- État d'urgence*. Quatre peintures originales de Jean-Claude Le Gouic. Paris : Area, 1999.
- Naggarkot*. Œuvre d'art. Extraits de *GE* (cf. 79) et des travaux de Béatrice Casadesus. Série de Livres Uniques. Exposée à la galerie Romagny (Paris IV<sup>e</sup>) en mai 1997, puis à la rétrospective « Béatrice Casadesus », Maison des Arts de Malakoff, en 2002.
- Racine*. Peinture originale de Jean-Gilles Badaire. 33 exemplaires. Nice : Unes, 2015. [Extrait cité plus haut : <https://www.editionsunes.fr/catalogue/esther-tellermand/racine/> ]
- Un monde double*. Poème extrait de *SN* (p. 175–223). 4 dessins de Marie-Claude Bugeaud. 9 bois gravés, dont 5 monochromes, de Thierry Le Saëc. Emboîtement réalisé par l'atelier Jeanne Frère à Nantes. 16 exemplaires. Kergollaire : Canopée, 2018. [<https://edlacanopee.blogspot.com/2019/02/esther-tellermand-un-monde-double.html>] ]
- Voix à rayures*. Trois photographies de Stéphane Thibierge. 99 exemplaires. Dijon : Poli-philie, 2009.

### Manuscrits à la Bibliothèque nationale de France

- Fonds Esther Tellermann. NAF 28511. Carnets contenant des brouillons de poèmes publiés, de nombreux inédits et des notes diverses ; manuscrits d'œuvres (*PA*, *GE*, *ER*, *UO*, *TE*) et d'articles ; correspondance. 1979–2017. <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc87451w>.

### Traductions

- Bishop, Michael, ed. and trans. *Women's Poetry in France, 1965–1995 : A Bilingual Anthology*. Winston-Salem : Wake Forest UP, 1997. 350–61. Extraits de *TP* et de *DF*.
- Chong-Hui, Lin et madame Xaviera, trad. « Esther Tellermann : extraits en chinois de *Première apparition avec épaisseur*, *Guerre extrême*, *Encre plus rouge*, *Distance de fuite* ». *Le Printemps des poètes à Taïwan*. Taipei : Institut français de Taïpei, 2004.

- Doris, Stacy, Philippe Foss et Emmanuel Hocquard, éd. *Violence of the White Page : Contemporary French Poetry*. *Tyuoanyi* 9–10 (1991), 192–95. Traduction en anglais des p. 73–88 de *TP*.
- Durand, Marcella, trad. *Double Change* 3 (juin 2002). Extraits en anglais d'*ER*.
- Eliraz, Israël, trad. *Moznaim* 28.6 (1999), 43. Éd. Asher Raich. Hebrew Writers Association in Israel. Traduction en hébreu d'extraits des p. 7–46 de *TP*.
- Jovalekić, Slobodan, trad. *Obaje*. [Revue de l'ex-Yougoslavie] Poèmes traduits en serbe, de Martine Broda, Michel Deguy, Mathieu Bénézet, Alain Lance et Esther Tellermann. Extraits de *PG*.
- Laschen, Gregor, éd. *Der Finger Hölderlins : Poesie aus Frankreich*. Jacques Roubaud, Abdehahab Meddeb, Esther Tellermann, Jean Daive, Henri Deluy, Jean-Baptiste de Seynes. Trad. Jürgen Theobaldy et al. *Poesie der Nachbarn* 8. Bremerhaven : Die Hören, im Wirtschaftsverlag NW Verlag für neue Wissenschaft, 1996. 73–91. Présentation bilingue allemand-français de *PA*, p. 101–09 ; de *TP*, p. 94–95 ; et de *DF*, p. 90–93 et p. 96–98.
- Schiff, Robin, trad. *Transatlantic Verse : A French-American Anthology of Contemporary Poetry*. Sausalito, CA : Duration, 2005. Non paginé. Extraits en anglais d'*ER*.
- Sepanlou, Mohammad Ali, éd. *La Poésie contemporaine française, 1950–2000*. Téhéran : Saless, 2005. Extrait en persan d'*ER*, trad. Nassima Tajbakhsh.
- Tellermann, Esther. *Mental Ground*. Trad. Keith Waldrop. Providence, RI : Burning Deck, 2002. Traduction en anglais de la première section de *GE*, « Terre mentale ». [Cf. *Inscape* 6 (été 1999), extraits, 17–30]

### Direction de colloques

- Bernard Noël : *l'expérience extérieure* (sld). Paris : Hermann, 2018.
- François Rouan : *les ficelles de la tresse* (sld). Paris : Hermann, 2020.
- La Passion Artaud* (sld). *La Célibataire* 29 (hiver 2014).
- Michel Deguy, *exercices de contrariété* (sld). Paris : Hermann, 2017.

### Textes critiques recueillis en volume

- Nous ne sommes jamais assez poète*. Bruxelles : Lettre volée, 2014.

### Autres textes critiques

- « Acte analytique et manipulation du transfert ». *La Fécondité du signifiant*. *Le Bulletin freudien* [revue de l'Association freudienne de Belgique] 49 (mai 2007), 111–17.



- « À Jacqueline Risset ». *A.L.I. [Association lacanienne internationale]*. 7 oct. 2014. <<https://www.freud-lacan.com/getpagedocument/9751>>.
- « Autour de la lecture de Michèle Montrelay et Jacques Lacan de *Lol V. Stein* de Marguerite Duras ». *Journal français de psychiatrie* 43 (2016/1), 138–40. <<https://www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2016-1-page-138.htm>>.
- « Beckett : dire l'innommable ». *Action poétique* 66 (1976), 129–43.
- « Ce progrès qu'on dit femme ». *Que serait être progressiste aujourd'hui ? La Célibataire, revue de psychanalyse : clinique, logique, politique* 3 (hiver 1999), 170–72.
- « Claude Esteban, *D'une couleur qui fut donnée à la mer*, Fourbis, 1997 ». *Action Poétique* 152 (automne 1998), 133–34.
- « Claude Royet-Journoud : unha ética, que obriga ». Trad. Emilio Arauxo. *Amas-tra-n-Gallar* [Lalin, Espagne] 8 (outono 2004), 49–52.
- « Corps et graphie : à propos d'un cas d'anorexie ». *Les Jardins de l'asile : questions de clinique usitée et inusitée*. Marcel Czermak et Cyril Veken (sld). Journées d'étude des 14 et 15 janv. 2006, Amphithéâtre Charcot – Hôpital de la Salpêtrière. Paris : Association lacanienne internationale, 2008. 121–39.
- « Cristal exact ». *Paul Celan. Europe* 1049–1050 (sept.-oct. 2016), 43–48.
- « De la prosopopée à l'élégie ». [Sur *Prosopopées* de Jude Stéfan et *Quelqu'un commence à parler dans une chambre* de Claude Esteban] *Passages* 71 (juil.-août 1995), 70–72.
- « Des hommes sans qualités ? ». [Sur Jean Daive] *Les Dépressions. Journal français de psychiatrie* 7 (1<sup>er</sup> trimestre 1999), 55.
- « Écriture et dépersonnalisation : les fils des Dieux ». *La Dépersonnalisation. Journal français de psychiatrie* 4 (4<sup>ème</sup> trimestre 1996), 24–25.
- « Enseigner aujourd'hui ? ». *Journal français de psychiatrie* 31 (2007/4), 4–5. <<https://www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2007-4-page-4.htm>>.
- « Esther Tellermann : le travail du poète ». [Intervention présentée par Charles Melman et suivie d'interventions de Laurent Fourcaut, Patrick Née, Fabienne Courtade, Jean Daive et Isabelle Garron] École pratique des hautes études en psychopathologies. 21 nov. 2012. <<https://ephep.com/fr/content/texte/esther-tellermann-le-travail-du-poete>>.
- « Esther Tellermann : s'apparenter à un poète ». [Texte suivi d'une discussion avec Didier de Brouwer, Jean-Jacques Tyszler, Hubert Ricard, Jean-Pierre Rossfelder et Paula Cacciali] *A.L.I. [Association lacanienne internationale]*. 25 juin 2016. <<https://www.freud-lacan.com/getpagedocument/10028>>.
- « Étoiler le désir ». [Sur Jean Tortel] *Passages* 58 (nov. 1993), 48.
- « Exercice d'une hypothèse : échange entre Rebecca Majster et Esther Tellermann ». *Que serait être progressiste aujourd'hui ? La Célibataire, revue de psychanalyse : clinique, logique, politique* 3 (hiver 1999), 167–69.

- « Florian dans la disruption : entretien avec Bernard Stiegler, philosophe ». *Le Mal de la jeunesse ? La Revue lacanienne* 18 (2017/1), 51–64. <<https://www.cairn.info/revue-la-revue-lacanienne-2017-1-page-51.htm>>.
- « Identification, non-savoir et technologie : Bernard Stiegler, Charles Melman, À l'invitation d'Esther Tellermann ». *Du refus de savoir ? La Revue lacanienne* 20 (2019/1), 69–90. <<https://www.cairn.info/revue-la-revue-lacanienne-2019-1-page-69.htm>>.
- « Igitur : pur semblant ou expansion totale de la lettre ». *A.L.I. [Association lacanienne internationale]*. 28 févr. 1997. <<https://www.freud-lacan.com/getpagedocument/7818>>.
- « Introduction : art et psychanalyse ». *La Politique après Freud. La Revue lacanienne* 17 (2016/1), 187–90. <<https://www.cairn.info/revue-la-revue-lacanienne-2016-1-page-187.htm>>.
- « Jean Daive, *La Condition d'infini*, tomes 6 et 7 ». *Le Nouveau Recueil* 51 (1999), 182–84.
- « Jouissance et seconde mort : les apories de l'impératif sadien ». [Journée d'étude A.L.I. Lyon, « Kant avec Sade », 30 nov. 2019] *A.L.I. [Association lacanienne internationale]*. 17 déc. 2019. <<https://www.freud-lacan.com/getdocument/28212>>.
- « La fourmilière acéphale. Remarques sur un sujet sans frontières : entre nomadisme et retranchement identitaire ». *Passages* 208–209 (2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> trimestres, juil. 2021), 9–11.
- « La main de l'Abbé de Choisy ». *Le Transsexualisme. Journal français de psychiatrie* 5 (1<sup>er</sup> trimestre 1997), 35–36.
- « La nudité gagne ». [Sur *Le Principe de nudité intégrale* de Jean-Marie Gleize] *Passages* 69 (juin 1995), 64.
- « La poésie visible ». [Sur *L'Océan jusqu'à toi* de Mathieu Bénézet et *Une anthologie de circonstance* d'Henri Deluy] *Passages* 67 (févr. 1995), 40–41.
- « Laps ». *Christian Hubin, sans commencement : exposition présentée au Musée Arthur Rimbaud du 7 septembre au 14 octobre 2007*. Collectif. Charleville-Mézières : Bibliothèque municipale de Charleville-Mézières, 2007. 201.
- « La tentation de l'Anonyme ». *Intelligence et limites des disciples. Le Trimestre psychanalytique. Bulletin de l'Association freudienne internationale* 1993/2 (1 avril 1993). <<https://www.freud-lacan.com/getpagedocument/7806>>.
- « Le beau ». [À *Martine Broda*] [Texte présenté lors de la journée organisée par Marcel Czermak sous le titre « Beauté fatale, ou de la beauté examinée sous l'angle du fait clinique »] *A.L.I. [Association lacanienne internationale]*. 12 janv. 2010. <<https://www.freud-lacan.com/getpagedocument/7097>>. Repris dans Czermak, Marcel. *La Navigation astronomique*. Paris : Crépuscules, 2011. 141–55.
- « Les épiphanies de Joyce ». *Une journée entière avec James Joyce. La Célibataire, revue de psychanalyse : clinique, logique, politique* 27 (hiver 2013), 171–78.

- « Les mutations romanesques : entretien avec Jean Daive ». *La Célibataire, revue de psychanalyse : clinique, logique, politique* 2 (été-automne 1999), 183–91.
- « Le style et la lettre ». *A.L.I. [Association lacanienne internationale]*. 24 janv. 2004. <<https://freud-lacan.com/getpagedocument/8217>>.
- « L'éternité enfermée par Jean Daive ». [Sur *La Condition d'infini* de Jean Daive] *Passages* 68 (avril-mai 1995), 72–73.
- « Marcel Cohen, *Assassinat d'un garde* ». *Action poétique* 151 (été 1998), 118–20.
- « Marcel Cohen, *Le Grand Paon-de-nuit* ». *Action poétique* 123 (printemps-été 1991), 98.
- « Martine Broda, Poèmes présentés par Esther Tellermann ». *Po&sie* 133 (2010/3), 17–28. <<https://www.cairn.info/revue-poesie-2010-3-page-17.htm>>.
- « Mine de rien ». [Sur *Kub Or* de Pierre Alféri] *Passages* 65 (nov. 1994), 92.
- « “Nous allons générer un processus chaotique incontrôlable” : entretien avec Bernard Stiegler ». *Quinzaines* 1228 (01 juil. 2020), 14–15. <<https://www.nouvelle-quinzaine-litteraire.fr/mode-lecture/nous-allons-generer-un-processus-chaotique-incontrolable-entretien-avec-bernard-stiegler-1248>>.
- « Partition ». [Sur 1, 2, *de la série non aperçue*, double récit de Jean Daive] *Ubacs* 5 (1978), 43–46.
- « Peut-être il restera (pour Jean-Luc Nancy) ». [Deux poèmes in memoriam pour Jean-Luc Nancy] *Philosophy World Democracy*. 30 Aug. 2021. <<https://www.philosophy-world-democracy.org/grace/peut-etre-il-restera>>.
- « Plus que la fiction. Alain Lance : *Distrait du désastre (Cahier Ulysse, fin de siècle)* ». *Action poétique* 142–143 (printemps-été 1996), 109–11.
- « Poèmes : texte sur la sublimation et extrait d'*Encre plus rouge* ». *L'Inconnue de la sublimation. Figures de la psychanalyse* 7 (2002/2), 161–66. <<https://www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2002-2-page-161.htm>>.
- « Poésie ». *Journal français de psychiatrie* 27 (2006/4) : 50. <[https://www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=JFP\\_027\\_0050](https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=JFP_027_0050)>.
- « Poésie / Sensation / Forme / Tessiture » suivi de « Corps-Tiges ». *Poésie, sensations et formes*. Éd. Pierre-Yves Soucy. *L'Étrangère* 10–11 (2005), 12–27.
- « Pour saluer Max Jacob ». *Les Cahiers Max Jacob* 15/16. Pau : Les Amis de Max Jacob, 2015. 97–101. <[https://cahiersmaxjacob.org/cmj15-16/homm\\_2et.pdf](https://cahiersmaxjacob.org/cmj15-16/homm_2et.pdf)>.
- « Pour une éthique de la psychanalyse : Lacan avec Sade ». *A.L.I. [Association lacanienne internationale]*. 19 oct. 2020. <<https://www.freud-lacan.com/getpagedocument/28681>>.
- « Pratique de l'ouvert. Yadollah Royai : *Et la mort était donc autre chose* ». *Action poétique* 155 (printemps 1999), 171.
- « Psychanalyse et technè ». *Amitiés de Bernard Stiegler : douze contributions réunies par Jean-Luc Nancy*. Jean-Luc Nancy (sld). Paris : Galilée, 2021. 127–40.

- « Répéter – la mort comme mort impossible ». [Sur Maurice Blanchot] *Les intellectuels et la politique*. 34/44. *Cahiers de recherche des sciences des textes et documents* 2 (printemps 1977), 127–42.
- « Sade conteste Sade ». *A.L.I.* [Association lacanienne internationale]. 22 mars 2019. <<https://www.freud-lacan.com/getpagedocument/27768>>.
- « Sul ciglio del sogno ». *Avanguardia a più voci : scritti per Jacqueline Risset*. A cura di Umberto Todini, Andrea Cortellessa, Massimiliano Tortora. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura (Fondazione Camillo Caetani), 2020. 109–11.
- « Sur la sublimation ». *Seminaire d'été 2006. A.L.I.* [Association Lacanienne Internationale]. 27 sept. 2006. <<https://www.freud-lacan.com/getpagedocument/8670>>.
- « Un Cézanne est fait de même ». [Sur *Il* de Dominique Fourcade] *Passages* 63 (été 1994), 54.
- « Un chant lumineux et noir ». [Sur *Sept jours d'hier* de Claude Esteban] *Passages* 61 (avril 1994), 82.
- « Une logique de l'altérité ». [Sur Catherine Millot, *La Logique et l'Amour, et autres textes*, Paris : Léo Scheer, 2019] *Quinzaines* 1219 (01 sept. 2019), 20–21. <<https://www.nouvelle-quinzaine-litteraire.fr/mode-lecture/une-logique-de-l-alterite-1239>>.
- « Une union à la lettre ». *La Relecture de l'œuvre par ses écrivains mêmes*. T. II « Se relire contre l'oubli ». Mireille Hilsum (sld). Paris : Kimé, 2007. 249–55.
- « Y a-t-il un inconscient post-colonial ? ». [Sur Jeanne Wiltord, *Mais qu'est-ce que c'est donc un Noir ? : essai psychanalytique sur les conséquences de la colonisation des Antilles*, Paris : Crépuscules, 2019] *A.L.I.* [Association lacanienne internationale]. 2 oct. 2020. <<https://freud-lacan.com/getpagedocument/28648>>. Version courte dans *Quinzaines* 1229 (2 oct. 2020), 17. <<https://www.nouvelle-quinzaine-litteraire.fr/mode-lecture/y-a-t-il-un-inconscient-postcolonial-1249>>.

## Entretiens

- Konorski, Martine. « À claire-voix : Esther Tellermann s'entretient avec Martine Konorski ». *Portraits de poètes 2. Les Carnets d'Eucharis* 2018, 131–36.
- Malaprade, Anne. « Entretien avec Esther Tellermann ». *Le Nouveau Recueil* 70 (mars-mai 2004), 162–73.
- Martin, Serge. « Esther Tellermann ou le poème épique “avant notre aube” : entretien avec Esther Tellermann ». *L'Énonciation : questions de discours. Le Français aujourd'hui* 128 (déc. 1999), 124–28. Réponses reprises dans *La Poésie à plusieurs voix : rencontres avec trente poètes d'aujourd'hui*, Serge Martin (sld), Préface de Jean-Pierre Simeon, Paris : Armand Colin, 2010, puis dans le premier texte de *NN*, « Nous cherchons tous un impossible ».

- Médioni, Franck. « “Les improvisations, acte de pur présent, s'apparentent à l'écriture poétique”. Rencontre avec une poétesse amatrice de jazz ». *Improjazz* 217 (juil.-août 2015), 44–47.
- Née, Patrick. « Entretien avec Esther Tellermann ». *La Revue NU(e) : dix entretiens sur la poésie actuelle*. Éd. Béatrice Bonhomme et Hervé Bosio. Bruxelles : Lettre volée, 2012. 123–45. Initialement paru dans Laurent Fourcaut, éd., *NU(e)* 39 (2008), 7–28.
- Née, Patrick. « Poème et identité : entretien avec Esther Tellermann ». « Dossier Esther Tellermann » (éd. Jean-Baptiste Para). *Éric Chevillard. Jean-Louis Giovannoni. Esther Tellermann. Europe* 1026 (oct. 2014), 146–55.
- Prevots, Aaron. « Entretien avec Esther Tellermann ». *Présences féminines. French Review* 92.4 (May 2019), 101–13.
- Rannou, François. « Entretien avec Esther Tellermann ». *La Rivière échappée* 12 (2001), 25–32.
- Segal, Anne. « Esther Tellermann : “Le poème peut contribuer à ‘panser’ notre mal-être” ». *Télérama*. 11 nov. 2019. <<https://www.telerama.fr/livre/esther-tellermann-le-poeme-peut-contribuer-a-panser-notre-mal-etre,n6516958.php>>.
- Stout, John C. « Entretien avec Esther Tellermann ». *L'Énigme-poésie : entretiens avec 21 poètes françaises*. Amsterdam : Rodopi, 2010. 68–80. Initialement paru dans *Women in French Studies* 8 (2000), 193–202.
- Tellermann, Esther. « Un rêve prosodique : entretien d'Esther Tellermann avec Yves di Manno ». *Que serait être progressiste aujourd'hui ? La Célibataire, revue de psychanalyse : clinique, logique, politique* 3 (hiver 1999), 189–93.

### Entretiens radiophoniques, lectures et émissions de radio

- « Du jour au lendemain ». *France Culture*. Entretien avec Alain Veinstein sur *TE* et la réédition de *PA*. 23 avril 2007.
- « Du jour au lendemain ». *France Culture*. Table ronde dirigée par Alain Veinstein, avec Emmanuel Moses et Esther Tellermann. 29 janv. 1986.
- « Entretien avec Esther Tellermann ». *France Culture*. Émission « Ça rime à quoi ? ». Entretien avec Sophie Nauleau et lectures de poèmes autour du livre *Le Troisième*. 23 mars 2014. <<https://www.franceculture.fr/emissions/ca-rime-quoi/esther-tellermann-pour-le-troisieme-aux-editions-unes>>.
- « Entretien avec Thierry Génicot ». *Radio belge*, 2003.
- « Entre-vues ». *France Culture*. Entretien avec Mathieu Bénézet. 6 déc. 2002.
- « Esther Tellermann / *Pangéia* et *Naggarkot* ». Lecture d'extraits. Cipm [Centre international de poésie Marseille]. 21 mars 1997. <<https://soundcloud.com/cipmarseille/esther-tellermann-1997>>.

- « La seule terre exacte c'est la langue ». *France Culture*. Création sonore, diffusée « en podcast original pour une *Expérience* signée Rebecca Digne et Larry Gus, réalisée par Véronique Lamendour ». Poésies extraites de *CE*, *PF*, *SN*, *EC* et *UV*. 30 mars 2021. <<https://www.franceculture.fr/emissions/lexperience-le-podcast-original/la-seule-terre-exacte-cest-la-langue?jkl>>.
- « Panorama ». *France Culture*. Émission de Véronique Schiltz, Serge Korster et Gilbert Lascaux, avec Emmanuel Moses en invité. Critique de *PG* par Serge Korster et Gilbert Lascaux. 30 mai 1996.
- « Surpris par la nuit ». *France Culture*. Table ronde « Martine Broda : reconnaissances à la poétesse » dirigée par Mathieu Bénézet, avec Michel Deguy, Yves Di Manno, Esther Tellermann et Marie Étienne. 10 juil. 2009. <<https://www.youtube.com/watch?v=gox9XEFdEqs>>.

### Numéros de revue consacrés à Esther Tellermann

- Fourcaut, Laurent, éd. *Esther Tellermann. NU(e)* 39 (2008).
- Para, Jean-Baptiste, éd. « Dossier Esther Tellermann ». *Éric Chevillard. Jean-Louis Giovannoni. Esther Tellermann. Europe* 1026 (oct. 2014), 140–91.
- Rannou, François, éd. « Dossier Esther Tellermann ». *L'Étrangère* 56 (printemps 2022).

### Autres éléments de bibliographie critique

- Badiou, Alain. *Le Séminaire : Nietzsche, L'Antiphilosophie I, 1992–1993*. Paris : Fayard, 2015. 185–87. Commentaire sur *DF*.
- Beray, Patrice. « *Nous ne sommes jamais assez poète* (Esther Tellermann) ». *Mediapart*. 25 janv. 2015. <<https://blogs.mediapart.fr/patrice-beray/blog/250115/nous-ne-sommes-jamais-assez-poete-esther-tellermann>>.
- Bercot, Martine, Michel Collot et Catriona Seth, éd. *Anthologie de la poésie française : XVIII<sup>e</sup> siècle, XIX<sup>e</sup> siècle, XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Pléiade, 2000. 1252–53. Intro. et prés. Michel Collot. *GE* 46–48.
- Bishop, Michael. « Denise Le Dantec, Esther Tellermann, Jacqueline Risset : Figuring the Real, Differently ». *Thirty Voices in the Feminine*. Amsterdam : Rodopi, 1996. 128–39.
- Bishop, Michael. « Esther Tellermann ». *Contemporary French Women's Poetry. Vol. I. From Chedid and Dohollau to Tellermann and Bancquart*. Amsterdam : Rodopi, 1995. 116–27.
- Bishop, Michael. « Esther Tellermann, *Corpsrassemblé* ». *Poezibao*. 29 mars 2021. <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2021/03/note-de-lecture-esther-tellermann-corps-rassemble-par-michaël-bishop.html>>.

- Bishop, Michael. « Esther Tellermand. *Distance de fuite* ». *World Literature Today* 68.1 (Winter 1994), 83.
- Bishop, Michael. « Esther Tellermand. *Encre plus rouge* ». *World Literature Today* 78.3 (May-Aug. 2004), 85–86.
- Bishop, Michael. « Esther Tellermand, *Éternité à coudre* ». *Poezibao*. 9 mars 2017. <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2017/03/note-de-lecture-esther-tellermand-éternité-à-coudre-par-michaël-bishop.html>>.
- Bishop, Michael. « Esther Tellermand : exactitude, interrogation, psaume ». *Dystopie et poëin, agnose et reconnaissance : seize études sur la poésie française et francophone contemporaine*. Amsterdam : Rodopi, 2014. 27–36.
- Bishop, Michael. « Esther Tellermand. *Guerre extrême* ». *World Literature Today* 74.3 (Summer 2000), 632.
- Bishop, Michael. « Esther Tellermand, *Le Troisième, Carnets à bruire et Nous ne sommes jamais assez poète* ». *Poezibao*. 2 juil. 2014. <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2014/07/note-de-lecture-esther-tellermand-le-troisième-carnets-à-bruire-et-nous-ne-sommes-jamais-assez-poète.html>>.
- Bishop, Michael. « Esther Tellermand, *Sous votre nom* ». *Poezibao*. 8 févr. 2016. <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2016/02/note-de-lecture-esther-tellermand-sous-votre-nom-par-michaël-bishop.html>>.
- Bishop, Michael. « Esther Tellermand. *Une odeur humaine* ». *LittéRéalité* 17 (1) (printemps-été 2005), 96–97.
- Bishop, Michael. « Esther Tellermand, *Un versant l'autre* ». *Du refus de savoir ? La Revue lacanienne* 20 (2019/1), 197–200.
- Bishop, Michael. « French Poetry's Top Ten ? ». *World Literature Today* 76.4 (Winter 2002), 90–95.
- Bishop, Michael. « L'année poétique : de Des Forêts et Guillevic, Chedid et Tellermand, à Titus-Carmel et Cholodenko, Leblanc et Charron ». *French Review* 77.1 (Oct. 2003), 50–69.
- Bishop, Michael. « L'année poétique : de Du Bouchet et Réda, Bancquart et Chedid, à Roubaud et Descamps, Khoury-Ghata et Malroux ». *French Review* 74.1 (Oct. 2000), 52–70.
- Bishop, Michael. « L'année poétique : de Dupin, Guillevic et Marteau, à Dohollau, Commère et Atlan ». *French Review* 70.6 (May 1997), 781–95.
- Bishop, Michael. « L'année poétique : de Guillevic, Deguy et Jaccottet à Tellermand, Étienne et Baude ». *French Review* 68.1 (Oct. 1994), 98–111.
- Bishop, Michael. « L'année poétique 2004 : de Barbarant et Pinson, Beausoleil et Tâche, à Moussempeès et Hamel, Noël et Maulpoix ». *French Review* 79.1 (Oct. 2005), 16–36.

- Bishop, Michael. « Le dire de l'être : deux cas, Vénus Khoury-Ghata, Esther Teller-  
mann ». *La Poésie française aujourd'hui. Littérature et Nation*, 2<sup>e</sup> série 23 (2001),  
53–62.
- Bishop, Michael. « L'indécise exactitude de la terre : Esther Teller-  
mann ». *Le Nouveau Recueil* 86 (mai 2008). <<http://www.lenouveaurecueil.fr/Tellermann.htm>>. Texte  
repris dans *Dystopie et poëin*, 2014, p. 27–36 (supra).
- Bishop, Michael. « Penser le monde. Trois réflexions sur la création : Louise Herlin,  
Céline Zins, Esther Teller-  
mann ». *Dalhousie French Studies* 52 (Fall 2000), 156–62.
- Bishop, Michael. « Pinson, Teller-  
mann, Leclair and Zins : Shifting Modes of Figurative  
Being ». *Australian Journal of French Studies* 34 (1997), 283–97.
- Bishop, Michael. « Profondes marginalités : d'Adonis, Stéfan et Bancquart à Chedid,  
Rognet et Stétié ». *L'Esprit Créateur* 38 (1998), 91–102.
- Bishop, Michael. « *Terre exacte* by Esther Teller-  
mann ». *Dalhousie French Studies* 83  
(Summer 2008), 166–67.
- Blin, Richard. « Entrailles de l'être [*Terre exacte*, d'Esther Teller-  
mann] ». *Le Matricule  
des Anges* 84 (juin 2007), 41. <[https://lmda.net/2007-06-mato8439-terre\\_exacte?  
debut\\_articles=%405758](https://lmda.net/2007-06-mato8439-terre_exacte?debut_articles=%405758)>.
- Blin, Richard. « La lettre et la blessure [*Un versant l'autre*, d'Esther Teller-  
mann] ». *Le  
Matricule des Anges* 206 (sept. 2019), 46. <[https://lmda.net/2019-09-mat20646-un\\_  
versant\\_l\\_autre?debut\\_%20articles=%409965](https://lmda.net/2019-09-mat20646-un_versant_l_autre?debut_%20articles=%409965)>.
- Blin, Richard. « La voix du voir [*Corps rassemblée*, d'Esther Teller-  
mann] ». *Le Matricule  
des Anges* 219 (janv. 2021), 44. <[https://lmda.net/2021-01-mat21951-corps\\_rassema  
ble?debut\\_articles=%20%4011467](https://lmda.net/2021-01-mat21951-corps_rassemble?debut_articles=%20%4011467)>.
- Blin, Richard. « L'insistance et l'effacement ». *Poésies : Variations – huit études sur la  
poésie contemporaine*. Éd. Lionel Destremau. Vol. 3. *Prétexte* 2005. 116–25.
- Blin, Richard. « Matière de vertige [*Sous votre nom*, d'Esther Teller-  
mann] ». *Le Matri-  
cule des Anges* 169 (janv. 2016), 44. <[https://lmda.net/2016-01-mati6959-sous\\_votre\\_  
nom?debut\\_articles=%408040](https://lmda.net/2016-01-mati6959-sous_votre_nom?debut_articles=%408040)>.
- Blin, Richard. « Refonder l'innocence [*Contre l'épisode*, d'Esther Teller-  
mann] ». *Le  
Matricule des Anges* 125 (juil.-août 2011), 42.
- Blin, Richard. « Teller-  
mann, l'acide et le chant [*Éternité à coudre*] ». *Le Matricule  
des Anges* 180 (févr. 2017), 45. <[https://lmda.net/2017-02-mati8043-eternite\\_a\\_  
coudre?debut\\_articles=%408600](https://lmda.net/2017-02-mati8043-eternite_a_coudre?debut_articles=%408600)>.
- Blin, Richard. « Une odeur de détresse [*Première version du monde*, d'Esther  
Teller-  
mann] ». *Le Matricule des Anges* 198 (nov. 2018). <[https://lmda.net/2018-11-  
mati9824-premiere\\_version\\_du\\_monde?debut\\_articles=%409502](https://lmda.net/2018-11-mati9824-premiere_version_du_monde?debut_articles=%409502)>.
- Boudier, Yves. « *Corps rassemblée*, Esther Teller-  
mann ». *Poezibao*. 2 déc. 2020. <[https://  
poezibao.typepad.com/files/note-sur-corps-rassemblee-esther-teller-  
mann-.pdf](https://poezibao.typepad.com/files/note-sur-corps-rassemblee-esther-teller-<br/>mann-.pdf)>.



- Boudier, Yves. « Esther Tellermann : *Éternité à coudre* ». *CCP : cahier critique de poésie* 34.2 (juil. 2017). <<https://cahiercritiquedepoesie.fr/ccp-34-2/esther-tellermann-eternite-a-coudre>>.
- Boudier, Yves. « Esther Tellermann : *Sous votre nom* ». *CCP : cahier critique de poésie* 31.4 (févr. 2016). <<https://cahiercritiquedepoesie.fr/ccp-31-4/esther-tellermann-sous-votre-nom>>.
- Boudier, Yves. « [note de lecture] Esther Tellermann, *Le Troisième* ». *Poezibao*. 31 mars 2014. <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2014/03/note-de-lecture-esther-tellermann-le-troisième-par-yves-boudier.html>>.
- Bousenna, Youness. « Le Clézio, Rûmi, René Char... nos conseils de lectures pour un voyage poétique autour du monde ». *Télérama*. 22 déc. 2020. [« Toutes les couleurs du monde », sur *Corps rassemblé*] <<https://www.telerama.fr/livre/le-clezio-rumi-rene-char...-nos-conseils-de-lectures-pour-un-voyage-poetique-autour-du-monde-6773468.php>>.
- Broda, Martine. « Esther Tellermann : *Première apparition avec épaisseur* ». *Action poétique* 103 (printemps 1986), 66–67.
- Brophy, Michael. « L'année poétique 2007 : floraisons, frôlements, fractures ». *French Review* 82.1 (Oct. 2008), 63–78.
- Cahen, Didier. « Esther Tellermann, *Corps rassemblé* ». *Poezibao*. 2 déc. 2020. <<https://poezibao.typepad.com/files/esther-tellermann-claude-garache-didier-cahen.pdf>>.
- Cathelineau, Pierre-Christophe. « *Sous votre nom*, Esther Tellermann ». *La Politique après Freud et Lacan. La Revue lacanienne* 17 (2016/1), 249–50.
- Chappuis, Pierre. « Esther Tellermann : *Terre exacte* ». *Michel Butor. Europe* 943–944 (nov.-déc. 2007), 290–91.
- Cranston, Mechthild. « Esther Tellermann. *Pangéia* ». *World Literature Today* 71.1 (Winter 1997), 109–10.
- Créac'h, Martine. « Note de lecture : Esther Tellermann, *Carnets à bruire* et *Nous ne sommes jamais assez poète* ». *Littérature* 181 (2016/1), 114–15. <<https://www.cairn.info/revue-litterature-2016-1-page-114.htm>>.
- Cressan, Alain. « Esther Tellermann : *Avant la règle/Un point fixe* ». *CCP : cahier critique de poésie* 29.2 (déc. 2014). <<https://cahiercritiquedepoesie.fr/ccp-29-2/esther-tellermann-avant-la-regle-un-point-fixe>>.
- Darbaud, Paul. « La luxuriance de l'instant [*Un versant l'autre*] ». *Quinzaines* 1218 (16 juil. 2019). <<https://www.nouvelle-quinzaine-litteraire.fr/mode-lecture/la-luxuriance-de-l-instant-1238>>.
- Darbaud, Paul, Michaël Bishop et Didier Cahen. « Esther Tellermann, *Un versant l'autre* ». *Poezibao*. 13 mai 2019. Trois notes de lecture, publiées dans l'ordre où elles ont été reçues par le site. <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2019/05/note-de-lecture-esther-tellermann-un-versant-lautre-trois-notes-de-paul-darbaud-michaël-bishop-et-di.html>>.

- Darras, Jacques. « L'énigme et la déception. Poèmes présentés par Jacques Darras ». <<https://esprit.presse.fr/article/tellermann-esther/l-enigme-et-la-deception-poemes-presentes-par-jacques-darras-38313>>.
- Deguy, Michel. « Offrandes à Esther Tellermann ». *La Fin dans le monde*. Paris : Hermann, 2009. 157–59.
- De Julio, Maryann. « The Year 2020 in Poetry : World Enough and Time ». *French Review* 95,1 (Oct. 2021), 21–30.
- Deluy, Henry. *Poésie en France 1983–1988 : une anthologie critique*. Paris : Flammarion, 1992. 280–82. *PA* 55–57.
- Desportes, Bernard. « Disparu – il demeure ». *Ralentir travaux* 16 (printemps-été 2000 – 6<sup>e</sup> année), 19–20.
- Di Manno, Yves, éd. *49 poètes : un collectif*. Avec des interventions de Katherine Blanc et Philippe Hélénon. Paris : Flammarion, 2004. 95–104. Extraits de « Du dit jamais » (*TE* 9–82).
- Di Manno, Yves, et Isabelle Garron, éd. « Esther Tellermann, notice ». *Un nouveau monde : poésies en France 1960–2010. Un passage anthologique*. Paris : Flammarion, 2017. 1049–52. Extraits de *PG*, *GE*, *CE* et *LT*, 1052–61.
- Dobzynski, Charles. « La vie au plus près : Andrée Chedid, Esther Tellermann ». *Robert Walser. Europe* 889 (2003), 334–38.
- Dobzynski, Charles. « Les femmes ouvrent des voies : Anise Koltz et Esther Tellermann ». *Aujourd'hui poème* 80 (avril 2007), 6–7.
- Dorrington, Peter. « Esther Tellermann : de l'effraction au refrain ». *Effractions de la poésie*. Éd. Élisabeth Cardonne-Arlyck et Dominique Viart. *Écritures contemporaines* 7 (2003), 275–93.
- Dorrington, Peter. *Visées, modalités et portées de la poésie française contemporaine : Bancquart, Commère, Leclair, Pinson et Tellermann*. Thèse de doctorat. Michael Bishop (sld). Précis : « Recent Canadian Theses in French Literature ». *Dalhousie French Studies* 66 (Spring 2004), 145–62 (153). <<https://www.jstor.org/stable/40838369>>.
- Emaz, Antoine. « Contre l'épisode, d'Esther Tellermann ». *Poezibao*. 22 juin 2011. <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2011/06/contre-lepisode-desther-tellermann-par-antoine-emaz.html>>.
- Étienne, Marie (sld). *Cent ans passent comme un jour : cinquante-six poètes pour Aragon*. Creil : Dumerchez, 1997. [Texte d'Esther Tellermann : « Où que je vive », 145–46]
- Ferrini, Jean-Pierre. « Une universalité fictionnelle [*Première version du monde*] ». *Quinzaines* 1213 (16 avril 2019). <<https://www.nouvelle-quinzaine-litteraire.fr/mode-lecture/une-universalite-fictionnelle-1233>>.
- Fourcaut, Laurent. « Esther Tellermann : l'exception d'une parole réincarnée ». *L'Exception et la France contemporaine : histoire, imaginaire, littérature*. Éd. Marc Dambre et Richard J. Golsan. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2017. 213–20.

- Fourcaut, Laurent. « Esther Tellermann : *Pangéia* ». *Action poétique* 144 (automne 1996), 91–92.
- Fourcaut, Laurent. « Lecture 7 : Esther Tellermann, *Distance de fuite* (extrait, 1993) ». *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine*. Paris : Nathan, 1997. 111–22.
- Fritel, Roselyne. « Esther Tellermann : “à l’envers de notre soif” ». *La Pierre et le Sel*. 19 avril 2013. <<https://pierresel.typepad.fr/la-pierre-et-le-sel/2013/04/esther-tellermann-a-lenvers-de-notre-soif-.html>>.
- Garron, Isabelle. « Esther Tellermann : *Encre plus rouge* ». *Action poétique* 174 (2003), 74–75.
- Garron, Isabelle. « Esther Tellermann : *Une odeur humaine* ». *Les “sembles”. La Polygraphe* 33–35 (2004), 383–84.
- Giraudon, Liliane, et Henri Deluy, éd. *Poésies en France depuis 1960 : 29 femmes. Une anthologie*. Paris. Stock. 1994. « 7<sup>e</sup> cercle ». Textes inédits. 231–36.
- Gleize, Jean-Marie. « Esther Tellermann ». *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*. Éd. Michel Jarrety. Paris : PUF, 2001. 816–17.
- Gosztola, Matthieu. « *Carnets à bruire* d’Esther Tellermann ». *Sitaudis*. 2 juin 2014. <<https://www.sitaudis.fr/Parutions/carnets-a-bruire-d-esther-tellermann.php>>.
- Gosztola, Matthieu. « Esther Tellermann, *Nous ne sommes jamais assez poètes* ». *Poezibao*. 13 juin 2014. <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2014/06/note-de-lecture-esther-tellermann-nous-ne-sommes-jamais-assez-poete-par-matthieu-gosztola.html>>.
- Gosztola, Matthieu. « Esther Tellermann, *Sous votre nom* ». *Terres de femmes*. 1 janv. 2016. <[https://terresdefemmes.blogs.com/mon\\_weblog/2016/01/esther-tellermann-sous-votre-nom-par-matthieu-gosztola.html](https://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2016/01/esther-tellermann-sous-votre-nom-par-matthieu-gosztola.html)>.
- Hicheri, Leïla. *L’Œuvre poétique d’Esther Tellermann*. Mémoire de maîtrise de littérature française. Pierre Vilar (sld). Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle. UFR de Littérature et linguistique françaises. 26 juin 2002.
- Hons, Gaspard. « Esther Tellermann : *Guerre extrême* ». *Le Mensuel littéraire et poétique* 271 (sept. 1999), 7.
- Hordé, Tristan. « Esther Tellermann, *Corps rassemblé* ». *Sitaudis*. 11 mars 2021. <<https://www.sitaudis.fr/Parutions/esther-tellermann-corps-rassemble-1615444269.php>>.
- Hordé, Tristan. « Esther Tellermann, *Sous votre nom* ». *Les Cahiers Max Jacob* 17/18. Pau : Les Amis de Max Jacob, 2016. 380–81. <<https://cahiermaxjacob.org/cmj17-18/pmj3.pdf>>.
- Hordé, Tristan. « *Première version du monde* d’Esther Tellermann ». *Sitaudis*. 10 févr. 2019. <<https://www.sitaudis.fr/Parutions/premiere-version-du-monde-d-esther-tellermann.php>>.
- Jallet, Gilles. « Esther Tellermann : *Guerre extrême* ». *Le Nouveau Recueil* 54 (mars-mai 2000), 168–170.

- Krastev-Mckinnon, Nicolas. *Tragiques rivages ? Métamorphoses de l'instinct de ciel dans la poésie contemporaine (Maulpoix, Tellermann, Bianu)*. Mémoire de Mi de Lettres Modernes. Lionel Verdier (sld). ENS de Lyon. Juin 2020.
- Krastev-Mckinnon, Nicolas. « *Un versant l'autre d'Esther Tellermann* ». *Quand le langage travaille*. *Esprit* (déc. 2019). <<https://esprit.presse.fr/actualite-des-livres/nicolas-krastev-mckinnon/un-versant-l-autre-d-esther-tellermann-42463>>.
- Malaprade, Anne. « *Esther Tellermann : Encre plus rouge* ». *Le Nouveau Recueil* 68 (sept.-nov. 2003), 176–77.
- Malaprade, Anne. « *Esther Tellermann : Guerre extrême* ». *CCP : cahier critique de poésie* 0 (1999/1&2), 112.
- Malaprade, Anne. « *Sous votre nom d'Esther Tellermann* ». *Sitaudis*. 28 oct. 2015. <<https://www.sitaudis.fr/Parutions/sous-votre-nom-d-esther-tellermann.php>>.
- Montel, Jean-Claude. « *Prose/poésie : un débat faussé* ». *Action poétique* 160–161 (hiver 2000/2001), 53–63.
- Née, Patrick. « *Esther Tellermann : Pangéia* ». *Le Nouveau Recueil* 42 (mars-mai 1997), 166–69.
- Née, Patrick. « *Esther Tellermann : Une odeur humaine* ». *Études sur le temps lyrique (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*. Éd Jean-Michel Maulpoix. *RITM* 34 (2005), 155–61.
- Née, Patrick. « *Une poétique de la voix* ». « *Dossier Esther Tellermann* » (éd. Jean-Baptiste Para). *Éric Chevillard. Jean-Louis Giovannoni. Esther Tellermann*. *Europe* 1026 (oct. 2014), 140–45.
- Née, Patrick. « *Un versant l'autre, d'Esther Tellermann* ». *Poezibao*. 25 mai 2020. Étude à paraître dans *Place de la Sorbonne* 11 (2021). <<https://poezibao.typepad.com/poezibao/2020/05/note-de-lecture-un-versant-lautre-desther-tellermann-par-patrick-nee.html>>.
- Née, Patrick, et Esther Tellermann. « *Hommage à Esther Tellermann : conférence du lundi 8 février 2010* ». Paris : Bibliothèque nationale de France, 2010. Fichier numérique.
- Noël, Bernard (sld). *Qu'est-ce que la poésie ?* Paris/Saint-Denis : Jean-Michel Place, Ville de Saint-Denis, 1995. [Hommages à Éluard] [Esther Tellermann : « L'inhumain », 179–80]
- Noiret, Gérard. « *Deux voix plus une : Esther Tellermann, Le Troisième* ». *La Nouvelle Quinzaine littéraire* 1111 (01 sept. 2014), 15.
- Orizet, Jean. « *Esther Tellermann* ». *Anthologie de la poésie française*. Paris : Larousse, 2010. *GE* 17–23.
- Paoli, Angèle. « *Esther Tellermann, Corps rassemblée : du premier geste à la geste d'Ariane* ». *Terres de femmes*. 21 nov. 2020. <[https://terresdefemmes.blogspot.com/mon\\_weblog/2020/11/esther-tellermann-corps-rassemble-par-angèle-paoli.html](https://terresdefemmes.blogspot.com/mon_weblog/2020/11/esther-tellermann-corps-rassemble-par-angèle-paoli.html)>.

- Paoli, Angèle. « Esther Teller mann, *Éternité à coudre* ». *Terres de femmes*. 12 déc. 2016. <[https://terresdefemmes.blogs.com/mon\\_weblog/2016/12/esther-teller-mann-éternité-à-coudre-par-angèle-paoli.html](https://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2016/12/esther-teller-mann-éternité-à-coudre-par-angèle-paoli.html)>.
- Paoli, Angèle. « Esther Teller mann, *Première version du monde* ». *Terres de femmes*. 24 janv. 2019. <[https://terresdefemmes.blogs.com/mon\\_weblog/2019/01/esther-teller-mann-première-version-du-monde-par-angèle-paoli.html](https://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2019/01/esther-teller-mann-première-version-du-monde-par-angèle-paoli.html)>.
- Paoli, Angèle. « Esther Teller mann, *Sous votre nom* ». *Terres de femmes*. 18 oct. 2015. <[https://terresdefemmes.blogs.com/mon\\_weblog/2015/10/esther-teller-mann-sous-votre-nom.html](https://terresdefemmes.blogs.com/mon_weblog/2015/10/esther-teller-mann-sous-votre-nom.html)>.
- Paoli, Angèle. « Esther Teller mann, *Une odeur humaine* ou l'impossible autobiographie ». *Recours au poème*. 22 déc. 2015. <<https://www.recoursaupoeeme.fr/esther-teller-mann-une-odeur-humaine-ou-limpossible-autobiographie/>>.
- Para, Jean-Baptiste. « La caresse et le crime : *Contre l'épisode* ». « Dossier Esther Teller mann » (éd. Jean-Baptiste Para). *Éric Chevillard. Jean-Louis Giovannoni. Esther Teller mann. Europe* 1026 (oct. 2014), 168–69.
- Perret, Jean-Marie. « Esther Teller mann : *Encre plus rouge* ». *CCP : cahier critique de poésie* 7.1 (2003), 114.
- Prevots, Aaron. « Esther Teller mann : *Corps rassemblé* ». *French Review* 95.1 (Oct. 2021), 264–65.
- Prevots, Aaron. « Esther Teller mann : *Éternité à coudre* ». *French Review* 91.2 (Dec. 2017), 266–67.
- Prevots, Aaron. « Esther Teller mann et l'expérience sensible : consoler, nommer, réparer ». *Women in French Studies* 28 (2020), 100–14.
- Prevots, Aaron. « Esther Teller mann : *Première version du monde* ». *French Review* 93.2 (Dec. 2019), 230–31.
- Prevots, Aaron. « Esther Teller mann : *Sous votre nom* ». *French Review* 90.4 (May 2017), 284–85.
- Prevots, Aaron. « Esther Teller mann : *Un versant l'autre* ». *French Review* 93.3 (March 2020), 215–16.
- Prevots, Aaron. « Esther Teller mann : *Un versant l'autre* et le bruissement du langage ». « Dossier Esther Teller mann » (éd. François Rannou). *L'Étrangère* 56 (printemps 2022).
- Prevots, Aaron. « Ouvrir les mots, ouvrir les morts : dialectiques celaniennes dans *Sous votre nom* d'Esther Teller mann ». *French Review* 95.2 (Dec. 2021), 163–74.
- Prevots, Aaron. « Poetically Speaking the Earth : Ritual and Reverie in Esther Teller mann's *Terre exacte* ». *French Review* 94.1 (Oct. 2020), 127–39.
- Prevots, Aaron. « The Year in Poetry 2014 : Light and Shade ». *French Review* 89.1 (Oct. 2014), 21–38.
- Prevots, Aaron. « Veiller : traces reverdyennes dans trois recueils d'Esther Teller mann ». *French Review* 94.4 (May 2021), 15–26.

- Rannou, François. « “D’où un homme est-il visible ?” : une approche de la poésie d’Esther Tellermann ». <[https://remue.net/cont/tellermann\\_01.html](https://remue.net/cont/tellermann_01.html)>.
- Rodrigues, Emmanuelle. « Mémoire vive [*Carnets à bruire*, d’Esther Tellermann] ». *Le Matricule des Anges* 154 (juin 2014), 44.
- [Sans nom / Note de lecture non signée.] « Esther Tellermann : *Sous votre nom* ». *Recours au poème*. 7 mars 2016. <<https://www.recoursaupoeeme.fr/esther-tellermann-sous-votre-nom/>>
- [Sans nom / Note de lecture non signée.] « *Un versant l’autre*, Esther Tellermann ». *A.L.I. [Association lacanienne internationale]*. 9 sept. 2019. <<https://www.freud-lacan.com/getpagedocument/27802>>.
- [Sans nom / Texte publicitaire.] « Esther Tellermann : *Corps rassemblée* ». <<https://www.editionsunes.fr/catalogue/esther-tellermann/corps-rassemble/>>.
- [Sans nom / Texte publicitaire.] « Esther Tellermann : *Éternité à coudre* ». <<https://www.editionsunes.fr/catalogue/esther-tellermann/eternite-a-coudre/>>.
- [Sans nom / Texte publicitaire.] « Esther Tellermann : *Le Troisième* ». <<https://www.editionsunes.fr/catalogue/esther-tellermann/le-troisieme/>>.
- [Sans nom / Texte publicitaire.] « Esther Tellermann : *Première version du monde* ». <<https://www.editionsunes.fr/catalogue/esther-tellermann/premiere-version-du-monde/>>.
- Scharold, Irmgard. « “Pardoner à l’Histoire” : Exil und ‘errance’ in Esther Tellermanns *Guerre extrême* (1999) ». *Postmoderne Lyrik – Lyrik in der Postmoderne : Studien zu den romanischen Literaturen der Gegenwart*. Hrsg. von Gerhard Penzkofer. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2007. 245–68.
- Soucy, Pierre-Yves. « Matière de la division : sur la poésie d’Esther Tellermann ». *Continuum [Revue des écrivains israéliens de langue française]* 8 (2011), 197–210.
- Yeznikian, Franck C. « Esther Tellermann : *Carnets à bruire* / *Nous ne sommes jamais assez poète* ». *CCP : cahier critique de poésie* 29.3 (janv. 2015). <<https://cahiercritiquedepoesie.fr/ccp-29-3/esther-tellermann-carnets-a-bruire-nous-ne-sommes-jamais-assez-poete>>.

## Références

- Alter, Robert. *The Art of Biblical Narrative*. New York : Basic, 2011.
- Alter, Robert. *The Art of Biblical Poetry*. Revised Edition. New York : Basic, 2011.
- Alter, Robert. *The Book of Psalms. A Translation with Commentary*. New York : W. W. Norton & Co., 2007.
- Apel-Muller, Michel. « “Je ne crois pas à l’éternité de la parole” : Michel Apel-Muller s’entretient avec Bernard Vargaftig ». *France Nouvelle* 1576 (26 janv. 1976), 28–30.

- Aquien, Michèle. *Poétique et psychanalyse : l'autre versant du langage*. Paris : Classiques Garnier, 2016.
- Aquien, Michèle, et Georges Molinié. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Paris : LGF, 1999.
- Auraix-Jonchière, Pascale, Simone Bernard-Griffiths et Éric Francalanza, éd. *Dictionnaire littéraire des fleurs et des jardins (XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles)*. Paris : Honoré Champion, 2017.
- Bachmann, Ingeborg, et Paul Celan. *Le Temps du cœur : correspondance (1948–1967)*. Augmentée des lettres échangées par Paul Celan et Max Frisch ainsi que par Ingeborg Bachmann et Gisèle Celan-Lestrange. Éd. Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll et Barbara Wiedemann. Trad. Bertrand Badiou. Paris : Seuil, 2011.
- Banon, David. « La lecture juive – une approche patiente ». *Pardès* 32–33 (2002/1), 45–53. <<https://www.cairn.info/revue-pardes-2002-1-page-45.htm>>.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Éd. Yves Florenne. Préface de Marie-Jeanne Dury. Paris : LDP, 1972.
- Beckett, Samuel. *Cap au pire*. Paris : Minuit, 1991.
- Bollack, Jean. *Poésie contre poésie : Celan et la littérature*. Paris : PUF, 2001.
- Böschstein, Bernhard. « Le Méridien et ses matériaux : le centre de la poétique de Celan ». *Paul Celan. Europe 1049–1050* (sept.-oct. 2016), 29–37.
- Broda, Martine. « Lyrisme et célébration : l'épiphanie de la Chose ». *Littérature* 104 (1996), 89–100.
- Camelin, Colette. « Les Œuvres complètes de Saint-John Perse ». *Modernité de Saint-John Perse ? Actes du colloque de Besançon des 14, 15 et 16 mai 1998*. Éd. Catherine Mayaux. Besançon : PU Franc-Comtoises, 2001. 251–64.
- Caws, Mary Ann, ed. *Pierre Reverdy*. Trans. John Ashbery et al. New York : NYRB, 2013.
- Cazenave, Michel, éd. *Encyclopédie des symboles*. Paris : Livre de poche. 2000.
- Celan, Paul. *Choix de poèmes réunis par l'auteur, augmenté d'un dossier inédit de traductions revues par Paul Celan*. Trad. et éd. Jean-Pierre Lefebvre. Paris : Poésie/Gallimard, 2015.
- Celan, Paul. *Contrainte de lumière*. [*Lichtzwang*, 1970] Trad. Bertrand Badiou et Jean-Claude Rambach. Paris : Belin, 1989.
- Celan, Paul. *De seuil en seuil*. [*Von Schwelle zu Schwelle*, 1955] Trad. Valérie Briet. Paris : Christian Bourgois, 1991.
- Celan, Paul. *Die Gedichte : Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. [*Poésies complètes, commentées*] Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2018.
- Celan, Paul. *Enclos du temps / Zeitgehöft*. [*Zeitgehöft*, 1976] Trad. Martine Broda. Paris : Clivages, 1985.

- Celan, Paul. *Entretien dans la montagne*. [*Gespräch im Gebirg*, 1959] Trad. John E. Jackson et André du Bouchet. Saint Clément : Fata Morgana, 2017.
- Celan, Paul. *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. [*Œuvres complètes*] Hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2000.
- Celan, Paul. *Grille de parole*. [*Sprachgitter*, 1959] Trad. Martine Broda. Paris : Seuil, 2008 [1991].
- Celan, Paul. « La poésie d'Ossip Mandelstam ». Trad. Bertrand Badiou. *Po&sie* 52 (1990), 9–20. <[https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/10/52\\_1990\\_p9\\_20.pdf](https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/10/52_1990_p9_20.pdf)>.
- Celan, Paul. *La Rose de Personne*. [*Die Niemandrose*, 1963] Trad. et postface Martine Broda. Paris : Seuil, 2007 [1979].
- Celan, Paul. *Le Méridien & autres proses*. [*Der Meridian*, 1960] Trad. et éd. Jean Launay. Paris : Seuil, 2002.
- Celan, Paul. *Partie de neige*. [*Schneepart*, 1971] Trad. et éd. Jean-Pierre Lefebvre. Paris : Seuil, 2013 [2007].
- Celan, Paul. *Pavot et Mémoire*. [*Mohn und Gedächtnis*, 1952] Trad. Valérie Briet. Paris : Christian Bourgois, 1987.
- Celan, Paul. *Poèmes*. Trad. et éd. John E. Jackson. Paris : José Corti, 2007.
- Celan, Paul. *Renverse du souffle*. [*Atemwende*, 1967] Trad. et éd. Jean-Pierre Lefebvre. Paris : Seuil, 2006 [2003].
- Celan, Paul. *Strette & autres poèmes*. Trad. Jean Daive. Paris : Mercure de France, 1990.
- Celan, Paul, et Erich Einhorn. « Correspondance Paul Celan / Erich Einhorn – Extraits ». *Paul Celan. Europe* 861–862 (janv.-févr. 2001), 56–62.
- Celan, Paul, et Gisèle Celan-Lestrange. *Correspondance (1951–1970), avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Eric*. Éd. Bertrand Badiou avec Eric Celan. T. I *Lettres*. T. II *Commentaires et illustrations* (éd. Bertrand Badiou). Paris : Seuil, 2001.
- Celan, Paul, et Ilana Shmueli, *Correspondance (1965–1970)*. Éd. Ilana Shmueli et Thomas Sparr. Trad., révision et adaptation des notes Bertrand Badiou. Paris : Seuil, 2006.
- Césaire, Aimé. *Anthologie poétique*. Éd. Roger Toumson. Paris : Imprimerie nationale, 1996.
- Chevalier, Jean, et Alain Gheerbrant, éd. *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris : Robert Laffont, 1997.
- Cixous, Hélène. *La Fiancée juive : de la tentation*. Paris : Des femmes, 1995.
- Cixous, Hélène. « Le dernier tableau ou le portrait de Dieu ». *Entre l'écriture*. Paris : Des femmes, 1986 [1983]. 169–201.
- Cixous, Hélène, et Catherine Clément. *La Jeune née*. Dessins de Mechttilt. Paris : UGE, 1975.
- Claudiel, Paul. *Psaumes : Traductions 1918–1953*. Éd. Renée Nantet et Jacques Petit. Avant-propos de Pierre Claudiel. Préface de Guy Goffette. Paris : Gallimard, 2008.



- Collectif. *La Bible*. Segond 21. Genève : Société Biblique de Genève, 2007.
- Collectif. *Passeurs de mémoire : de Théocrite à Alfred Jarry, la poésie de toujours lue par 43 poètes d'aujourd'hui*. Préface de Jean-Baptiste Para. Paris : Poésie/Gallimard, 2005.
- Collot, Michel. « La "langue-peinture" : Du Bouchet, Jaccottet, Bonnefoy ». *Esprit* 213.7 (juil. 1995), 138–41.
- Collot, Michel. *La Matière-émotion*. Paris : PUF, 1997.
- Collot, Michel. « Reverdy selon Du Bouchet ». *Littérature* 183 (2016/3), 94–106. <<https://www.cairn.info/revue-litterature-2016-3-page-94.htm>>.
- Daive, Jean. *La Condition d'infini 5 : sous la coupole*. Paris : P.O.L, 1996.
- Daive, Jean. *Paul Celan, les jours et les nuits*, suivi de *Suggestions* par Werner Hamacher. Trad. de l'allemand par Michèle Cohen-Halimi. Caen : Nous, 2016.
- Dante. *Œuvres complètes*. Trad. Christian Bec et al. Paris : LGF, 1996.
- Depreux, Jacques. *André du Bouchet ou la parole traversée*. Seyssel : Champ Vallon, 1988.
- Derrida, Jacques. « La langue n'appartient pas : entretien avec Evelyne Grossman ». *Paul Celan. Europe* 861–862 (janv.-févr. 2001), 81–91.
- Dessons, Gérard. « Henri Meschonnic ». *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*. Éd. Michel Jarrety. Paris : PUF, 2001. 489.
- Draper, Sophie. « "Mitsein" in Beauvoir's *The Second Sex* ». <<https://artsone-open.arts.ubc.ca/mitsein-in-beauvoirs-the-second-sex/>>.
- Dubois, Mathieu. « Imaginaires extrêmes-orientaux dans la poésie contemporaine : enjeux d'une intériorité à retrouver ». *Esthétique et spiritualité 11. Circulation des modèles en Europe*. Baudouin Decharneux, Catherine Maignant et Myriam Watthee-Delmotte (sld). Fernelmont : EME, 2012. 245–60.
- Du Bouchet, André. *Air* suivi de *Défets (1950–1953)*. Saint Clément : Fata Morgana, 1986.
- Du Bouchet, André. *Annotations sur l'espace non datées (Carnet 3)*. Saint Clément : Fata Morgana, 2000.
- Du Bouchet, André. *Aveuglante ou banale : essais sur la poésie, 1949–1959*. Éd. Clément Layet et François Tison. Préface et notes de Clément Layet. Paris : Bruit du temps, 2011.
- Du Bouchet, André. *Carnet*. Saint Clément : Fata Morgana, 1994.
- Du Bouchet, André. *Carnet 2*. Saint Clément : Fata Morgana, 1998.
- Du Bouchet, André. *...désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*. Paris : Mercure de France, 1989.
- Du Bouchet, André. *Entretiens d'André du Bouchet avec Alain Veinstein (1979–2000)*. Strasbourg/Paris : L'Atelier contemporain/Institut national de l'audiovisuel, 2016.
- Du Bouchet, André. *Laisses*. Paris : Hachette, 1979.
- Du Bouchet, André. *Matière de l'interlocuteur*. Saint Clément : Fata Morgana, 1992.
- Du Bouchet, André. *Openwork : Poetry and Prose*. Trans. and ed. Paul Auster and Hoyt Rogers. New Haven : Yale UP, 2014.

- Du Bouchet, André. *Une lampe dans la lumière aride*. Éd. Clément Layet. Paris : Bruit du temps, 2011.
- Durazzo, François-Michel. « Guillevic et l'expérience de la limite ». *Guillevic : la passion du monde. Actes du Colloque international de poésie les 24 et 25 mai 2002*. Éd. Jacques Lardoux. Angers : PU d'Angers, 2003.
- Eisenreich, Brigitta, et Bertrand Badiou. *L'Étoile de craie : une liaison clandestine avec Paul Celan. Accompagné de lettres et autres documents inédits*. Trad. Georges Felten. Paris : Seuil, 2013.
- Felstiner, John. *Paul Celan : Poet, Survivor, Jew*. New Haven : Yale UP, 2001.
- Finas, Lucette. « Une lecture d'«Artémis» de Gérard de Nerval ». *Le Cahier (Collège international de philosophie)* 6 (oct. 1988), 85–102. <<https://www.jstor.com/stable/40972584>>.
- Fresco, Nadine. « La diaspora des cendres ». *L'Emprise. Nouvelle revue de psychanalyse* 24 (automne 1981), 205–20.
- Gardin, Nanon, Robert Olorenshaw, Jean Gardin et Olivier Klein. *Petit Larousse des symboles*. Paris : Larousse, 2019.
- Germain, Sylvie. *Ateliers de lumière : Piero della Francesca, Johannes Vermeer, Georges de La Tour*. Paris : Desclée de Brouwer, 2004.
- Germain, Sylvie. *La Pleurante des rues de Prague*. Paris : Gallimard, 1992.
- Germain, Sylvie. *Les Échos du silence*. Paris : Albin Michel, 2006 [1996].
- Germain, Sylvie. *Le Vent ne peut être mis en cage*. L'intégrale des entretiens Noms de Dieux d'Edmond Blattchen. Bruxelles : Alice Éditions et RTBF Liège, 2002.
- Germain, Sylvie. *Songes du temps*. Paris : Desclée de Brouwer, 2003.
- Gillingham, S. E. *The Poems and Psalms of the Hebrew Bible*. Oxford : Oxford UP, 1994.
- Gunkel, Hermann. *The Psalms : A Form-Critical Introduction*. Intro. James Mullenberg. Trans. Thomas M. Horner. Philadelphia : Fortress, 1967.
- Harrow, Susan. *Colourworks : Chromatic Innovation in Modern French Poetry and Art Writing*. London : Bloomsbury, 2021.
- Heidegger, Martin. *Acheminement vers la parole*. Trad. Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier. Paris : Gallimard, 1976 [1959].
- Hölderlin, Friedrich. *Œuvres*. Éd. Philippe Jaccottet. Paris : Pléiade, 1967.
- Hopkins, Gerard Manley. *Grandeur de Dieu*. Trad. et éd. Jean Mambrino. Orbey : Arfuyen, 2005.
- Horace. *Épîtres*. Trad. et éd. François Villeneuve. Paris : Belles Lettres, 2018.
- Hugo, Victor. *Les Contemplations*. Éd. Pierre Laforgue. Paris : Flammarion, 2008.
- Huppert, Hugo. « "Spirituell". Ein Gespräch mit Paul Celan ». *Paul Celan*. Hrsg. von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1988. 319–324.
- Irigaray, Luce. *Être deux*. Paris : Grasset, 1997.

- Irigaray, Luce. *In the Beginning, She Was*. London : Bloomsbury, 2013.
- Irigaray, Luce. *J'aime à toi*. Paris : Grasset, 1992.
- Jaccottet, Philippe. *L'Encre serait de l'ombre*. Paris : Poésie/Gallimard, 2011.
- Jaccottet, Philippe. *Paysages avec figures absentes*. Paris : Gallimard, 1976.
- Jaccottet, Philippe. *Une transaction secrète : lectures de poésie*. Paris : Gallimard, 1987.
- Jackson, John E. *Paul Celan : contre-parole et absolu poétique*. Paris : Corti, 2014.
- Jeffrey, Denis. *Jouissance du sacré : religion et postmodernité*. Paris : Armand Colin, 1998.
- Kneller, J. W. « Artémis ». *The Poem Itself : 150 of the Finest Modern Poets in the Original Languages*. Ed. and intro. Stanley Burnshaw, with Dudley Fitts, Henri Peyre and John Frederick Nims. Little Rock : U of Arkansas P, 1995, 6–7. <<https://www.jstor.org/stable/j.ctt1ffjqqb.8>>.
- Kneller, J. W. « The Poet and His Moira : “El Desdichado” ». *PMLA* 75.4 (Sep. 1960), 402–09. <<https://www.jstor.org/stable/460602>>.
- König, David. *Le Fini et l'Infini : l'odyssée de l'absolu chez Jacob Böhme*. Paris : Cerf, 2016.
- Koster, Serge. *Trou de memoire : récit*. Paris : PUF, 2003.
- Labre, Chantal. *Dictionnaire biblique culturel et littéraire*. Paris : Armand Colin, 2002.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966.
- Lacan, Jacques. *Encore [Le Séminaire, Livre XX, 1972–1973]*. Éd. Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 2016.
- Lauterwein, Andréa. *Paul Celan*. Paris : Belin, 2005.
- Lauterwein, Andréa. « Paul Celan : le rossignol bègue. Un changement de perspectives dans la poésie ». *Revue d'Histoire de la Shoah* 201 (2014/2), 403–30. <<https://www.cairn.info/revue-revue-d-histoire-de-la-shoah-2014-2-page-403.htm>>.
- Layet, Clément. *André du Bouchet : présentation et anthologie*. Paris : Seghers, 2002.
- Layet, Clément. « “La question du soleil” : André du Bouchet et la question politique ». *L'Esprit Créateur* 55 : 1 (Spring 2015), 99–109.
- Lefort, Régis. *Bernard Vargaftig : esthétique du renversement*. Leiden : Brill Rodopi, 2019.
- Le Han, Marie-Josette. « La structure liturgique dans *Une somme de poésie* de Patrice de La Tour du Pin ». *Poésie et Liturgie : XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*. Éd. Martine Bercot et Catherine Mayaux. Oxford : Peter Lang, 2006. 153–65.
- Lucas, Georges, et al., éd. *Petit Larousse illustré 1984*. Paris : Larousse, 1984.
- Malet, Tina. « “Artémis” de Gérard de Nerval : une grille de lecture ». <<https://www.etudes-litteraires.com/nerval-artemis.php>>.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Pléiade, 1945.
- Mandelstam, Osip. *The Selected Poems of Osip Mandelstam*. Trans. Clarence Brown and W. S. Merwin. New York : NYRB, 1973.
- Mandelstam, Osip. *Voronezh Notebooks*. Trans. and intro. Andrew Davis. New York : NYRB, 2016.

- Mandelstam, Ossip. *De la poésie*. Trad. et postface Christian Mouze. « Mots pour *De la poésie* » d'Olivier Gallon. Paris : La Barque, 2013.
- Marks, Elaine. *Marrano as Metaphor : The Jewish Presence in French Writing*. New York : Columbia UP, 1996.
- Marteau, Frédéric. « Contra-diction. Paul Celan et l'art du contrepoint ». *Littérature* 180 (2015/4), 56–69. <<https://www.cairn.info/revue-litterature-2015-4-page-56.htm>>.
- Marteau, Frédéric. « Lire – ne pas interpréter ? Paul Celan et la résistance du texte poétique ». *La Posture de l'herméneute : essais sur l'interprétation dans la littérature*. Éd. Alison Boulanger et Jessica Wilker. Paris : Classiques Garnier, 2011. 27–43.
- Maulpoix, Jean-Michel. *Jean-Michel Maulpoix commente Choix de poèmes de Paul Celan*. Paris : Gallimard, 2009.
- Meschonnic, Henri. *Gloires : traduction des psaumes*. Paris : Desclée de Brouwer, 2001.
- Meschonnic, Henri. *Infiniment à venir*, suivi de *Pour le poème et par le poème*. Orbey : Arfuyen, 2017.
- Nerval, Gérard de. *Les Filles du feu* suivi de *Aurélia*. Préface de Béatrice Didier. Paris : Flammarion, 1972.
- New Oxford American Dictionary*. Cupertino : Apple, 2015.
- Ouaknin, Marc-Alain. *Bibliothérapie : lire, c'est guérir*. Paris : Seuil, 1994.
- Ouaknin, Marc-Alain. *Invitation au Talmud*. Paris : Flammarion, 2001.
- Ouaknin, Marc-Alain. *Le Livre brûlé : philosophie du Talmud*. Paris : Points, 2016.
- Ouaknin, Marc-Alain. *Les Mystères de l'alphabet : l'origine de l'écriture*. Paris : Assouline, 1997.
- Ouaknin, Marc-Alain. *Lire aux éclats : éloge de la caresse*. Paris : Points, 2016.
- Ouaknin, Marc-Alain. *Mystères de la kabbale*. Paris : Assouline, 2016.
- Petterson, James. *Postwar Figures of L'Éphémère : Yves Bonnefoy, Louis-René des Forêts, Jacques Dupin, André du Bouchet*. Lewisburg : Bucknell UP, 2000.
- Pinson, Jean-Claude. *Pastoral : de la poésie comme écologie*. Ceyzérieu : Champ Vallon, 2020.
- Poizat, Jean-Claude. « Entretien avec Daniel Sibony ». *Le Philosophoire* 31 (2009/1), 211–28. <<https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-2009-1-page-211.htm>>.
- Prevots, Aaron. *Bernard Vargaftig : Gestures toward the Sacred*. Oxford : Peter Lang, 2019.
- Prevots, Aaron. « Pierre Jean Jouve et Bernard Vargaftig : tremblement et nudité du dire ». *Pierre Jean Jouve : dans l'atelier de l'écrivain*. Dorothée Catoen-Cooche (sld). Avec la collaboration de Béatrice Bonhomme, Myriam Watthee-Delmotte et Jean-Paul Louis-Lambert. Paris : Hermann, 2021. 257–74.
- Réda, Jacques. *Celle qui vient à pas légers*. Saint Clément : Fata Morgana, 1999.
- Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes I*. Éd. Étienne-Alain Hubert. Paris : Flammarion, 2010.

- Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes II*. Éd. Étienne-Alain Hubert. Paris : Flammarion, 2010.
- Richer, Jean. *Gérard de Nerval*. Paris : Seghers, 1972.
- Rilke, Rainer Maria. *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*. Trad. Armel Guerne. Paris : Seuil, 1974.
- Rilke, Rainer Maria. *The Selected Poetry of Rainer Maria Rilke*. Ed. and trans. Stephen Mitchell. Intro. Robert Hass. New York : Vintage, 1989.
- Rimbaud, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Éd. Louis Forestier. Préface de René Char. Paris : Poésie/Gallimard, 1984.
- Sachs, Nelly, et Paul Celan. *Correspondance*. Trad. Mireille Gansel. Paris : Belin, 1999.
- Saint-John Perse. *Œuvres complètes*. Paris : Pléiade, 1972.
- Sarna, Nahum M. *On the Book of Psalms : Exploring the Prayers of Ancient Israel*. New York : Schocken, 1995.
- Soulier, Catherine. « Résonances circulaires : notes sur *L'EXCÈS : cette mesure* (Anne-Marie Albiach – Richard Tuttle, 2004) ». *Anne-Marie Albiach*. Éd. Régis Lefort. *NU(e)* 66 (sept. 2016), 67–80.
- Stétié, Salah. *En un lieu de brûlure : Œuvres*. Paris : Robert Laffont, 2009.
- Talmage, Frank. « Apples of Gold : The Inner Meaning of Sacred Texts in Medieval Judaism ». *Jewish Spirituality : From the Bible through the Middle Ages*. Ed. Arthur Green. New York : Crossroad, 1987. 313–55.
- Tellermann, Esther, et Yves Di Manno. « À Martine Broda (1947–2009), 5 mai 2009, cimetière du Montparnasse ». *Po&sie* 2009/2–3 (128–29), 7–11. <<https://www.cairn.info/revue-poesie-2009-2-page-7.htm>>.
- Trakl, Georg. *Vingt poèmes*. Trad. et préface Eugène Guillevic. Sens : Obsidiane, 2016.
- Vargafitig, Bernard. « L'inflexion ». *Littérature suédoise. Europe* 780 (avril 1994), 173–85.
- Wagstaff, Emma. *André du Bouchet : Poetic Forms of Attention*. Leiden : Brill Rodopi, 2020.
- Warren, Rosanna. « The “Last Madness” of Gérard de Nerval ». *The Georgia Review* 37.1 (Spring 1983), 131–38. <<https://www.jstor.org/stable/41397343>>.
- Wathee-Delmotte, Myriam. *Dépasser la mort : l'agir de la littérature*. Paris : Actes Sud, 2019.
- Wigoder, Geoffrey (sld). *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*. Paris : Cerf/Robert Laffont, 2012.
- Wolosky, Shira. « Mystical Language and Mystical Silence in Paul Celan's “Dein Hinübersein” ». *Argumentum e Silentio : International Paul Celan Symposium*. Ed. Amy D. Colin. Berlin/New York : Walter de Gruyter, 1987. 365–74.
- Wolosky, Shira. « Paul Celan's Linguistic Mysticism ». *Studies in Twentieth Century Literature* 10.2 (Jan. 1986), 191–211. <<https://newprairiepress.org/sttcl/vol10/iss2/4/>>.
- Wolosky, Shira. « The Lyric, History, and the Avant-Garde : Theorizing Paul Celan ». *Poetics Today* 22.3 (Fall 2001), 651–68. <<https://muse.jhu.edu/article/27877/pdf>>.

# Index

- Adorno, Theodor 127n117  
Albiach, Anne-Marie 32n12  
Allemann, Beda 97n6  
Alter, Robert 12n5–6, 21n28–29, 25n40, 26n41  
Apel-Muller, Michel 39n41  
Apollinaire, Guillaume 97n6  
Aquiën, Michèle 39n43, 71n6  
Ariane 41, 80, 148  
Aristote 110n64  
Artaud, Antonin 5, 97n6  
Asaph 22  
Ashbery, John 131n10  
Auraix-Jonchière, Pascale 144n3  
Auster, Paul 86n14
- Bachmann, Ingeborg 122  
Badiou, Bertrand 17n23, 48n57, 73n18, 106n45, 122n102  
Banon, David 152n9  
Baudelaire, Charles 14n12, 45n50, 97n6, 111, 151n1  
Beaufret, Jean 52n1  
Beauvoir, Simone de 77n26  
Beckett, Samuel 32, 101  
Bercot, Martine 21n29  
Bernard-Griffiths, Simone 144n3  
Bishop, Michael 8n20, 32n12, 41n46, 55n5, 80, 147n5  
Blanchot, Maurice 105  
Böhme, Jacob 14n13  
Bollack, Jean 74n21  
Bonhomme, Béatrice 29n2  
Bonnefoy, Yves 31n8, 85n11, 131n9, 138n41  
Böschenstein, Bernhard 97n6, 98n12, 99n17, 102n32, 118n89  
Breton, André 97n6  
Briet, Valérie 3n5, 36n33  
Broda, Martine 4, 11n2, 23n36, 24, 37, 86n15  
Brokmeier, Wolfgang 52n1  
Brown, Clarence 108n54  
Boudier, Yves 118n86  
Bücher, Rolf 97n6  
Burnshaw, Stanley 98n14
- Cahen, Didier 147  
Camelin, Colette 34n22, 35n29  
Cassandre 37  
Cathelineau, Pierre-Christophe 84n4, 87n17, 153n12  
Catoen-Cooche, Dorothée 29n2  
Caws, Mary Ann 131n10  
Cayrol, Jean 97n6  
Cazenave, Michel 30n7, 62n21–22  
Celan, Eric 106n45, 122  
Celan, Paul  
*Choix de poèmes* 11n2, 13n9, 15n14, 15n16, 16n17, 16n21, 18n26, 19n27, 24n38, 39n44, 42n47–48, 46n53, 47n54, 50n61, 54n3, 57n8, 58n10–11, 59n13, 62n23–24, 64n26, 65n28–29, 69n4, 71n7, 73n15–16, 83n1–2, 84n5, 84n7, 85n13, 88n19, 90n23, 93n31, 94n38, 100n21, 100n26, 109n60, 116n82, 120n94, 127n16–17, 145n4, 155n22  
*Contrainte de lumière* 17n23, 18n26, 80n35  
*Correspondance (1951–1970)* 106n45, 122n102  
*De seuil en seuil* 15n16, 17n23, 18n26, 36n33, 37n36, 40, 46, 47, 65n29, 72n10, 73n16, 75n24, 83n1, 89, 90n22, 91, 92n27, 96, 100n21, 101, 104, 109n60, 110, 116n83, 117, 126, 127, 142, 145n4  
*Die Gedichte* 85n13  
*Enclos du temps* 11n2, 12, 13n8–11, 14n13, 15n16, 16, 17n24–25, 19n27, 23n35, 37n34, 43n48, 44n49, 64n26, 71n7, 72n8, 72n10, 88, 147n6–7, 155n21  
*Entretien dans la montagne* 127n17  
*Fadensonnen (Soleils-filaments)* 19n27, 61n19, 96n3  
*Gesammelte Werke* 97n6  
*Grille de parole* 16, 23n36, 24n38, 36n31, 42n47, 46n53, 47n54, 49, 58n10–12, 59n14, 62n24, 65n29, 73n13, 73n17, 76n25, 80n34, 83n1–2, 89n21, 91, 92n28, 94n39–40, 96, 113n71, 116n80, 116n83, 126, 127n117, 145n4, 153, 154n16, 155n22

- Celan, Paul (*cont.*)  
 « La poésie d'Ossip Mandelstam »  
 48n57, 99n18, 107n52, 108n53, 108n58,  
 115n78, 124n109  
*La Rose de Personne* 4n9, 16n21, 17n22,  
 19n27, 23n36, 24n39, 37n34-35,  
 42n47-48, 47n54-55, 58n12, 59,  
 62n23-24, 65n28, 72n8, 72n10, 73n17,  
 78-79, 83n1, 84n5, 86n15, 88n19, 91n26,  
 100n26, 112n66, 113n68, 113n71, 116n83,  
 118n88, 123n107  
*Le Méridien* 10, 17n26, 46, 59n13, 69n5,  
 85, 96n5, 97n6, 98n12, 99n17, 100,  
 102n32, 107n52, 109n91, 121, 123n106,  
 148, 153n11  
*Le Sable des urnes* 92n27  
 « Lettre à Erich Einhorn » du 10 août  
 1962 57n9  
 « Lettre à Hans Bender » du 8 mai  
 1960 96n5, 123n106  
*Partie de neige* 50n61, 65n26-27,  
 73n11-12, 73n14, 74n19, 75n23, 80n35,  
 85n13, 99n19, 101n30, 106n45, 14n72-  
 77, 115n80, 120-21, 122n101, 123n105,  
 125n110, 127n117, 145n4  
*Pavot et Mémoire* 3n5, 15n14, 23n36,  
 42n47, 47n54, 54n3, 72n10, 73n16, 83n1,  
 90n23, 92n27, 93n31, 109n61, 113n71,  
 118n88, 145n4  
*Poèmes* 2n3, 85n11, 92n27, 120n94  
*Renverse du souffle* 11n2, 12, 13n9, 15n16,  
 16n17, 17n23, 18n26, 19n27, 24n37,  
 36n30, 37n36, 43n48, 58n12, 60n18,  
 61n19, 64n26, 65n28-29, 71n7, 73n15,  
 74n20, 74n22, 76n25, 79n31-32, 85n13,  
 89n20-22, 96n3, 101n30, 105n40,  
 113n69, 113n71, 116n81-83, 117n84,  
 118n87, 119n91, 120n94, 122n101, 123,  
 125n111, 126n115, 127n116-17, 145n4,  
 147n7, 149n9  
*Strette & autres poèmes* 58n12, 59n14,  
 60n18, 61n19, 62n24, 64n26-27, 65n28-  
 29, 72n10, 73n17, 76n25, 79n31-32,  
 91n25-26, 94n39, 96n3, 113n68, 116n80,  
 155n21  
 Celan-Lestrangle, Gisèle 106n45, 122  
 Césaire, Aimé 6, 97n6  
 César, Jules 49n58  
 Chagall, Marc 126  
 Char, René 97n6  
 Chedid, Andrée 34n24, 39n40-42  
 Chevalier, Jean 30n7, 49n58, 62n22,  
 124n108  
 Cixous, Hélène 67-68, 82  
 Claudel, Paul 21-23  
 Clifford, Gay 26n43  
 Cohen-Halimi, Michèle 118n89  
 Colin, Amy D. 152n9  
 Collot, Michel 9, 129n4, 131-32, 134n29,  
 136n33, 137n40, 138n41, 139n49  
 Corneille, Pierre 21n29  
 Créac'h, Martine 137n38-39  
 Cressan, Alain 111, 134n28  
 Daive, Jean 56n6, 58n12, 96n3, 97n6, 118n89  
 Dante 55, 97n11  
 Darras, Jacques 34n23, 37n37, 139n47  
 David 22  
 Davis, Andrew 97n11  
 Decharneux, Baudouin 153n10  
 Deguy, Michel 5  
 De la Tour du Pin, Patrice 21n29  
 Délie 37  
 Depreux, Jacques 92n30  
 Derrida, Jacques 66n30, 105  
 Des Forêts, Louis-René 85n11  
 Desnos, Robert 97n6  
 Dessons, Gérard 151n1  
 Didier, Béatrice 98n15  
 Dieu 15, 21-24, 45n51, 46n52, 65n28-29,  
 67n2, 83, 106-07, 118, 120, 125n112, 147,  
 152n9  
 Di Manno, Yves 3n7, 5n13, 6n15, 86n15  
 Dobzynski, Charles 34n24, 39n40-42  
 Draper, Sophie 77n26  
 Dubois, Mathieu 153n10  
 Du Bouchet, André 1n2, 4, 7, 9-10, 38n38,  
 48-49, 55, 57, 60n15, 74, 85-86, 88,  
 92n30, 97n6, 127n117, 129-40, 144,  
 151-52  
 Du Bouchet, Gilles 129n3  
 Dupin, Jacques 85n11, 97n6  
 Duras, Marguerite 50n59, 50n62  
 Durazzo, François-Michel 103n35-36,  
 121n99  
 Eisenreich, Brigitta 73n18  
 Éluard, Paul 97n6

- Esteban, Claude 26  
 Esther 65n29  
 Eurydice 8, 83  
  
 Fédier, François 52n1  
 Felstiner, John 2n3, 47n54  
 Felten, Georges 73n18  
 Finas, Lucette 98n14  
 Fitts, Dudley 98n14  
 Forestier, Louis 78n28  
 Fourcaut, Laurent 5n12  
 Francalanza, Éric 144n3  
 Fresco, Nadine 119  
 Freud, Sigmund 103, 121n99  
 Friedrich, Caspar David 101  
 Frisch, Max 122n102  
  
 Gallon, Olivier 97n7  
 Gansel, Mireille 122n102  
 Garache, Claude 5, 150  
 Gardin, Nanon 30n7, 33n16, 38n39, 62n22,  
 110n64, 124n108  
 Garron, Isabelle 3n7, 5n13, 6n15, 30n6,  
 38n38, 50n59  
 Germain, Sylvie 80n37, 118n88, 125n112,  
 128n120  
 Gheerbrant, Alain 30n7, 49n58, 62n22,  
 124n108  
 Gillingham, S. E. 26n41  
 Gleize, Jean-Marie 14n12, 15n15  
 Goffette, Guy 21–22  
 Goll, Claire 72n9  
 Goll, Yvan 72n9  
 Guerne, Armel 15n14  
 Guillevic, Eugène 60n17, 103n35, 121n99  
 Gunkel, Hermann 21n28  
  
 Heidegger, Martin 52n1  
 Hölderlin, Friedrich 4, 45, 48, 49n58, 60, 77,  
 90n23, 111  
 Höller, Hans 122n102  
 Hopkins, Gerard Manley 45n51, 48  
 Horace 87n16  
 Hugo, Victor 21n29, 35, 60, 111  
 Huppert, Hugo 36n32  
 Huysmans, Joris-Karl 21n29  
  
 Iphigénie 49, 50n59  
 Irigaray, Luce 82, 110n63, 128n121  
  
 Jabès, Edmond 105  
 Jaccottet, Philippe 1n2, 26, 45n51, 108n57,  
 122n104, 131n9, 138n41  
 Jackson, John E. 2n3, 9, 36n30, 44n49,  
 46n53, 72n8, 84–94, 117n84, 120n94,  
 127n117, 154n16  
 Jacob, Max 5  
 Jallet, Gilles 12  
 Jarry, Alfred 50n63  
 Jeffrey, Denis 155n20  
  
 Kafka, Franz 50n61  
 Kierkegaard, Søren 73  
 Kneller, J. W. 98n13–14  
 König, David 14n13  
 Koster, Serge 119n92  
  
 Labre, Chantal 21n29  
 Lacan, Jacques 4, 5, 38n38, 50n59, 50n62,  
 84n4, 138n46, 150  
 La Fontaine, Jean de 21n29  
 Laforgue, Pierre 60n16  
 Lardoux, Jacques 103n35  
 Lauterwein, Andréa 17n26, 23n36, 24n37,  
 37n34, 127n117  
 Layet, Clément 38n38, 55n5, 85, 86n14,  
 131n10  
 Lefebvre, Jean-Pierre 11n2, 36n30, 39n44,  
 42n48, 50n61, 73n12, 114, 116n82,  
 126n115  
 Lefort, Régis 33n12, 43n48, 72n8  
 Le Han, Marie-Josette 21n29  
 Lévinas, Emmanuel 105  
 Louis-Lambert, Jean-Paul 29n2  
  
 Maeterlinck, Maurice 97n6  
 Maignant, Catherine 153n10  
 Malaprade, Anne 5n13, 29n3–4, 32n11,  
 86n14, 90n23, 94n37, 151n2  
 Malet, Tina 98n14  
 Mallarmé, Stéphane 6, 31n8, 79, 97n6, 152n7  
 Mambrino, Jean 45n51  
 Mandelstam, Ossip 4, 9, 48n57, 50n61,  
 90n23, 96–99, 102n32–33, 104–05,  
 107–09, 111, 113, 115, 117, 121n97, 124n109  
 Marks, Elaine 67n1  
 Marot, Clément 21n29  
 Marteau, Frédéric 36n31–32, 59n13, 92n29,  
 115n79



- Maulpoix, Jean-Michel 59n13, 69n4-5, 84n7
- Mayaux, Catherine 21n29, 34n22
- Merwin, W. S. 108n54
- Meschonnic, Henri 21n28, 25, 151n1
- Michaux, Henri 97n6
- Miller, Jacques-Alain 38n38
- Mitchell, Stephen 15n14
- Molinié, Georges 39n43
- Montrelay, Michèle 50n59, 50n62
- Mouze, Christian 97n7
- Munch, Edvard 100
- Myriam 47n54
- Nauleau, Sophie 99, 107, 108n56, 128n19
- Née, Patrick 3n6, 153n11, 154n13
- Nerval, Gérard de 4, 9, 35, 46n52, 48, 97n6, 98-101, 109n60, 116, 122, 145
- Nims, John Frederick 98n14
- Noël, Bernard 5
- Noémie 47n54
- Noiret, Gérard 6n16
- Ophélie 46n52, 80, 81, 117
- Orphée 8, 15n14, 31, 54, 64, 83, 87, 101
- Ouaknin, Marc-Alain 105n41, 106n44, 106n48, 125n12
- Paoli, Angèle 83n3
- Para, Jean-Baptiste 3n6, 5n12, 50n63, 81, 153n11
- Pastoureau, Henri 97n6
- Péret, Benjamin 97n6
- Perret, Jean-Marie 6n17, 41n46, 50n60, 54
- Perséphone 80, 81
- Petterson, James 85n11
- Peyre, Henri 98n14
- Pinson, Jean-Claude 102n33, 103n34, 104n37
- Platon 110n64
- Poizat, Jean-Claude 130n6
- Prevots, Aaron 2n4, 3n6, 4n9, 12n4, 12n7, 29n2, 32n9, 46n52, 68n3, 72n8, 82n41, 106n47, 133n23
- Pythagore 110n64
- Racine, Jean 21n29
- Rambach, Jean-Claude 17n23
- Rannou, François 5n12
- Réda, Jacques 120n94, 151-52
- Reichert, Stefan 97n6
- Resnais, Alain 57
- Reverdy, Pierre 4, 7, 9-10, 111, 129-40, 141, 144, 152
- Richer, Jean 48n56-57, 98n14
- Rilke, Rainer Maria 15
- Rimbaud, Arthur 78, 97n6
- Rogers, Hoyt 86n14
- Rouan, François 5
- Ruth 47
- Sachs, Nelly 47n54, 122
- Saint-John Perse 4, 7, 28-37, 39, 42, 48-49, 71, 111, 130, 136, 144, 145n14, 149, 152
- Saint Paul 110n64
- Salomé 49
- Sarna, Nahum M. 21n28
- Shakespeare, William 46n52
- Shmueli, Ilana 122
- Sibony, Daniel 130n6
- Solomon, Petre 109n61
- Soulier, Catherine 32n12
- Spar, Thomas 122n102
- Stétié, Salah 93
- Stoll, Andrea 122n102
- Stout, John C. 128n118
- Strauss, Richard 81
- Supervielle, Jules 7, 97n6
- Talmage, Frank 26n43
- Tellermann, Esther
- « À Martine Broda (1947-2009), 5 mai 2009, cimetièrre du Montparnasse » 86n15
- « Autour de la lecture de Michèle Montrelay et Jacques Lacan de *Lol V. Stein* de Marguerite Duras » 50n59, 50n62
- Avant la règle* 1n1, 6, 9, 129-35, 139, 142
- Bernard Noël : l'expérience extérieure* 5
- Carnets à bruirre* 6, 9, 129-30, 132, 135-38, 141, 142
- Contre l'épisode* 6, 8, 67-82, 83-84, 138, 142, 151
- Corps rassemblé* 5, 150
- « Cristal exact » 2n4, 66n31, 122, 143n2
- Distance de fuite* 2-3, 7, 40, 28n1
- Encre plus rouge* 4, 6, 7, 28-51, 53-54, 60, 77, 142

- « Enseigner aujourd'hui ? » 5n13  
 « Esther Tellermann : le travail du poète » 4n8, 5n14, 15n13, 152n6  
*Éternité à coudre* 6, 9, 43, 67, 95-128, 130, 142, 146  
*François Rouan : les ficelles de la tresse* 5  
*Guerre extrême* 1, 4, 5, 6, 7, 11-27, 35, 90n23, 130, 142, 154  
*J'étais pleine d'espoir* 150  
*La Passion Artaud* 5  
*Le Troisième* 6, 9, 43, 80, 92, 95-128, 139, 142  
*Mental Ground* 5n10  
*Michel Deguy, exercices de contrariété* 5  
*Nous ne sommes jamais assez poète* 4n8, 5, 26, 50n63, 52, 68, 75, 90n23, 96, 116, 117, 132, 152  
*Pangéia* 2-3, 4, 28n1  
 « Poèmes » 90n23  
 « Poésie » 3n5, 23n36  
 « Pour saluer Max Jacob » 5n11  
*Première apparition avec épaisseur* 2-3, 5, 28n1, 95, 142n1  
*Première version du monde* 5, 13n13, 149-50  
*Racine* 96n4  
*Sous votre nom* 5, 6, 8-9, 75, 83-94, 96n3, 109n60, 127n117, 142, 151  
*Terre exacte* 4n9, 6, 8, 52-66, 77, 127n117, 138, 142  
*Trois plans inhumains* 2, 28n1, 95  
*Une odeur humaine* 5, 13n13, 149-50  
*Un point fixe* 1n1, 9, 133  
*Un versant l'autre* 1, 4, 6, 9, 75, 129-30, 133, 137-39, 141-50, 154  
 Teyssiéras, Anne 128n118  
 Théocrite 50n63  
 Tison, François 131n10  
 Trakl, Georg 4, 60, 90n23, 111, 121  
 Tsvétaeva, Marina 50n61  
 Valéry, Paul 31n8, 97n6  
 Vargaftig, Bernard 29-30, 39n41, 43n48, 72n8  
 Veinstein, Alain 86n14, 131n10-12, 134n27, 136n35, 151n4  
 Wagstaff, Emma 85n11  
 Warren, Rosanna 98n14  
 Watthee-Delmotte, Myriam 29n2, 153n10, 154n19  
 Wiedemann, Barbara 85n13, 122n102  
 Wigoder, Geoffrey 125n11  
 Wolosky, Shira 106n44, 106n46, 115n79, 120n96, 152n9  
 Woolf, Virginia 122