

Creuser « l'or de la syllabe » :
essai sur *Ciel sans prise* d'Esther Tellermand et la rencontre avec l'Autre

Aaron Prevots, Southwestern University 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 17, n° 2, décembre 2023

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Aaron Prevots, « Creuser "l'or de la syllabe" : essai sur *Ciel sans prise* d'Esther Tellermand et la rencontre avec l'Autre », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 17, n° 2, 2023, p. 198-209.
doi.org/10.51777/relief1832

Creuser « l’or de la syllabe » : essai sur *Ciel sans prise* d’Esther Tellermann et la rencontre avec l’Autre

AARON PREVOTS, Southwestern University

Résumé

Cet article se propose d’explorer *Ciel sans prise* (2023) d’Esther Tellermann vis-à-vis de la rencontre avec l’Autre dans le contexte du deuil. Nous nous intéressons à la manière dont cette rencontre s’avère musicalisée, notamment lorsque Tellermann s’intéresse tant au tissu langagier qu’au bien-aimé disparu, faisant trembler et vibrer ses brefs vers élégiaques en s’appuyant sur des mots polysémiques et diverses sortes de reprises. Les trois parties de l’étude, « Laisser mûrir le chant », « Réussir la prière » et « Réussir le poème », en privilégiant le renouvellement de la parole ainsi qu’en lisant en miroir *Ciel sans prise* et *Le Deuil des primevères* (1901) de Francis Jammes, montreront comment Tellermann brise et décentre le lyrisme, redonne à la langue une musique certaine, fait reverdir la nature et introduit des gestes vers le sacré. Une lecture attentive prendra en compte des traits stylistiques de divers ordres et leurs effets sur le tissu sonore et sémantique du recueil. On verra surtout que cet ouvrage dépasse le deuil, tâchant non seulement d’accompagner dans l’adieu le compagnon, mais aussi de sauvegarder le poème comme lieu du devenir où demeurer.

Comment écrire de nos jours des vers élégiaques ? Faut-il qu’ils soient toujours sombres, ou peut-on les faire vibrer, danser, chaleureusement bruire ? Lorsque ceux et celles qui nous sont chers s’éloignent dans le souvenir, demeurent-ils près de nous au sein de la langue, présents dans certains plis sonores et profondeurs sémantiques ? Décanter le vers tout en le désarticulant, comme le faisaient déjà Jean Follain et Eugène Guillevic aux années 1930¹, peut-il mieux situer les bien-aimés dans le souvenir ? Briser la syntaxe permet-il de trouver des mots et images qui dépassent la douleur ? Allège-t-on le poids de la disparition en faisant reverdir l’espace du dedans, en cadencant différemment la pensée ?

Dans une langue hantée par le doute mais sûre de pouvoir s’y opposer, Esther Tellermann esquisse des réponses à ces questions en se mettant dans *Ciel sans prise* (2023) à l’affût de signes qui puissent panser un mal personnel et collectif, lui permettre de s’orienter – de nous orienter – malgré une perte à la fois immédiate et généralisée². Car le Je lyrique dans *Ciel sans prise* reste particulièrement conscient du besoin de valoriser la parole, de vivifier la langue malgré la matière trouée de celle-ci, de s’en servir pour continuer d’agir comme ses

-
1. Voir Jean Tortel à propos du premier recueil de Guillevic, *Terraqué*, en tant que « résultat d’une rigoureuse décantation » (*Guillevic*, 6^e éd., Paris, Seghers, coll. « Poètes d’aujourd’hui », 1990 [1954], p. 59). Follain ressemble à Guillevic en ce qu’il écarte de ses brouillons bon nombre de vers jugés inutiles, pour qu’un minimum d’informations essentielles se trouvent juxtaposées. Il va peut-être plus loin en enlevant souvent de ses vers des signes typographiques habituels, par exemple la virgule ou le point-virgule, ainsi que certains liens syntaxiques.
 2. Esther Tellermann, *Ciel sans prise*, Nice, Unes, 2023. Toutes les références dans le texte courant ont trait à cette édition.

pairs du xx^e et xxi^e siècles au sein d'un monde trop souvent dévasté. Il est question d'un creusement de la langue dans le sens d'une descente en bas, dans les abîmes de l'inconscient, vers la nuit affective dont étincèlent les signes. Creuser « l'or / de la syllabe » (13), métaphore tellurique, lumineuse et euphonique que nous nous permettons en songeant à l'œuvre tellermannienne, c'est mieux assurer une rencontre avec l'Autre dans sa différence. C'est tisser de nouveau des liens à travers un chant qui se veut retenu, déchanté, elliptique, d'un lyrisme brisé, tamisé, souvent parataxique et surtout « décentré³ », ce afin de mieux s'adresser à autrui dans sa diversité et mieux le retrouver malgré les écueils de la perception provenant de l'usure de la langue, des scories qui peuvent limiter la portée des signes. C'est se lier également à la terre, à la nature, aux diverses strates du réel certes représentées symboliquement, mais néanmoins concrets, palpables, sensibles. Comme nous le soulignerons, c'est redonner à la langue une musique certaine. C'est répondre à la question de base de l'élegie, « Qui suis-je sans toi, sans vous ? », au moyen d'un contrepoint sensuel et toujours maîtrisé qui fait du langage un pont toujours à même de relier soi et l'Autre. *Ciel sans prise* dépasse ainsi le deuil, tâchant non seulement d'accompagner dans l'adieu le compagnon, mais aussi de sauvegarder le poème comme lieu du devenir où demeurer. On verra que sertir musicalement le dire, soit à travers le tissu sonore et sémantique du poème, soit en s'appuyant sur la musique et la prière comme motifs, renouvelle la parole comme le voudrait un Hölderlin tout en y inscrivant un éclat singulier, un moiré tellermannien qui sacralise tout geste vers l'Autre, « paumes » ouvertes (81, 88, 99, 111, 113 ; cf. 59, 63) tant vers celui-ci que vers le réapprentissage de tels gestes par le biais de l'écoute d'autrui dans l'espace du poème. Se révèle la portée sociale et poétologique du « ciel » qu'il incombe au lecteur de reconnaître comme possible et de vouloir reconstruire. Tellermann nous propose de goûter le plaisir des mots, la douceur du partage qu'ils mettent en place et l'espoir de renouveau qu'ils nous permettent à divers plans.

Laisser mûrir le chant

Pour commencer, il convient de réfléchir au ton du recueil. Il y est question de « l'ami disparu », mais aussi de « rencontres » de divers ordres à travers l'étoffe littéraire et linguistique. Le fond en est troublé, tremblant, personnel, mais s'ouvre également sur « [l']humanité » afin de garder « l'infini du cœur du monde » par le biais de la parole⁴. Pour construire ce jardin poétique, il faudra parsemer le texte des éclats de lumière perceptibles sur ce que Tellermann appelle les « versants⁵ » du réel : établir des repères au-delà du manque le plus immédiat, faire en sorte que ne se perde le sens du ciel, du sacré, de la voix levée en prière, des voies vers autrui. *Ciel sans prise* fait écho ainsi aux recueils de Tellermann traitant de drames quasi religieux, par exemple la façon dont rite et rêverie se confondent d'emblée dans *Terre exacte*

3. Alain Cressan, « Esther Tellermann : Avant la règle/Un point fixe », CCP : Cahier critique de poésie, vol. 29, n° 2, 2014.

4. « Entre suspension et recueillement, *Ciel sans prise* s'ouvre sur le repli d'une humanité réduite à ses chambres, persiennes et portes fermées, rues vides. Une humanité qui a "trop vu et trop ri à la face des dieux", et surtout, "trop häï". » (Notice « Esther Tellermann, *Ciel sans prise* », editionsunes.fr).

5. Cf. Esther Tellermann, *Un versant l'autre*, Paris, Flammarion, 2019.

à travers l'évocation de « trois Dieux » sans nom⁶. Dès l'incipit de *Ciel sans prise*, l'on ressent ces enjeux, par exemple lorsqu'apparaît le « nous » qui permet de voir plus loin que le « je », les « continents » qui donnent de l'épaisseur aux étendues en dehors des « persiennes » fermées, l'« ailleurs » qui ne doit pas être entièrement « retiré » (7, 8). L'image de « l'ombre qui / se fissure » (7) met en évidence l'aspect orphique du dire, le chant comme moyen d'aborder un déchirement intérieur non sans rapport avec l'équilibre entre terre et ciel, temps humain et temps cosmique. Le poème, quoique douloureux, mélancolique, plaintif, vise donc tendrement plus haut. Les mots polysémiques laissent à l'insaisissable sa part, tout en précisant qu'il s'agira de rétablir cet équilibre en « ouvr[ant] les respirations » (17), en donnant un élan au dire qui serve de contrepoids aux mondes qui « chancellent » (56).

Les sons, les vocables et les énoncés parfois repris font mûrir le chant. L'ouverture a lieu littéralement, aux plans de l'énonciation et de la respiration, de l'écoute et de la veille. Les formules elliptiques, évoluant comme autant de graines semées dans le sol poétique, en augmentent l'impact. Loin de servir de simples fils conducteurs menant à bien une idée directrice, elles font partie de « l'humus » (113) dont se nourrit ce sol. Elles traduisent à la fois la souffrance intériorisée du poète et la richesse du chant. Éprouver le deuil, ce sera aussi lutter pour l'ouverture au monde en laissant entrevoir au fur et à mesure toute la lumière de celui-ci. Ce sera dépeindre mais en quelque sorte résoudre la désolation qui résulte des « [I]ambeaux de solitude » (7). Laisser mûrir le chant, ce sera privilégier l'apaisement qu'apporte sa musique, valoriser le déploiement spatiotemporel de la parole, signaler comme méridien un Nous collectif malgré l'« aphonie humaine⁷ ».

Notons d'abord le véritable « or » des « syllabe[s] » (13) qui se fait sentir dans *Ciel sans prise*, indissociablement lié d'ailleurs à celui des vocables et des énoncés. Les références de ce genre à la musique sont relativement fréquentes, mais ne disent pas tout. Ici, qui dit « or » dit aussi matière dense, lumière réelle et spirituelle, souffle qui se lèvera étincelant de la batée du poète en tant qu'orpailleur. Si les « miettes » que sont les mots se référant aux « amis » disparus « abritent » et « délient » la locutrice, c'est parce que les « sons » – et le souffle – se trouvent paillettés de leur présence humaine (32, 98). Les mots sont les « sables » (94) et « embruns » affectifs et langagiers (57, 61, 73) qui bercent et protègent les défunts, qui leur servent de tombeau. « [É]gren[er] / l'aube » (55), c'est célébrer la noce des paroles anciennes et nouvelles (cf. 55, 73, 115), refuser en fin de compte l'apitoiement sur son sort, cueillir le « sédiment » qu'est l'« écriture » d'autrui (54). « [I]nventer / la fugue » (98 ; cf. 13) sert à introduire le contrepoint dans sa propre pensée, dans sa propre écriture, dans son cœur. C'est dans ce contexte que les terres et la parole d'autres continents se réunissent, forment un tout que peut suivre le poète en jouant sur le « clavier des mondes », en accueillant des « levées de paroles », en faisant surgir des « cendres » de nouveaux « timbres » et « symphonies », d'autres ensembles qui s'harmonisent (23, 25).

La fugue tellermannienne nous captive car elle est en partie paradoxale : les reprises de thèmes créent des nuances sans fin, enrichies par les brisures syntaxiques et les blancs

6. Esther Tellermann, *Terre exacte*, Paris, Flammarion, 2007, p. 7.

7. Notice « Esther Tellermann », art. cit.

typographiques. La « cambrure » (9, 103) est celle d'un élan intersubjectif, d'une unité à bâtir progressivement épaulé par autrui. De nombreuses allusions font penser à des écrivains avec lesquels rester en dialogue, mais aucune personne n'est directement nommée. Souvent, des syntagmes sont repris, reformulés, adaptés, resitués, phénomène dont l'un des exemples les plus significatifs est la reprise du mot « soudain » pour boucler la boucle : « Soudain nous avions / fermé / les persiennes » ; « Soudain / s'égare le jour » ; « Comme soudain / s'ouvre / l'échancrure » (7, 11, 114). Plus que dans les recueils précédents, l'on ne quitte pas tout à fait au niveau sémantique les versants durs du réel. L'enfance, invoquée au passage comme pour souligner ce qui manque (18, 66, 87, 106), ne semble pas coïncider suffisamment avec une innocence retrouvée. Le « vertige » éprouvé mène au désir de « bercer » autrui (79). Lorsqu'un texte du milieu de l'ouvrage resurgit vers la fin, la désorientation semble prendre le dessus (60, 105) : l'impossibilité de dire « qui nous veille », de savoir sur qui compter pour « façonne[r] les surfaces » (105), pour que l'on aperçoive quelques « clartés » ou « lueurs » (105, 112). Or, l'aspect paradoxal du chant tellermannien ne cesse de nous rappeler que la rencontre et l'à-venir font partie intégrante de l'habiter poétique, trait souligné par les nombreuses reprises du mot « encore » (7, 11, 24, 48, 52, 54, 56, 60, 86, 95, 105).

Pour renforcer ces « architectures » provisoires (75, 104), Tellermann prête toujours l'attention au tissu sonore. Nous avons évoqué l'orpailleur, mais il faudrait penser aussi au chef d'orchestre ou au compositeur. Les fiançailles du chant (55) fêtent souvent l'union de voix en faisant vibrer chaque son, chaque phonème. À l'instar de pairs contemporains tels que Paul Claudel, Saint-John Perse ou André Du Bouchet, le poète fait son possible pour « rassemble[r] / encore les mondes » (86) : les mots, tendant à leur façon la main les uns aux autres, déclenchent tremblements et vibrations qui marquent le déferlement des pages, ces « surfaces » tangibles (60, 86, 105) qu'il faut à tout prix continuer d'explorer. Puisque les exemples en foisonnent, choisissons parmi les plus significatifs. Parfois, sonorités et champs sémantiques s'imbriquent ou se complètent, notamment en fin de séquence : « jardins » (26 ; cf. 31) ; « jasmin » (27 ; cf. 10) ; « la blessure » (36) ; « les glaciers » (37) ; « prêt à fleurir / sous la fêlure » (38) ; « prières / ensevelissent / les chagrins » (84) ; « brûlure / du nom et de / l'instant » (85). Les cinq sens s'éveillent à la terre et à la rencontre avec l'Autre. Le lecteur voit pour ainsi dire la main agile pétrissant l'argile de la matière, mais reconnaît aussi l'amour inépuisable de la locutrice pour ses destinataires ou destinatrices, la floraison de la langue – tiers de toute relation – qui nomme et dénomme. De même, des reprises plus espacées que l'on peut regrouper mettent l'accent sur l'aventure langagière et l'inscription dans la durée de liens à autrui. Au fil des pages, des échos sonores s'entrelacent. Pour prendre un exemple du début, considérons les sons [v], [e], [p] et [l] dans les vers suivants : « Votre épaule / encore / votre lèvre » (24) ; « symphonies / élevées des cendres [...] des levées de paroles » (25). On voit ainsi s'entrecroiser l'affectif et le charnel, le cérémonial et le musical, le quotidien et le sacré. Tout au long du recueil, le phonème [f] fait sentir ce mûrissement de la voix qui chante, cette contemplation attentionnée de la main qui écrit : « fermé [...] fatigues [...] se fissure » (7) ; « feuillage [...] feu » (36) ; « figé [...] floraison [...] force » (41) ; « fontaines » (93) ; « fiancée [...] fait face » (115). La brièveté des mots, ici comme ailleurs pour « cri » (8), « pli » (16) et « bris » (27),

ou bien « marbres » (96), « ombres » (99) et « brumes » (103), met en lumière l'aspect rituel et méditatif de ce chant, comme pour intensifier et prolonger les actes de parole. L'architecture du texte correspond en somme à l'objectif de donner accès à la langue « nocturne / empêchant la dérive » (18), de réinventer à travers la langue et sa musique l'Autre « et le monde quand il se fige⁸ ».

Réussir la prière

Poursuivons en regardant de près le motif de la prière, clé de voûte de ce recueil ainsi que de l'œuvre tellermannienne. Prenons en compte deux axes : d'abord l'avènement d'images liées à ce motif, ensuite une lecture en miroir de ces prières et celles de Francis Jammes dans *Le Deuil des primevères* (1901), aspect inédit mais qui va bien avec le côté printanier de *Ciel sans prise*, ouvrage modestement tourné vers les dieux. En effet, c'est ce mélange de registres qui permet au poète de réussir la prière, de s'identifier à la musique du monde – ses tons, ses timbres, ses racines, ses « couleurs » (71 ; cf. 84, 115) – autant qu'à l'Autre. Il s'agit de « retrouver un espace ouvert et intime », de faire éclore le réel et le souvenir, la vie vécue et les bouquets imaginaires de « ce lieu de la mémoire »⁹.

Dans *Ciel sans prise*, prière, veillée et reverdissement s'entremêlent. L'écriture se fait synonyme du « seuil » (11) sur lequel les « lointains » (24) reviennent, où fleurit de nouveau l'intime afin que soi et l'Autre s'apaisent, où tristesse, joie et questionnement peuvent aller de pair. La profusion de références à la prière et aux « verts » (22, 30, 79 ; cf. 85) anime cet espace de l'être-avec. Elles sont un autre versant de la musique, le contrepoint visuel – ontologique, psychologique, théologique, imagé – qui accueille l'Autre tout en affirmant pour le lecteur le possible de la co-présence (cf. 65, 114). Elles instaurent une plus grande ouverture vers autrui, nuancent les émotions et sensations qui caractérisent le deuil, font se croiser le chagrin d'aujourd'hui et certains grands textes des traditions religieuses. En particulier, elles mettent en scène la renaissance provisoire – à soi, à l'Autre, à l'espace, au temps – qui est au cœur du recueil (cf. 17, 19, 64, 79). L'« encre psalmodiant » (14) fait en quelque sorte « pleuvoir l'espace » (15), « refon[d] / l'instant » (17), instant lié en partie au temps qu'il faut en jours et en mois selon les règles de la bienséance pour pleurer les morts. Tellermann s'intéresse à de telles pratiques aux plans historique et sociologique, par exemple lorsque dans *Terre exacte* elle aborde le topos du jade mis « dans la bouche¹⁰ », geste fait autrefois par respect cérémoniel pour la terre et ceux qui l'habitent¹¹, mais qui reflète également le dire poétique comme mise en bouche primordiale de la matière.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. Tellermann, *Terre exacte*, *op. cit.*, p. 27, 30, 32, 67 ; cf. p. 175, 176.

11. Michel Cazenave (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Livre de poche, 2000, p. 328 ; Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1997, p. 527-28 ; Nanon Gardin et al., *Petit Larousse des symboles*, Paris, Larousse, 2019, p. 351.

Constatons en particulier dans *Ciel sans prise* les moments où joie et peine se confondent métaphoriquement. Pour ce qui est de l'énergie vitale répandue par le tellurique et l'élémentaire, on peut dire que l'on a l'embarras du choix. Le vent nous fait remarquer des choses qui vont ensemble sur les « autels » (61) de l'espace poétique : « mots / qui sèchent » et « os » à rassembler (21, 29) ; « souvenirs » qui « nous ensablent » et « granits » (24) ; « prières » et « un rire peut-être » (28) ; « le jardin » fermé par « le pli du vent » mais aussi « un / jaspe » et « le gypse » (31, 49). Tellermann hèle autrui et le réel. Les strates multiples des énoncés lui permettent de suggérer le va-et-vient du souvenir et d'y insuffler la vie. L'or des syllabes doit briller sur l'autel. S'assigner la tâche de la commémoration exige ces ambiguïtés, pour que la langue soit à la hauteur : tour à tour « ondul[ant] », « brûl[ant] », « éclat[ant] » (76, 77). D'autres lueurs percent l'étoffe linguistique lorsque se met en relief le caractère charnel ou interpersonnel de ces prières, notamment à propos des « paumes » ouvertes (81, 88, 99, 111, 113) qui nous mettent « à côté » d'autrui (69 ; cf. 28, 31), qu'il s'agisse du Je lyrique ou de ses destinataires. Geste ancien par excellence où se croisent le lyrisme décentré et la subjectivité du Je lyrique, le fait d'ouvrir les paumes renvoie au caractère intemporel de la langue et de la prière, tout en évoquant la primauté de tout geste vers l'Autre et du corps qui respire. Quelqu'un nous parle. On avance dans un espace intime. La cadence est celle d'un être humain tout près, même si chaque mot est pesé, polysémique, aimanté, appartenant à un syntagme mi-quotidien et discursif, mi-hiératique et abrégé. Le sentiment s'affirme au moyen de gestes physiques ainsi que de propos raccourcis. Vis-à-vis de l'histoire du lyrisme depuis le début du xx^e siècle, voilà des tendances finalement complémentaires : celle, soucieuse et méfiante, souhaitant s'écarter du moi, le mettre à distance, s'éloigner de l'affect ; et celle, tout aussi volontaire mais plus tendre, se donnant pour tâche d'explorer les profondeurs d'un vécu et d'une parole on ne peut plus humains.

Lire en miroir Tellermann et Jammes ajoute à ces remarques la nuance insolite mais pertinente d'une autre sorte d'intemporalité. Comme nous le rappelle Robert Mallet, certains codes littéraires peuvent régner à telle ou telle époque : le « fracas hugolien », la « platitude parnassienne », le « maniérisme symboliste »¹². Rien de plus surprenant qu'un poète du xix^e ou du xxi^e siècle qui se sent près de la nature conjugue la simplicité d'une vie campagnarde avec le désir d'écrire comme bon lui semble. Cela ne veut pas dire que Tellermann évite tout code et préconise la vie champêtre, loin s'en faut. Mais dans *Ciel sans prise* on la voit près de la nature, accordée à « un simple murmure / vallées très douces », parlant « d'une voix où / parvient la terre », prolongeant « l'éclat / de l'hyacinthe » (21, 83, 107). Mettre côte à côte *Ciel sans prise* et *Le Deuil des primevères* sert à insister sur leur foi partagée dans la nature comme lieu guérisseur où peut se situer l'habiter poétique. Les « bouquets d'arbres et de parfums » qu'elle y « plante »¹³ sont si nombreux, tellement associés à la prière élégiaque, que la com-

12. Robert Mallet, « préface », dans Francis Jammes, *Le Deuil des primevères, 1898-1900*, Paris, Poésie/Gallimard, 1995, p. 5-6.

13. Notice « Esther Tellermann », art. cit.

paraison avec Francis Jammes – poète béarnais n’appartenant « qu’à une école, la buissonnière¹⁴ » –, tout particulièrement le texte « Prière pour être simple¹⁵ », nous aide à cerner les objectifs de Tellermann et à les situer dans le contexte de visées sémantico-musicales.

Dans les deux cas, le poète se trouve déconcerté à cause de la solitude. Tellermann évoque un Tu mais aussi un Vous, un « ami » (110, 113) et des « amis » (59, 81, 98 ; cf. 94) ; Jammes se désole suite à la rupture avec la femme de sa vie – son amante Mamore¹⁶ – et le mal fait à son cœur qui « crève de douleur¹⁷ ». Si les deux poètes sacralisent la beauté ici-bas, celui-ci se tourne plus volontiers vers toute créature comme compagnon et vers Dieu en tant que Créateur, se sentant totalement chez lui dans le réel le plus immédiat qui soit. Divisée en deux strophes plus ou moins rimées, « Prière pour être simple » dépeint un « mois de juillet où la terre se craquèle ». Au lieu de descendre plus bas dans les eaux de l’inconscient, ou bien de regarder plus loin à travers un mot-symbole porteur de sens et de sensualité, gestes tellermanniens censés étreindre tout le réel, Jammes se contente d’un simple tableau où chaque élément semble se présenter à sa place habituelle : « papillons fleuris, / le cri du coq et le choc des casseurs de pierres », « les platanes dont les palmes vertes luisent », « les cigales grinçantes », « [l]e merle inquiet ». Il semble nommer ce qu’il voit, sans plus, mais en priant Dieu de le rassurer de Sa participation, surtout dans la deuxième strophe :

Mon Dieu, tout doucement, aujourd’hui, recommence
la vie, comme hier et comme tant de fois.
Comme ces papillons, comme ces travailleurs,
comme ces cigales mangeuses de soleil,
et ces merles cachés dans le froid noir des feuilles,
laissez-moi, ô mon Dieu, continuer la vie
d’une façon aussi simple qu’il est possible.

Étonnante, cette simplicité. Friandises pour les sens, ces assonances, allitérations et reprises. Il faudrait retenir en particulier les deux premiers vers comme épigraphe possible pour *Ciel sans prise*, déconvenue sûrement pour les lecteurs fidèles de Tellermann préférant l’ambiguïté, mais résumé musicalisé bien qu’en partie vieillot de son propos dans ce recueil.

En effet, *Ciel sans prise* peut nous faire penser aux deux « oiseaux-voyageurs » d’*Un versant l’autre*, mot composé renvoyant aux âmes-sœurs ayant « parcouru / le vivant »¹⁸. Des références ponctuelles à la nature – et implicitement à la symbolique de choses précises – alimentent ces deux ouvrages récents. Dans *Ciel sans prise*, Tellermann s’intéresse à la nature avant tout comme toile de fond palpable pour un « tombeau [...] peupl[é] de paroles¹⁹ ». Le

14. Mallet, « préface », art. cit., p. 7.

15. Jammes, *Quatorze prières*, op. cit., p. 139 (cinquième « prière »).

16. Mallet, « préface », art. cit., p. 9.

17. Jammes, *Quatorze prières*, op. cit., p. 133 (« Prière pour que les autres aient le bonheur » ; première « prière »).

18. Tellermann, *Un versant l’autre*, op. cit., p. 87.

19. Notice « Esther Tellermann », art. cit.

texte est parsemé autant d'abstractions que de mots concrets. La rime n'est nullement prioritaire, sauf dans le sens où les reprises deviennent au fur et à mesure des rimes sémantiques, des quasi-leitmotive. Elle « cherche refuge » comme Jammes dans « la Nature »²⁰, mais à des fins autrement intersubjectives, apportant des offrandes à l'Autre pour qu'il y ait navigation heureuse vers d'autres rives (cf. 57, 63, 74, 90, 98). Elle se passionne pour les « saisons » (94, 104 ; cf. 112) où amour et amitié peuvent s'épanouir, mais ne met que dans certaines séquences des références à un moment précis de l'année (cf. 25, 28, 36, 61, 63, 71, 102), car la question n'est pas là. Pour le lecteur, les références aux couleurs et courants du monde extérieur sont autant de « pli[s] » (16, 31, 87 ; cf. 103) où l'on « entre » (87) pour participer progressivement et sensuellement au deuil. Plantes et paysages jouent un rôle, faisant penser peut-être à tout ce qui entoure la Méditerranée, mais l'apparaître de cet ensemble de lieux et de choses, du « jasmin » (10) jusqu'au « myrte » prononcé « au-dedans de nous » (115) et dans un passé qui est aussi celui des « siècles » (22), correspond tout seul à une éventuelle veillée de Dieu comme chez Jammes. Deux vers résument bien cette problématique du sacré chez Tellermann : « Qui nous rendra / à la matière ? » (103).

En somme, les deux poètes esquissent humblement et sans prétention des gestes vers le sacré. Chez l'un le dehors est douceur, salué au jour le jour ; chez l'autre, le dehors se relie au dedans de manière plus imprévisible, selon le flux et le reflux du désir, de l'inconscient et de la distance qui semblerait s'être insérée depuis l'après-guerre entre les êtres humains et les choses terrestres. Alors que Francis Jammes associe sans ambages Dieu à l'aube, Esther Tellermann le fait par des voies détournées, de manière souple, hésitante, indécise, comme le suggère le titre de cet ouvrage, selon les aléas et abîmes de l'Histoire et de la vie. Or, comme le dirait Michael Bishop, ces poètes honorent ce qui est, selon une longue tradition qui prend en compte non seulement la contiguïté du réel et de la vie intérieure, du cosmos et du langage par lequel l'on voit et respire le réel, mais aussi la musicalisation au moyen de vocables qui expriment un quotidien contingent :

Le dernier recueil de Robert Marteau [*Louange*] établit le poème – il y a là une longue tradition moderne, tensionnelle il est vrai, qui va de Rimbaud et Perse à Atlan et Bonnefoy – comme un lieu de louange et de célébration, d'affirmation et de « dévotion ». [...] Marteau comprend à quel point [assentiment et approbation de ce que Bonnefoy appelle « choses du simple »] exigent cette espèce de musicalisation supplémentaire que peut réaliser un poème – mais pour honorer ce qui est²¹.

Il serait certes facile de dire que la voix de Tellermann – ses images, son phrasé, ses structures, l'ampleur surprenant de son souffle, sa tournure d'esprit – la rend unique dans l'extrême contemporain. Mais il en résulterait peut-être des simplifications vis-à-vis de *Ciel sans prise*, comme plainte empreinte d'amour pour des prochains au travers du souvenir et sans autre portée. Il convient de souligner *a contrario* l'admirable musicalisation de ses « traversées » (83) du réel, traversées dont les ellipses et mystères ne doivent pas cacher combien il s'agit

20. Mallet, « préface », art. cit., p. 9.

21. Michael Bishop, « L'Année poétique : de Dupin, Guillevic et Marteau à Dohollau, Commère et Atlan », *The French Review*, vol. 70, n° 6, 1997, p. 782.

d'une voix répondant à d'autres voix, accueillant de nouveau « un ruissellement du ciel vers la terre²² », ouvrant un horizon tant pour la parole elle-même que pour le lecteur souhaitant honorer avec dévouement ce qui est. On peut dire avec Robert Marteau qui si Tellermann creuse « l'or / de la syllabe » (13), cela fait partie d'une traversée du « mystère clair et transparent » des choses qui « sont là muettes »²³, comme le signale l'intrication d'arbres et de plantes dans sa prière. Aussi met-elle en valeur l'idée que « c'est la parole qui nourrit²⁴ ».

Réussir le poème

Il reste une dernière énigme dans laquelle entrer, toujours à propos de ce qui est : le « ciel sans prise » et la joie que l'on peut prendre à le contempler. Car creuser « l'or / de la syllabe » (13), c'est également reconnaître l'or déposé dans le poème par nos ancêtres poétiques – ceux et celles qui se sont servis du langage pour nous aider à demeurer. Parmi les graines de sagesse dans les plis du savoir tellermannien, bornons-nous, à partir du titre, à l'aspect hölderlinien des gestes vers le sacré. Tout d'abord, il y a une nuance pas tout à fait perceptible dans le titre, mais fort présente dans la notice : certes « l'immense mélancolie » du deuil d'un côté, mais surtout de l'autre le fait de « convoque[r] contre l'effacement » des « contes », un « grand jardin », « des gestes contre la disparition »²⁵. Plus on s'intéresse au sacré en l'absence des dieux, plus on risque d'oublier que le fait d'écrire consciencieusement peut être une offrande à soi et à l'Autre, une réussite grâce à la langue, voire la Muse. Souvenons-nous de Francis Jammes. Pensons aussi à Hölderlin insistant sur la valeur de la poésie en temps de manque²⁶. Rappelons-nous l'un de ses énoncés dont la simplicité ressemble à celle de Jammes, le désir exprimé dans l'ode « Aux Parques » (1798-1799) de « réussir le poème » : « Accordez-moi rien qu'un été, Puissantes, / Et l'automne où mûrir mon chant [...] [S]'il m'était donné de réussir / Ce que j'ai de sacré dans le cœur, le poème, / / Sois alors bienvenu ô calme du royaume des ombres²⁷. » Cette ode évoque l'un des principaux objectifs de Tellermann dans *Ciel sans prise*, l'envie de réussir le poème pour que celui-ci soit un don sacré inscrit dans les saisons.

22. Thomas Augais, « La parole traversière d'Esther Tellermann », *NU(e)*, vol. 75, « POËT(e)S 3 : Vénus Khoury-Ghata, Marie de Quatrebarbes, Esther Tellermann, Catherine Weinzaepflen », dir. Anne Gourio, mars 2022, p. 135.

23. Robert Marteau, *Écritures (Liturgie VI 2001-2002)*, Seyssel, Champ Vallon, 2012, p. 179 (jeudi 31 janvier 2002). Cf. Michel Deguy et al. (dir.), *Des poètes français contemporains*, Paris, Ministère des affaires étrangères, 2001, p. 108 : « Robert Marteau est de ceux [...] qui se tiennent résolument à l'écart de toutes les modes [...]. [...] Son rapport aux œuvres est fondé sur un rapport [...] à la nature, dont le poème, toujours daté, s'emploie avec humilité à capter dans son alchimie toutes les vibrations et les résonances. »

24. *Ibid.*

25. Notice « Esther Tellermann », art. cit.

26. Cf. Béatrice Bonneville-Humann et Yves Humann (dir.), *L'Inquiétude de l'esprit ou pourquoi la poésie en temps de crise ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2014, où l'inquiétude hölderlinienne sert de tremplin à des poètes et penseurs souhaitant aborder des questions très actuelles.

27. Friedrich Hölderlin, « Aux Parques », dans Eugène Guillevic (trad.), *Florilège : traduction de 27 poèmes de Hölderlin à Trakl*, Pully, PAP, 1991, p. 20 ; cf. Friedrich Hölderlin, *Hymnes, élégies, et autres poèmes*, trad. Armel Guerne, éd. Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Flammarion, 1983, p. 30, pour mieux situer cette ode dans son contexte historico-poétique, ainsi que Friedrich Hölderlin, *Œuvres*, trad. Michel Deguy et al., éd.

Ensuite, réussir le poème, c'est bien entendu « faire face » (62 ; cf. 53, 115). À cet égard, notons le courage et la générosité de Tellermann, ainsi que ses choix de vocables et de mots-symboles pour s'y engager sur le mode mineur. Comme à l'accoutumée, elle privilégie un tissu allusif. Hölderlin y figure sans doute, tant à propos du ciel qu'à l'égard des « orages » (44 ; cf. 8, 53) du livre-poème et de la profondeur de « l'âme » (60, 92, 101, 105)²⁸. Contenu dans ces orages, semblerait-il, est aussi le « fruit d'or » des « choses simples »²⁹ que Hölderlin et Tellermann souhaitent fêter, louer, partager, faire briller. Dans le texte de Tellermann, l'« orage » change un peu de sens, allant de l'« orage blanc » (8) qui rappelle par exemple Paul Celan ou André Du Bouchet³⁰, aux « orages » auxquels il faudrait nouer « d'autres / rouges » (44) venant peut-être d'aubes holderliniennes, à l'« orage » encore une fois holderlinien en ce qu'il « reviendra » et rendra « notre chemin [...] visible » (53). Terminons en explorant les fils les plus holderliniens de ce genre d'énoncés à travers une séquence au milieu de *Ciel sans prise* : « Voilà / tout finit et / commence si nous / savons recueillir / les plaintes / les échos / des vieux dieux / au centre / des ouragans » (46). Une première remarque : nous revoici face à « l'or / de la syllabe » (13), dans le sens où le signifiant ne cesse de changer de forme, reliant petit à petit « or », « orage », « ouragan » et indirectement le « courage » dont il est question dans le dernier vers isolé du livre, « fait face » (115). Deuxièmement, sauf erreur, Tellermann est l'un des seuls poètes de nos jours à aborder de front la question de l'absence des dieux (cf. 46, 48, 55, 59, 88, 99) au sein des « vieux mondes » et leurs « dérive[s] » (111). Troisièmement, en évoquant « les échos » (46), elle soulève la question des intertextes ainsi que de la musicalité, gestes particulièrement sacrés à l'ère de la poésie dite déchantée. Ici comme ailleurs, elle se plaît à (se) poser des questions, à ouvrir par incises ou de biais des débats, à favoriser de légers traits lyriques pour que le sacré perdure et que le sens s'ouvre. S'entend presque le crépitement d'un feu sacré, sans que la critique puisse trancher en faveur d'origines religieuses particulièrement valorisées. Se substitue le plus souvent à ce genre de quête le dialogue avec des écrivains contemporains nourris par la parole religieuse, mais peut-être détournés ou désorientés par les spécificités de leur siècle.

Enfin, si le ciel semble sans prise lorsque des bien-aimés nous quittent, ces poèmes nous apprennent à continuer d'être « occupés / à croître » (21). Pour le lecteur, cet ouvrage

Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 109, où Gustave Roud traduit l'idée de réussir le poème par un énoncé aux accents légèrement tellermanniens : « qu'un jour [...] ce cœur / De mon cœur, le Poème, ait trouvé naissance heureuse ». Voir aussi Eugène Guillevic, *Art poétique*, Paris, Poésie/Gallimard, 2018 [1989], p. 189 : « La gloire de me dire: / J'ai fait un poème, // J'ai, comme dit Hölderlin, / Réussi le poème » ; cf. Eugène Guillevic, *Vivre en poésie*, Paris, Le Temps des Cerises, 2007 [1980], p. 79.

28. À propos d'orages, cf. le ton souvent orageux et tumultueux chez Hölderlin lorsqu'il veille sur la terre en attendant le retour des dieux, ainsi qu'« Aux poètes », *Hymnes, élégies, et autres poèmes*, op. cit., p. 82, vis-à-vis de Sémélé qui « enfanta, / Fruit de l'orage, Bacchus le sacré ».

29. Friedrich Hölderlin, « Fête de paix » (trad. André du Bouchet), *Odes, Élégies, Hymnes*, préf. Jean-François Courtine, trad. Michel Deguy et al., Paris, Poésie/Gallimard, 1993, p. 148.

30. Cf. Paul Celan, *Partie de neige*, trad. et éd. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2013 [2007] ; André Du Bouchet, *...désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Paris, Mercure de France, 1989 ; Esther Tellermann, *Carnets à bruire*, Bruxelles, La Lettre volée, 2014.

fait du passé un à-venir. Les feuilles mortes prévertiennes auxquelles l'on peut songer deviennent matière à méditer pour rebâtir et regarder en avant. Si le sacré peut sembler à l'heure actuelle nous avoir « désert[é] dans le comptage et l'illusion de transparence³¹ », la poésie d'Esther Tellermann rythme, anime et revigore la pensée. Le tissu du réel ainsi dépeint a beau être troué, il nous lie d'autant plus « aux forces qui nous dépassent, aux rythmes naturels³² » qu'il faut tenter de rejoindre à travers la langue et sa musique, surtout lorsque celle-ci renoue notre rapport à l'Autre aux niveaux affectif, charnel, psychologique ou ontologique. Devenant présence, immédiateté, mystère, force respiratoire émanant du plus profond du corps humain, la langue se distingue un tant soit peu du raisonnement et de l'explication. Donnons l'avant-dernier mot à Gisèle Séginger, afin de proposer une éthique et une écopoétique sous-entendues dans les recueils récents comme *Ciel sans prise*. Selon Séginger, spiritualité, altérité et ouverture au dehors se conjuguent à merveille chez les poètes, bon signe pour la promesse dans laquelle baigne tout un pan de l'œuvre tellermannienne :

[I]l y a une convergence assez remarquable entre l'attitude envers la vie qui est celle des poètes d'aujourd'hui et les attentes des hommes, religieux ou pas, qui cherchent leur salut au plus près des choses terrestres, sans s'y limiter ni s'y asservir, dans les contacts les plus simples et les plus vitaux avec leurs semblables, dans le respect et l'admiration d'une nature qu'on sait désormais menacée et périssable³³.

Le souci de l'Autre s'étend à une floraison affective et réelle qu'il faut espérer tout de même inépuisable, à redécouvrir lorsque comme chez Esther Tellermann « [c]haque mot éveille un monde³⁴ ».

Bibliographie

- AUGAIS Thomas, « La parole traversière d'Esther Tellermann », *NU(e)*, vol. 75, « POËT(e)S 3 : Vénus Khoury-Ghata, Marie de Quatrebarbes, Esther Tellermann, Catherine Weinzaepflen », dir. Anne Gourio, mars 2022, p. 129-142. Disponible sur poezibao.typepad.com
- BISHOP Michael, « L'Année poétique : de Dupin, Guillevic et Marteau à Dohollau, Commère et Atlan », *The French Review*, vol. 70, n° 6, 1997, p. 781-795. jstor.org/stable/398539
- BONNEVILLE-HUMANN Béatrice et HUMANN Yves (dir.), *L'Inquiétude de l'esprit ou pourquoi la poésie en temps de crise ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2014.
- BRODA Martine, *Toute la poésie 1970-2009*, préf. Esther Tellermann, Paris, Flammarion, 2023.
- CAZENAVE MICHEL (dir.), *Encyclopédie des symboles*, Paris, Livre de poche, 2000.
- CELAN Paul, *Partie de neige*, trad. et éd. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Seuil, 2013 [2007].
- CHEVALIER JEAN et GHEERBRANT ALAIN (dir.), *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1997.

31. Esther Tellermann, « préface », dans Martine Broda, *Toute la poésie 1970-2009*, Paris, Flammarion, 2023, p. 17.

32. *Ibid.*

33. Gisèle Séginger (dir.), *Spiritualités d'un monde désenchanté*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998, p. 10.

34. Max Jacob, lettre du 19 avril 1938 à Jean Follain à propos de *L'Épicerie d'enfance*, cité dans Alain Germain, « Jean Follain et Max Jacob en correspondance », *Les Cahiers Max Jacob*, vol. 8, 2008, p. 95.

- CRESSAN Alain, « Esther Tellermann : *Avant la règle/Un point fixe* », *CCP : Cahier critique de poésie*, vol. 29, n° 2, 2014. Disponible sur cahiercritiquedepoesie.fr
- DEGUY Michel, DAVREU Robert et KADDOUR Hédi (dir.), *Des poètes français contemporains*, trad. anglaise Françoise Davreu, trad. espagnole Marie-Linda Ortega et Beatriz Rodriguez, Paris, Ministère des affaires étrangères, 2001.
- DU BOUCHET André, *...désaccordée comme par de la neige et Tübingen, le 22 mai 1986*, Paris, Mercure de France, 1989.
- FOLLAIN Jean, *L'Épicerie d'enfance*, Saint Clément, Fata Morgana, 1986 [1938].
- GARDIN Nanon, OLORENSHAW Robert, GARDIN Jean et KLEIN Olivier, *Petit Larousse des symboles*, Paris, Larousse, 2019.
- GERMAIN Alain, « Jean Follain et Max Jacob en correspondance », *Les Cahiers Max Jacob*, vol. 8, 2008, p. 93-98. doi.org/10.3406/maxja.2008.944
- GUILLEVIC Eugène, *Terraqué*, suivi de *Exécutoire*, préf. Jacques Borel, Paris, Poésie/Gallimard, 1968 [1942].
- *Vivre en poésie ou l'épopée du réel : entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*, Paris, Le Temps des Cerises, 2007 [1980].
- *Art poétique*, précédé de *Paroi* et suivi de *Le Chant*, préf. Serge Gaubert, Paris, Poésie/Gallimard, 2018 [1989, 1970 et 1990, respectivement].
- (trad.), *Florilège : traduction de 27 poèmes de Hölderlin à Trakl*, Pully, PAP, 1991.
- HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, trad. Michel Deguy, André Du Bouchet, François Fédier, Philippe Jaccottet, Denise Naville, Gustave Roud, Robert Rovini et Jean Tardieu, éd. Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.
- *Hymnes, élégies, et autres poèmes*, trad. Armel Guerne, suivi de *Parataxe* par Theodor W. Adorno, trad. Sibylle Muller, éd. Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Flammarion, 1983.
- *Odes, Élégies, Hymnes*, préf. Jean-François Courtine, trad. Michel Deguy, André du Bouchet, François Fédier, Philippe Jaccottet, Gustave Roud et Robert Rovini, Paris, Poésie/Gallimard, 1993.
- JAMMES Francis, *Le Deuil des primevères, 1898-1900*, préf. Robert Mallet, Paris, Poésie/Gallimard, 1995 [1901].
- MARTEAU Robert, *Écritures (Liturgie VI 2001-2002)*, Seyssel, Champ Vallon, 2012.
- SEGINGER Gisèle (dir.), *Spiritualités d'un monde désenchanté*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1998.
- TELLERMANN Esther, *Terre exacte*, Paris, Flammarion, 2007.
- *Carnets à bruire*, Bruxelles, La Lettre volée, 2014.
- *Un versant l'autre*, Paris, Flammarion, 2019.
- *Ciel sans prise*, Nice, Unes, 2023.
- TORTEL Jean, *Guillevic*, 6^e éd., Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1990 [1954].