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] »¹ 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 »² 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^e 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 »³ 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.⁴ 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 ».⁵ 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* »,⁶ 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)⁷ 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, *Renverse 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*,⁸ mot qu'emploie Celan parfois pour suggérer aussi « bander » ou « ensementer ». 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 élan⁹ 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 ».¹⁰ 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 ».¹¹ 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 »,¹² 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] ». ¹³ 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 ». ¹⁴ 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 », ¹⁵ mais aussi accompagner le poète lorsqu'il tisse chacun de ces filets ou « nasses », ¹⁶ 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 ». ¹⁷ 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*. ¹⁸ 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] »¹⁹ 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. »²⁰

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] ».²¹ 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 éclore. Si elle se met comme lui à laver le monde sans être vue, « toute la nuit », pour que la lumière nous sauve,²² 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).²³ 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.²⁴

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 récit 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 »²⁵ – 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'âcre 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 ontologique²⁶ – 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).²⁷ 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)²⁸ – 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 contraires 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.²⁹ Nommer veut souvent dire « se creuser »³⁰ 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.³¹ 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.³² 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 encre et les syllabes,³³

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'« encre », 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.³⁴

De nombreuses figures féminines aident Tellermann à construire poétiquement des mondes premiers³⁵ 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. ».³⁶ 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).³⁷ 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 / trouvent 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,³⁸ 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.³⁹ 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*.⁴⁰ 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 »,⁴¹ 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.