

Corps rassemblé. Esther Tellermann, (vignette de couverture de Claude Garache), éditions Unes, 3^e trimestre 2020.

Par Yves Boudier

Le discours critique sur la rencontre entre le poème et la peinture, entre la trace écrite et la trace dessinée, une rencontre souvent renouvelée dans la longue histoire de l'art poétique et pictural¹, présente toujours le risque d'une ambiguïté, voire d'une confusion, alimentée par l'idée implicite et vécue comme évidente qu'il existerait une équivalence dans l'émotion esthétique issue de ces deux pratiques qui, bien que pensées et approchées dans leurs différences, sont néanmoins associées dans une exégèse où l'une pourrait se substituer à l'autre, dans un propos qui laisse entendre que chacune d'entre elles ne trouverait sa révélation, sa pertinence et sa puissance évocatrice qu'en miroir de l'autre.

Si le poème et le geste du peintre (quels que soient le support ou la technique choisis, dessin, gravure, estampe, peinture...) parfois s'approchent l'un de l'autre, tentent de jouer sur des parentés émotionnelles pour mettre à jour des motivations comparables dans la pulsion qui préside à leur création, ils demeurent cependant différents de nature. La plupart des caractéristiques qui les définissent, qui les justifient dans leur fond et forme au sens esthétique et structurel, ne se recourent éventuellement que sous le regard que leur prête celui ou celle qui se surprend à ne pouvoir nommer, distinguer ce qui relèverait de l'émotion produite par l'un ou l'autre. Qui se surprend à légendier avec les mots du poème la trace regardée, aussi bien qu'à imager le poème avec cette dernière, à la recherche d'un terrain d'entente,

« les épaules / où se posent / les univers. » (p. 107).

Ce retentissement émotionnel dans le cœur, j'ose le mot, de l'amateur de poésie et/ou de peinture, lui appartient en propre et, à son corps défendant, masque (transcende serait-il plus juste ?) le caractère paradoxal du parallélisme, de l'indépendance des pratiques poétiques et picturales. Au fond, vouloir les rapprocher par un geste délibéré ou inversement impensé, c'est ou bien souffrir, ou bien jouir de la différence constitutive et radicale qui les sépare mais les unit, qui les rapproche mais les éloigne, l'union donnant à voir et penser la séparation, le rapprochement l'éloignement, et réciproquement. Comme on le pressent, une confusion domine qui rend équivoque, et de ce fait souvent troublante au plan poétique, une rencontre fondée sur l'illusion fantasmée d'une coprésence possible en forme de *multivers*².

« Une chose sombre / recule / emplît l'œil. / Je désapprenais le visible / pour moduler l'effroi / de la forme où / s'amoncele / une teinte qui / s'effeuille et se / rassemble et / prolonge ce qui / l'arrête / multiplie / les horizons. » (p. 105).

¹ Cf. *Poésure et peinture* : « d'un art, l'autre », Bernard Blistène, collectif, Musées de Marseille, 1992, ou bien l'article de Michael Edwards, « Poésie et peinture », revue *Esprit*, février 2010, sur la notion de « traduction », convoquant Baudelaire, Delacroix et Cézanne.

² Sans vouloir forcer la comparaison, on peut évoquer ici l'expérience de pensée dite du « Chat de Schrödinger », qui mit en lumière les paradoxes de la physique quantique quant à la possible présence d'un même élément en un même temps en différents lieux.

« [...] composais des cortèges / de formes / que le regard brûle / attendais un jour / qui brille / absorbe le noir / dans les goudrons. » (p. 101).

Comment cependant se tenir proches l'un de l'autre ? Comment le poète pense-t-il l'écriture du poème, comment le peintre donne-t-il forme et couleur au silence du sentiment ? Comment, ensemble, un peintre et un poète nous permettent-ils d'approcher ce paradoxe d'une séparation... fusionnelle ? Je ne sais de quelle façon Esther Tellermann a travaillé (écrit ?) auprès de Claude Garache, comment l'artiste a dessiné et peint *en présence*. La mention des dates des visites d'atelier ne renseigne pas au-delà de ce que l'on peut imaginer du voisinage d'un peintre et d'un poète dans un même espace où domine le choix d'un format, d'un tracé, d'une couleur, un espace partagé où surgit l'échange de paroles ou de gestes qui n'ont d'autre mission que d'implémenter le silence dans lequel peuvent apparaître une forme et une couleur.

« Voilà / je vous regardais / bruire / entre le ciel et / l'eau / vous aviez voulu / peindre / la promesse / d'un crépuscule / qu'embrase / l'attente. » (p. 108).

Imaginons deux hypothèses. La première postule que le dessin, le tracé, engendraient l'écriture du poème sur un mode mimétique, à la fois s'apparentant à la description de l'objet regardé (une description retenue refusant toute tentation d'ekphrasis) et s'éloignant des figures pour laisser place à ce que l'image a néanmoins touché et mobilisé de l'expérience sensible et intime du poète : souvenirs, associations de pensées, retour d'affects plus ou moins formulés ou formulables, autant de représentations symptomales que la disposition du poème permet de transcrire de par son refus possible d'un discours cursif normé.

« Au bord / où pulse / l'épaisseur / un dessin traverse / l'Histoire / le corps est / pressentiment de / ce qui chaque fois / l'effleure / chaque fois / cherche le cri. » (p. 39).

Primauté de l'image donc, de ses effets sur la venue et l'écriture du poème qui convoque le défilé spectral d'un roman intime dans lequel des personnages mythiques incarnent et cristallisent les émotions : Sabine, Ariane, Sybille, enfin Esther jamais nommée autrement que par un pronom, *Elle*, « la sœur-folie » (p. 87), jusqu'au *Je*, sujet complice et voyant, au sens de l'être qui voit et qualifie. L'image prend le nom de celles qui font l'histoire, qui sont l'histoire,

« et d'Elle je fis / le sel / ce qui meut / l'univers. » (p. 34).

« un point du ciel / où convergent / les lointains / les lieux du monde / dans la paume / les volumes / en un seul / qui luit / modèle / la stupeur. » (p. 63).

L'humanité figurée d'une initiation,

« d'un corps suspendu / à la première fois » (p. 64) [...] « où s'épanche l'instant / qu'irradie / la durée. » (p. 86).

La seconde hypothèse inverse le processus : tout poème contenant pour le moins une image, celle de la graphie même des mots, (une image vide en quelque sorte qui a besoin de devenir signifiante précisément en dépassant son seul statut de signifiant), se prête à l'accueil, plus encore à l'incorporation de signifiés visuels générateurs de sens. À peine le poème regarde-t-il, s'approche-t-il d'une représentation graphique qu'il est déjà en capacité d'y puiser ce qui donnera sens à sa trace écrite jusque-là orpheline.

« Voilà / je vous regardais / bruire / entre le ciel et / l'eau / vous aviez voulu / peindre / la promesse / d'un crépuscule / qu'embrase / l'attente. » (p. 108).

Or, il s'avère que ces deux parcours créatifs³, selon des processus différents, conduisent au même résultat : ils rassemblent des matières dissemblables et, ce faisant, renouvellent le désir de fusion en ouvrant une troisième voie : ils *rassemblent*.

« Trois pinceaux | trois triangles - trois rouges | trois solitudes » (p. 7, 14, 66).

Un « corps rassemblé », voilà qui apparaît, et ce finalement quelle que soit l'hypothèse. Un corps de langage, pétri d'une mixité de signes posés ou tracés dans un espace offert où chacun, pour fuir sa solitude, choisit son mode de jouissance, la voie d'un désir qui dessine à son tour le périmètre d'une singularité sensible, celle de l'invention de soi. De même qu'avec Lacan nous postulons « qu'il n'y a pas de rapport sexuel⁴ », de même la jouissance du tracé, tout entière dans son signifiant organique, n'égale pas celle de l'écriture qui épelle en poème la présence du réel. Cependant, il n'y a là aucune hiérarchie de l'émotion ou du plaisir, ce qui relève de la jouissance échappant à toute évaluation de quelque nature qu'elle soit, physique ou mentale. Le sujet lecteur ou regardeur hérite de ce clivage et n'atteint son plaisir qu'à « échouer dans le champ de la perversion⁵ », entendu ici comme le champ d'un *ravissement*, d'un recadrage qui tente de superposer texte et image, de faire du trois avec du deux.

« ô mourir / où fûmes 2 / dans le troisième. » (p. 94)⁶.

Ainsi tout serait là :

³ Il existe parallèlement une autre voie sensible tracée avec grande émotion par Aurélie Foglia, dont le dernier livre paru, *Comment dépeindre*, (« Domaine français » éditions Corti, 2020), comporte une « Saison III » intitulée « Peindre avec la langue ». « Je ne suis pas / peintre à l'origine // viens de la bouche // cave d'où sort / le corps // qui sait // peut-être suis-je / née dans ma main » (p. 61) « maintenant je vois chair // de moi on dira elle // portait tout à la bouche voulait / peindre avec la langue » (p. 62), [...], « écrire m'a appris à peindre » (p. 75). Deux pratiques, comme le souligne l'éditeur, « deux gestes qui se questionnent sans cesse, se croisent et se creusent, s'entretissent, se recouvrent, se révèlent et s'effacent réciproquement dans ces va-et-vient de verbes, « décrire peindre écrire dépeindre désécrire » (p. 74).

⁴ Jacques Lacan, *L'Insu*, « Pour l'espèce humaine, la sexualité est obsédante à juste titre. Elle est en effet anormale au sens que j'ai défini : il n'y a pas de rapport sexuel. » (Mars 1977, p. 108.)

⁵ Jacques Lacan, *Télévision*, Seuil, coll. Le champ freudien, 1974.

⁶ Cf. *Le Troisième*, Esther Tellermand, éditions Unes, 2013, vignette de couverture de Gilles du Bouchet.

« Regarde / elle n'a cure / du geste / attend d'autres / regards / que votre trait / qui l'ancre / irradie votre / refus / ou votre / obéissance / Vous effaciez / sa bouche / pour la dire. » (p. 37).

Dire au-delà des astres, des océans, de l'églantier, des feuillages, saules et tilleuls, hêtres et châtaigniers, des orages, des saisons, des matins, des linges et des chambres, des oracles et des libations, des légendes et des parfums, au-delà des sons, du chant, des psaumes, des fugues, des accords de sonate, des refrains où « résonnent / des étés trop mûrs. » (p. 98), au-delà des formes qui font corps, qui font peau, bouche, chevelure, nuque, paume, épaule, aisselle, sein, jambe, genou, cuisse, jusqu'à l'intime,

« entre les reins / le pli de l'aine / cela / le triangle / où reposent nos / craintes / ce qui soudain / n'est plus. » (p. 75).

Dire la blessure, ce qui s'allume, ce qui bourdonne, « le corps animal » (p.71), « une peau / qui s'effrite » (p. 87), « la brûlure / du contour » (p. 52). Mais dire, écrire et peindre encore,

« une floraison / qui jamais ne s'éteint / jamais / ne s'enlise / parmi les ronces » (p. 121).

Corps rassemblée est un livre remarquable, en lui-même et plus encore pour un fidèle lecteur d'Esther Tellermann, un livre où l'on retrouve incandescentes les morsures de l'amour, les mélancolies, « la fissure de chaque vie » (p. 89) et « les effluves / de mémoire » (p. 121) qui hantent cette œuvre singulière depuis son principe, *épreuves* ici sublimées par le rouge transcendant de Claude Garache.

« dans le carmin / des étés que / voilaient / les teintures / et l'œil » (p. 7).

« il inventa le corps / qui respire / et fixe / l'ombre. » (p. 8).

« en elle / flamboie / le cycle de l'âme / et de la / forme. » (p. 51).

