

Esther Tellermann
Un versant l'autre
Poésie/Flammarion, 2019, 154 p.

Le dernier livre de poésie d'Esther Tellermann, *Un versant l'autre*, s'inscrit dans la continuité d'une poétique qui n'a cessé de resserrer sa cohérence sur une forme doublement brève, par la concision du poème et le minimalisme du vers. De l'intérieur de ce patron formel cependant, c'est toujours le très grand empan de la culture humaine depuis ses origines antiques, voire du temps géologique, qui se trouvent impliqués.

Si l'on considère tout d'abord l'énigme du titre, elle se déploie en plusieurs directions, dépendant de l'image sans doute première du relief montagneux, qui s'offre toujours en deux versants, adret ensoleillé contre ombreux ubac. Mais on y entend aussi, par hypogramme, *inversant l'autre* ; et qu'est-ce que l'autre inversé sinon son double en miroir, en un rapport/affrontement spéculaire ? ce qui engage ou bien le couple dans l'arène de l'*éros*, ou bien les rapports sororaux au sein de la famille. Ne négligeons pas non plus ce signifiant premier du titre, *Un*, qui ne peut qu'engager avec lui un sens ontologique : l'Un versant (renversant) l'autre, luttant avec lui comme Jacob avec l'ange pour tenter de le réduire en une guerre non plus érotique mais métaphysique.

*

Le lecteur se trouve ainsi confronté à cinq grandes questions, des points de vue thématique et formel.

La première est celle de la persistance du tropisme de l'Ailleurs, qui n'a cessé de marquer l'œuvre d'Esther Tellermann depuis ses débuts (en allégeance à Saint-John Perse, en particulier). Selon sa détermination romantique, il procède à un double décentrement, par éloignement géographique et rétrocession temporelle. La première section (les 47 poèmes initiaux, des pages 7 à 53) est particulièrement riche en cités mortes aux ruines fastueuses, envahies d'une végétation tout exotique, sous un soleil de plomb : « Villes étaient / closes / avions épuisé / leurs marbres et leurs / bassins », tel est l'incipit du poème d'ouverture, qui se clôt sur l'irruption solaire suivante : « Revint / l'aride / avec l'éblouissement / de la lumière / sur les 4 surfaces » (p. 7). « Routes nous / vidaient de l'étreinte », poursuit le poème suivant (le voyage permettant d'échapper à l'enfermement dans l'ici), jusqu'à ce que « l'ocre nous / enlise / recouvre / les cités anciennes » – ce qui fait « resurg[ir] le / signe / éteint / une île / nocturne / nous éblouissant / de palmes » (p. 8) : motif de l'île repris aux pages 13, 27 etc., comme un signe qui se rallume de toute son intensité exotique. « Seuils encore », à franchir nécessairement pour le quatrième : « nous étions / emmêlés de / silences / de ruines et de / mégapoles » (p. 11) ; et le cinquième commence « Parmi les citronniers » où « affleuraient les traces / des labyrinthes » (souvenir du chef-d'œuvre de Dédale en Crète), alors que plus loin c'est le monde de Tyrinthe et de Mycènes qui se voit évoqué, lorsque « naquit / la légende [*legenda* : choses à lire] / ou une autre / lecture / des cités / des masques d'or / qui sommeillent » (on songe au *Masque* dit d'*Agamemnon* du Musée national d'Athènes) (p. 12). À l'antiquité grecque se joint la biblique : « Il y eut / la figue et / 7 Jerusalem » (p. 15) – dans la tradition juive c'est une figue

et non une pomme que s'échangent Adam et Ève, et s'il n'y eut que deux ou trois temples de Jérusalem (selon que l'on considère la liturgie ou l'archéologie), la *ménorah* a bien sept branches, le *shabbat* survient au septième jour, et bien au-delà d'Israël le nombre 7 est un chiffre réputé magique dans un grand nombre de civilisations.

Mais c'est en fait dans tout le livre que se font entendre ces hymnes à l'Ailleurs. Parsemé de « porphyres » (p. 55, 63, 79), de « serpentine » (p. 63, 85), d'« obsidienne » (p. 69, 86), d'« onyx » et de « chalcédoine » (p. 142), le paysage abonde en « acanthe » (p. 55), « sycomores » (p. 60), « hibiscus » (p. 69, 136), « euphorbes » (p. 91) – tout baigné qu'il est du « souffle du / jasmin / et du magnolia » (p. 77) ou du « parfum de gentiane » (p. 108). Ainsi dans la troisième section, après avoir posé la question de savoir si le « vous » de l'interlocuteur était à même de « mêler aux éboulis / les coquillages » des rivages marins ou « les / soies » des routes de la soie, l'appel de l'errance s'affirme irrésistiblement :

Car ainsi pouvions
voguer d'entre
les étoiles
rapporter
des embruns
des défilés de
lunes

– et comme un nouvel Ulysse cosmique bravant la séduction des sirènes, « nous nouer / aux mâts / des voiliers » (p. 112). Ou dans la quatrième et dernière section, se souvenant du baudelairien navire de « L'Albatros » « *glissant sur des gouffres amers* » (p. 132) :

Et les bateaux de joncs
nous emporteront
vers des lointains
moins amers

Moins amers, certes, mais non moins imaginaires :

ils déchirent
les nuages
atteignent les
contes bleus

Et l'on ne compte plus la mention des citronniers, de leurs terrasses et de leurs fruits d'or (p. 12, 74, 91, 131) qu'accompagnent les « jardins / d'orange » (p. 149), échos de la *Chanson de Mignon* du *Wilhelm Meister* de Goethe (« *Kennst du das Land...* ») si prisée de Nerval et qu'a traduite ainsi Théophile Gautier : « Ne la connais-tu pas, la terre du poète, / La terre du soleil où le citron mûrit, / Où l'orange aux tons d'or dans les feuilles sourit ? / C'est là, maître, c'est là qu'il faut mourir et vivre, / C'est là qu'il faut aller, c'est là qu'il faut me suivre »...

*

Cependant une catastrophe menace cet univers, comme elle a pu le faire autrefois à Pompéi ou Herculaneum. « Mais tout à coup / les enténébre ne / leur suffit / l'ilôt » – alors même qu'« ils avaient peint / les montagnes / de bleu / et d'icônes / entrelaçaient des / lambeaux d'éternité / mémoire / à coudre » (p. 37). Le mythe du paradis protecteur de « l'île » de l'Ailleurs s'écroule, en dépit de toutes les mesures apotropaïques prises, icônes et montagnes peintes ; ne reste que cette question angoissée : « Quoi de la craie / ou de la chaux / inverse / la peur ? » (*id.*). Et le désastre peut s'élargir aux dimensions de l'univers : « Terre un jour / cédera sous / le poids / des urnes / océans ne seront pas / assez » (p. 14, repris en *leitmotiv* p. 46). On

retrouve la menace d'engloutissement océanique au finale du poème de la page 23 : « Combats / fais vite / au large des embouchures / golfes aujourd'hui / se resserrent / chants ne sont plus / qu'un semblant / de cordes / demeures seront / dessous les océans. » C'est toutefois l'archétype de l'éruption volcanique qui commande à ce motif cataclysmique (p. 82) :

[...]
un jour nous
serons face au volcan
de dessous.
Une poussée de terre
fendue
ceindra à nouveau
tes poignets
de perles et de cendres
là-bas où
s'élève la mémoire.

Ici le souvenir des cendres de Pompéi se mêle à celui des boues d'Herculanum ; et c'est sur fond de l'historique éruption du Vésuve en 79 que se profile tel autre poème : « Nous attendions / l'irruption d'un ciel / des golfes mauves / les étendues / de gravier noir » (p. 95). C'est bien d'une pluie de *lapilli* (« Dans les ponces / légères ») qu'il est question, et en guise de macabres moulages de corps consumés, « une main arrachée / qui nous aurait / conduits » (déjà évoquée parmi les « ponces » et le « gravier noir » d'origine volcanique, p. 79) – souvenir, peut-être, d'un célèbre fragment d'Héraclite (« *Le prince dont l'oracle est à Delphes ne parle pas, ne cache pas, mais signifie* », trad. Jean-Paul Dumont, XCIII) tel que l'a reconfiguré René Char à l'issue de son hommage à l'Éphésien dans *Recherche de la base et du sommet* : pour qui c'est le philosophe lui-même qui, tenant lieu de l'oracle d'Apollon, montre la voie, « de son index dont l'ongle est arraché ».

*

Comme dans ses précédents recueils, Esther Tellermann brouille les pistes énonciatives. Qui donc est « elle », dès l'incipit des troisième et quatrième poèmes ? « Qu'elle révèle / avec le signe », « qu'elle te / veille / invente d'autres / lacs / plus tièdes » (p. 9), ou « Qu'elle découvre / les ors » et « Nous / redonne la rive » (p. 10) : nous n'en saurons pas plus sur son identité, ni sur la situation d'énonciation qui pourrait la situer. L'obscurité est-elle moins grande en ce qui concerne le référent du « il » ? Assurément pas dans le poème de la page 25 : « Le hisser le / perdre », où dès l'incipit l'insistance sur la marque de la troisième personne (*le*) encadrant un verbe qui promeut (*hisser*) n'est là, du fait du contre-rejet, que pour accroître la blessure suivante de sa perte. Cependant celui de la page 36 désigne de manière plus topique une instance masculine aimée : « Je lui avais adressé / le lac et les reflets / des promontoires » – avant que le passage à la deuxième personne de discours ne scelle l'adresse amoureuse : « Autour de toi / j'ai nagé / afin / que chant / t'encorde ». On en a un exemple très clair page 114, où l'on notera l'émouvante modulation du « tu » et du « vous », par passage de l'affect intime (l'abandon) à l'extime de sa transformation en textes poétiques (*via* les messages comme écriture de la liaison) :

Il faudrait dire
comme doucement
tu m'abandonnes
chaque soir j'attendais
des lacs tièdes
et l'au-delà des soirs
des nuages qui
confondent

les abîmes.
De votre mot
Montait
le rien
poème
l'horizon
derrière vos yeux.

Une autre instance du discours attire l'attention du lecteur : il s'agit de la « sœur », nommément apparue aux pages 61, 91, 110, 118 et 128, et sans doute allusivement à bien d'autres, en particulier aux pages 82 et 84. Qu'il ne s'agisse pas d'une fiction, on peut s'en persuader dès le premier poème qui en évoque la figure (p. 61) : « Sœur / émiettée couverte / sous le ricin », ce qui en indique à la fois la fragilité (plus psychique que physique, comme l'indique l'image d'une personnalité en miettes, donc clivée), et la mise sous traitement à double tranchant (que peut symboliser le *ricin*, à la fois source d'une huile bénéfique et dispensateur d'un mortel poison). Et cette sœur est aimée, elle aussi :

Qui s'agenouille
qui n'oublie
qui ceint à ton
poignet les perles ?
[...]
Qui console
le dernier appel ?

Ce geste de tendresse féminine – ceindre un bracelet de perles au poignet de l'autre – connaît plusieurs variations, dont deux qui s'adressent à un « tu » sans référence explicite à la sœur : dans un décor d'éruption du Vésuve (p. 82), le geste de « ceindr[e] à nouveau / tes poignets / de perles » revient à « [u]ne poussée de terre / fendue », et aux perles s'allient les « cendres » de la catastrophe. Mais l'on sait l'importance de la métaphore archéologique pour la définition de l'inconscient chez le premier Freud, et son engouement pour la *Gradiva* de Jensen, située précisément dans une Pompéi pleine des traces de l'éruption du 24 août 79 ; et l'on peut supposer que c'est d'un séisme psychique que nous parle ce poème, selon son finale, « là-bas où / s'élève la mémoire », impliquant la puissance du lien sororal. Deux pages plus loin, au lieu de perles ce sont « colliers de roses » dont l'énonciatrice « cein[t] » les « poignets » d'une interlocutrice également non précisée. Mais c'est bien la sœur qu'on retrouve dans le dernier poème qui lui soit adressé (p. 128) :

Sœur fut à nouveau
saisie
sur elle jetez à nouveau
les perles
[...]

Mais la violence du geste – jeter les perles sur elle – a succédé à l'initiale tendresse, selon l'ambivalence des pulsions devant une sœur « à nouveau / saisie » – et par quoi saisie sinon, du fait de l'emploi absolu du verbe qui en renforce considérablement le sens, par la folie ?

Quant au « je », il affirme clairement sa nature créatrice, dès les deux poèmes des pages 19 et 20. « Dans l'élégie / j'enfouissais les / sanctuaires l'oubli / du Dieu / cherchais encore / le jaune », déclare le premier, avouant son goût pour la couleur impériale réservée en Chine aux Fils du Ciel, et sa pratique du chant sur les ruines *enfouies dans l'élégie* qui en déplore la perte – grâce à quoi « Me seraient rendus / roseaux / bordant les temples / des Constantinople » (capitale des deux empires romains d'Orient et d'Occident), jusqu'à l'ultime conquête : « ange

/ un froissement / par toi / j'étais / devenue. » Naissance du poète advenant à soi, dont le poème suivant, par le biais d'une métaphore démiurgique, consacre toute l'ambition de son rêve créateur :

Je me ferai
point où basculent
les univers
vers d'autres durées

De sorte qu'on peut qualifier de rhétorique la question finale :

Saurons-nous
dans le signe
la bouche
dans la bouche
la mesure de
ce qui eut lieu ?

Car c'est aussi bien jouer avec la célèbre formule mallarméenne qui clôt le *Coup de dés* (« Rien / N'aura eu lieu / Que le lieu ») – c'est-à-dire s'inscrire dans son illustre descendance. Savoir si l'on est capable de retrouver « dans le signe », qui est convention, ce qu'exprime l'organe de la voix vivante qu'est « la bouche », c'est se situer au cœur de la relation linguistique entre signifiant, signifié et référent ; d'où le fait d'être à même de trouver « la mesure de / ce qui eut lieu », *ce qui eut lieu dans la parole* par l'inscription en elle de la réalité extérieure au langage.

Ayons néanmoins conscience de la part de désir ou de souhait qu'implique la modalité interrogative. Le vœu de puissance poétique sert aussi de pare-angoisse, comme l'exprime quelques pages plus loin cet autre poème (p. 27) :

Dans les routes
je voulus lire
les amandes
encore le chêne et le
laurier
des odéons rouges
afin d'être libre
du chagrin et de
l'attente [...]

Lire dans les routes, sur les chemins de l'Ailleurs, les signes oraculaires qu'émet le monde – chêne de Zeus à Dodone ou laurier d'Apollon à Delphes – comme autant d'*amandes*, fruits savoureux goûtés aux *odéons rouges*, ces théâtres de l'*imperium* romain : un tel espoir ne se formule qu'*afin d'être libre du chagrin et de l'attente*, et par là d'échapper à la mélancolie de la finitude humaine, à la frustration du désir. En récompense poétique,

[...] je reçus
l'île nocturne
l'ocre qui enlise
les cités anciennes
que recouvrent
le bleu
le signe
éteint.

Et l'on est passé d'un imaginaire grec à un autre, d'Afrique ou d'Asie, où triomphent « l'ocre » (ocre rouge de la Cité Interdite ?) et « le bleu » (on pense à l'engobe des porcelaines de Corée). À la page 121, même pari fait sur la magie du verbe pour satisfaire le désir : « Mais / vous me

reviendrez / d'entre les murailles / avec les contes / et la pluie » (où dans l'écho des *Contes de la lune vague après la pluie* de Mizoguchi passe leur atmosphère de merveilleux) ; « j'emprunterai / les légendes / vos silences / qui s'effilochent » – jusqu'à l'apothéose finale à laquelle voudrait aboutir cette sorte de conjuration magique : « votre neige / elle revient / je la couvrirai / de pourpre / et d'architectures. »

*

C'est alors la question de la *mimésis* qui se trouve posée : ce désir créateur doit-il toujours se précipiter aux limites de la représentation ? Lui qui, dans la quête incessante de l'Ailleurs, ne cesse d'agglomérer les vestiges des anciennes ou lointaines civilisations dans son étrange mosaïque (consentant du même coup aux prestiges de l'Image) n'est-il pas également travaillé d'un souhait contraire, celui d'opérer dans le mur de la réalité une trouée sur l'au-delà du représentable ? Ce serait toucher au phénomène de l'iconoclasme, et plusieurs poèmes semblent bien s'orienter de ce côté. Ainsi l'incipit de la page 21 : « Nulle représentation / n'atteignit » – n'est-ce pas là consommer l'échec de toute visée mimétique ? « [C]ar – poursuit ce poème – en des socles / avions posé nos / poussières mais / parfois du marbre / élevions / l'un. » La glyptique, ici, tourne doublement le dos à la *mimésis* ; ce ne sont pas les statues qu'on attendrait d'elle qu'elle érige sur ses « socles », mais elle se contente d'y déposer une décomposition de la matière (« nos poussières ») ; ou, si matière il y a et de la plus noble espèce (du « marbre »), celle-ci n'a plus rien de sculptable : car comment dégager « l'un » d'un bloc quelconque, lui qui échappe par définition à toute particularisation, qu'elle soit matérielle, spirituelle ou formelle ? Ainsi « l'un » ne peut-il être ici « élev[é] » qu'allégoriquement, en un symbole qui le signifie.

Et voici l'autre déclaration d'iconoclasme du recueil (p. 35) :

Quoi encore
dans le chant
désaccorde veut
bâtir par
embrasements
des intervalles ?
Voyagerons déferons
ensemble l'écriture
et l'attente
serons deux rives
deux orages
deux fissures
nous serons arrachés
l'image
et le
marbre

serons prêts.

Défaire ensemble l'écriture et l'attente, n'est-ce pas faire en sorte que soit déçue l'attente d'une quelconque mise en représentation par un autre usage de l'écriture ? C'est bien ce qu'indique le constat d'un *chant désaccordé*, de construction *intervallaire* où ce seraient les trous qui *embraseraient*, en un vide brûlant. Avec pour conséquence le fait que *l'image et le marbre* – c'est-à-dire les deux arts plastiques (peinture et sculpture) qui virent triompher la *mimésis* depuis l'Égypte et la Grèce, ou depuis l'Inde et la Chine – *nous serons arrachés*, au profit du dévoilement d'un irréprésentable : sacrifice pour lequel, affirme l'auteur usant à la fois du pluriel de majesté et de l'ellipse du pronom qui le soutient, « serons prêts ».

Cependant, contradictoirement, le finale du précédent poème (p. 21) en appelle à la puissance poétique – celle du « laurier », l'attribut d'Apollon – pour prendre le relais, en s'appuyant sur le jeu des figures du mythe, c'est-à-dire sur l'*image* :

Laurier n'apaise
jusqu'au rivage
ce qui
 souponne
 appelle
Alphée.

« Laurier n'apaise [pas] » (restituons le second élément de la locution adverbiale négative, systématiquement supprimé comme bien d'autres ellipses grammaticales) : ce n'est pas à la poésie d'arrondir les angles, d'adoucir l'exigence iconoclaste ; mais on ne peut manquer de penser également au sort de Daphné poursuivie d'Apollon, et métamorphosée sous ses yeux en laurier afin d'en tromper le trop violent désir, inapaisé. Et de Daphné passons à Aréthuse, dont Ovide n'a pas moins rapporté la métamorphose : elle aussi a fui son assaillant jusqu'en Sicile ; mais il s'agit d'Alphée, dieu-fleuve, qui traverse la mer pour venir se mêler aux eaux de la fontaine qu'est devenue la nymphe dans l'île d'Ortygie, à Syracuse. Or le mythe ovidien se trouve ici inversé : au lieu de renoncer au désir ou de le fuir, la poésie le porte et le profère ; Aréthuse paradoxale, devenue sœur d'Ariane implorant à Naxos le retour de l'aimé, c'est elle qui, depuis son lointain rivage, *souponne* et *appelle* Alphée.

Un court cycle d'Alphée traverse alors cette partie du recueil, aux pages 22, 23 et 34. « Alphée revint / torrent le rapporte / impose la profondeur / de la figure » (p. 22) : c'est dire le recours au *figural* dans ce retour d'Alphée.

Ainsi fut-il
exacerbant
 beauté trop haute
au long des élégies
il épie en vous
 le voyage
 en votre césure
 voulut
 être.

Et la « beauté trop haute » – celle, *exacerbée*, d'Aréthuse enfuie –, en tant qu'objet de la quête poétique, est à la fois célébrée sur le mode élégiaque, et poursuivie sur celui du *voyage* vers l'Ailleurs ; adresse est faite directement à Aréthuse enfuie, pour mieux confondre ses eaux aux siennes (« en votre césure / voulut / être »). Où l'on voit l'étonnant entrelacs d'une absence (*césure*) et de sa prise de possession, qui rend l'infigurable à la figuration.

C'est donc aussi bien un régime d'*iconophilie* qui contrebalance celui, plus rare, d'*iconoclastie* – les deux en totale indépendance vis-à-vis de la question de la représentation, ou non, du Dieu transcendant des trois monothéismes ; il est significatif à ce sujet que survienne régulièrement la mention *du Dieu*, conjoignant la marque du polythéisme (avec le déterminant défini) à celle du monothéisme (avec la majuscule), selon un syncrétisme moins religieux qu'indifférent à toute transcendance de type métaphysique. En témoigne un grand nombre de poèmes, mettant en évidence les moyens matériels de l'image, fresque, mosaïque ou bas-relief :

Et ne cessions
de poser
des tesselles sur nos
mélancolies
de dessiner
des cambrures

Avec cet aveu final : « ne pouvions échanger / le mortel », qui situe parfaitement l'enjeu métaphysique du processus artistique : l'échanger contre quoi ? Le *mortel* ne saurait être échangé contre *l'immortel*, alors même que c'est sur fond de *nos mélancolies* que se fait l'assemblage des *tesselles* de la mosaïque poétique.

Et les couleurs ? « Soudain qui / es-tu / poudre / qu'attise la / rétine or des / tombeaux / ocre que soulignent / les cités anciennes ? » – sans compter la couleur qui prime, peut-être, par sa capacité à scénographier l'Ailleurs : « Dis / dis encore / quel bleu / nous recouvre / restitué / les péninsules / l'autre côté / des horizons » (p. 51). « Aviver l'azur » reviendra ainsi à deux reprises (p. 32, 46).

On pourrait enfin faire un sort particulier au motif de la *cambrure* (p. 50, 67, 88) ; cette indication d'une légère torsion de la taille rejetée en arrière, ou d'une flexion latérale, rappelle les élongations et arabesques du corps de la période dite *maniériste* en histoire de l'art – époque intermédiaire entre la Renaissance classique et l'époque baroque, que Daniel Arasse a pu définir comme un *art de l'art*.

*

Il y aurait donc une *maniera* d'Esther Teller mann déterminant son art poétique. On en a déjà vu un échantillon, faisant du *chant désaccordé* le lieu des *intervalles* qui se veulent *embrasés* d'un feu oraculaire (p. 35). En voici un autre, thématissant le même creusement interstitiel (p. 62) :

Poème creusait
chaque interstice
où vinrent
la lettre
et la blessure.

Structurellement, cela se traduit par la pratique du vers rompu qui, quoique lui-même minimal, se trouve systématiquement discordant par rejets et contre-rejets dissociant jusqu'aux groupes syntaxiques les plus élémentaires (déterminant ou préposition d'un côté, nom déterminé ou prépositionnel de l'autre, par exemple) ; aux innombrables décrochements à l'initiale du vers, comme s'il s'agissait d'alinéas, s'ajoutent un certain nombre d'espaces blancs internes. On peut parler d'abandon du jeu des mètres (allant de l'alexandrin aux vers minimaux) et de leurs contrastes sonores, qui caractérisaient les recueils d'autrefois ; la décision rythmique minimaliste qui a peu à peu prévalu s'avère dorénavant aussi visuelle qu'auditive.

On est frappé de la récurrence d'une cellule apparue à quatre reprises (p. 79, 80, 103, 114) – cinq même si l'on considère que le choix d'une quatrième de couverture (citant le texte de la page 103) engage la responsabilité de l'auteur. En elle se conjuguent les plans formel et thématique ; un énoncé minimaliste avec ellipse du verbe attributif, disposé à la première occurrence par tripartition en trois vers à mot unique (et monosyllabiques pour deux d'entre eux), afin de former visuellement une sorte de pointe de lance qui, si elle était isolée, dessinerait un calligramme :

le
rien
poème

signifie la volonté d'extrême dépouillement du poétique, ce qui lui donnerait presque une valeur de manifeste. Toutefois il ne s'agit que de la première des quatre dispositions de ces trois mots, sujettes à autant de variations ; et de plus, il serait abusif de les isoler de leurs différents contextes, qui en définissent le sens. On comprend alors qu'en ce « rien » resurgit le sens du

latin *res, rem*, son étymon, c'est-à-dire *la chose* même – comme c'est constamment le cas dans la poétique de Lorand Gaspar. Dès la page 79, à la question « Quoi chercher ? », le « rien / poème » fait partie des éléments de la réponse ; c'est lui qu'il faut chercher entre les « ponces légères » et « un genou / un sein de calcaire », qui nous renvoient à la scène pompéienne, avec pour finir l'indication de cette « main arrachée » dont nous avons vu la nature oraculaire, indicatrice du chemin à prendre.

Or ce *rien* peut être *tout* : c'est le cas page 114, évocation de l'attente amoureuse du message quotidien d'un amant qui se retire (« Il faudrait dire / comme doucement / tu m'abandonnes ») :

chaque soir j'attendais
des lacs tièdes
et l'au-delà des soirs
des nuages qui
confondent
les abîmes.
De votre mot
montait
le rien
poème
l'horizon
derrière vos yeux.

On se baigne dans un tel *rien* comme dans la tiédeur d'un lac, on se laisse porter par lui comme par les nuages des paravents chinois comblant l'à pic des montagnes ; et c'est lui encore, surgi du *mot* de l'aimé, qui s'étend comme un horizon d'au-delà de son regard : *res extensa* ne faisant plus qu'une – en dépit de Descartes – avec la *res cogitans*.

un rien
poème l'envol
d'un son.

C'est ce dont témoigne le poème rédupliqué en couverture, réaffirmant le primat du son sur le sens (et sur tous les graphèmes), un son léger comme un oiseau dont on peut voir le vol, avec pour ailes ces deux mots mis à distance : « poème l'envol ».