



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 13, n° 3, Mars 2012
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.6861>

Les vertus du démembrement ?

Eloÿse-Abella Aart

[Pascal Quignard ou la littérature démembrée par les muses](#), sous la direction de Mireille Calle-Gruber, Gilles Declercq & Stella Spriet, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, 280 p., EAN 9782878545517.



Pour citer cet article

Eloÿse-Abella Aart, « Les vertus du démembrement ? », Acta fabula, vol. 13, n° 3, Notes de lecture, Mars 2012, URL : <https://www.fabula.org/revue/document6861.php>, article mis en ligne le 27 Février 2012, consulté le 20 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.6861

Les vertus du démembrement ?

Eloÿse-Abella Aart

Penthée n'a pas voulu croire aux pouvoirs du dieu Liber. Le fils d'Échion n'entendit pas la prophétie de Tirésias. Il avance incrédule, les hurlements des Bacchantes raniment sa colère. Une femme appelle ses sœurs et les incite à immoler le sanglier dont elle s'est emparée. C'est Agavé, la mère de Penthée. Le fils est à genoux, il tend le bras vers la mère qui s'apprête à le frapper. La fresque de la Maison des Vettii représente l'instant qui précède la scène de démembrement. L'instant de la peinture romaine, nous apprend Pascal Quignard dans *Le Sexe et l'effroi*, est toujours *ce qui précède*. C'est cette scène, déjà reproduite dans le volume de 1994 précédemment cité, dans le chapitre dédié à Narcisse, que les éditeurs des actes du colloque consacré à Pascal Quignard en juin 2010 ont choisie pour couverture de l'ouvrage. Inspiration compréhensible, mais singulière. Elle illustre la métaphore du titre : *la littérature démembrée par les muses*. Agavé ne reconnaît pas son fils : elle met à mort un sanglier qui ravage les campagnes. Le lecteur attentif de Pascal Quignard sait que le sanglier est presque devenu son animal tutélaire. Penthée est démembré puis dévoré par les Ménades. Agavé se réapproprie la chair qu'elle a enfantée — et l'écrivain voit naturellement là un retour (sauvage) à l'origine. Les muses agissent-elles donc de même avec la littérature ? On nous le suggère, sans jamais le confirmer. À moins que les jeux de métaphores et de réflexivité ne nous invitent à une lecture plus ironique de l'image : Penthée, le sanglier, devient notre écrivain démembré, non plus par les muses, mais par les critiques invités à s'en nourrir. Là encore, la couverture de l'ouvrage précède le propos. Les colloques, essais, et articles sur l'œuvre de Pascal Quignard se sont multipliés ces dernières années. On pourrait croire qu'elle est ainsi de mieux en mieux comprise, ou tout du moins entendue. On a cependant le sentiment que quelque chose dans cette œuvre résiste à l'étude et à la critique. Ce dernier volume en porte témoignage. Non point que les textes réunis ici ne forcent, le cas échéant, l'admiration, mais il demeure, en dépit des analyses les plus poussées, un insaisissable. On répondrait à cela, fort justement, qu'il s'agit d'un insaisissable propre à toute littérature. Pascal Quignard semble pourtant apporter à ce phénomène intemporel un obstacle supplémentaire. Pour tâcher d'obvier à cette incertitude fondamentale de la parole critique, les éditeurs du recueil ont tenté de préserver — chose rare sinon inédite — l'esprit du colloque qu'ils avaient organisé. Le livre est accompagné d'un cahier iconographique et d'un disque vidéo qui complètent avantageusement les articles réunis.

L'introduction insiste à juste titre sur la *présence*. Jamais on n'a senti un auteur aussi vivant.

Paroles de l'intime

Parmi les difficultés existantes à parler de l'œuvre de Pascal Quignard, il y a celle, majeure, de l'intime. Tout critique ne considère pas l'œuvre qu'il analyse comme objet d'amour — ou de haine. Parmi les commentateurs s'exprimant ici, certains se livrent davantage à des confidences. Ainsi Gilles Declerq formule-t-il une « adresse » à l'écrivain intitulée « *Ut rhetorica* ». Son approche sensible et personnelle permet d'entendre les échos de *Rhétorique spéculative*, ce mouvement si singulier qui opposerait grammairien, philosophe et rhéteur, dans l'ensemble de l'œuvre. On lit alors cet aveu révélateur et significatif :

votre œuvre nous est livrée comme la littérature des temps anciens, celle des manuscrits où le petit nombre de copies possibles faisait que l'on écrivait pour quelques amis — tout livre était ainsi adressé et aimanté par l'amitié : c'est de la sorte que le lecteur aime à s'approprier vos livres, à lui adressés d'une invisible dédicace qui le hèle dans le secret de son intimité. (p. 209)

L'adresse témoigne de l'appel. Cet intime renvoie bien au silence intérieur et au taciturne de l'écriture, et il est contagieux. On peut d'autant mieux juger du phénomène que certaines séquences vidéo reprennent les dialogues retranscrits (il faut alors imaginer que le lecteur découvre les images après sa lecture).

De manière similaire, Valerio Adami écrit une lettre, dans le train pour Paris, d'une nature toute privée. Le manuscrit de la lettre, en plus de la transcription elle-même, est reproduit avec soin. On y découvre une écriture qui tremble. L'émotion se coordonne aux mouvements du train. Le peintre donne le ton dès le début : « plus qu'un dialogue ce seront des confessions intimes, pour raconter les moments d'attente, et les instants de révélations, etc. » (p. 48). Le train traverse la Suisse où V. Adami retrouve les fantômes de Byron et de Rilke. Le peintre croise les poètes. L'exercice de la confiance devient un voyage poétique. L'écriture de V. Adami ressemble étrangement à ses dessins : un même trait initie le pictural et le scripturaire. La lettre manuscrite s'associe aux portraits qu'il a exécutés de notre écrivain — également reproduits dans le recueil. L'angulaire l'emporte un peu sur l'entrelacs. Cette même écriture/dessin avait fait l'objet de l'édition calligraphiée d'*Inter aérias fagos*¹, d'ailleurs évoquée dans le dialogue. La calligraphie, comme le geste d'écriture, témoignent de l'interprétation subjective et créatrice du peintre, de l'appropriation du texte. Le lecteur de Pascal Quignard, dans son puissant ressenti

1

de l'œuvre, finit par le recopier, par le réécrire, dans l'élan du copiste qui est aussi un interprète, et rejoint par là la culture manuscrite antique et médiévale évoquée par G. Declerq.

« Quiconque le lisait ne pouvait pas ne pas souhaiter devenir son ami. » (p. 266) De cette relation intime née des textes, Alain Veinstein parle sans doute mieux que tout autre. C'est toute la jeunesse de Pascal Quignard et son entrée en écriture qu'il nous restitue de sa voix et de son débit inimitables, que permet de nous offrir le support audiovisuel. Voici que les amitiés d'alors se mêlent aux personnages de roman, par une succession d'images que dominant le mutisme et la solitude.

Je ne fais ici qu'aller de digression en digression, bien conscient qu'assembler des traits épars, comme je suis en train de m'y risquer, ça ne compose pas un visage.
(p. 261)

Cette composition du visage reste l'apanage de V. Adami. A. Veinstein, au contraire, vivifie par *l'épars*. « J'avais rencontré plus mutique que moi. » (p. 260) Cette amitié silencieuse, née de la lecture, la rejoint dans ce silence, dans l'indispensable solitude. L'œuvre est présente au même titre que l'ami. D'ailleurs, lorsque le temps et les occupations éloignent de la convivialité, la sortie d'un livre ne devient-elle pas l'occasion de retrouvailles ? *Alexandra* de Lycophron et *Le Lecteur* forment les textes majeurs de cette époque ; textes brûlants et, pour ainsi dire, prophétiques (doublement pour Lycophron !) de ceux à venir. « La pratique, en un mot, d'une langue sauvage. » (p. 264), d'un sauvage exacerbé par le taciturne. Mais, A. Veinstein semble le confirmer, la parole n'est jamais aussi profuse que lorsqu'elle cherche à évoquer le silence. La confidence s'apparente néanmoins au chuchotement, à la voix basse, même à la voix fragile. Stella Spriet tente d'ailleurs de montrer comment, à partir de cette « voix mutique » (« La voix mutique de Pascal Quignard » est le titre de sa communication) la musique peut alors surgir.

La confidence est sœur de la confiance. Dans cet esprit, le manuscrit de *Boutès* fut confié à Irène Fenoglio. On mesure, en divers passages de ce recueil, le rapport essentiel entre l'intime et le *manuscrit*. Ces brouillons de *Boutès* font l'objet d'une publication à part entière². Ici tout part du bandeau. C'est une longue remontée, un merveilleux voyage génétique, génésique, qui nous ramène au manuscrit. Notre monde contemporain, qui désincarne l'écriture dans l'informatique et la dactylographie, permet très justement de mesurer cette extraordinaire puissance manuscrite. On découvre ici de prodigieux et étranges dessins parsemant le texte en devenir. I. Fenoglio cherche alors à

faire apparaître un espace plus enfoui, plus mystérieux, l'espace incertain où la main de Pascal Quignard dessine avant de se mettre à écrire, un dessin qui entre

ainsi dans le processus de création de l'œuvre et qui, tout en la précédant, *pénètre* l'écriture elle-même et la soutient. (p. 68)

Une sirène médiévale, le plongeur de Paestum, l'homme à tête d'oiseau de Montignac témoignent de la métamorphose du motif littéraire au motif pictural (même si l'image reste première, c'est l'imaginaire quignardien qui frappe le lecteur, non pas sa motivation originelle). Le manuscrit révèle l'image que le lecteur ne doit pas voir. « Ces images et dessins constituent un premier jet du texte ; l'image, citation visuelle, est une vision inspirante, aspirante. » (p. 81) Dans l'instant de l'écriture, l'image et le texte sont indissociables et s'interpénètrent sans cesse. Les deux personnages principaux finissent par se faire face, dans une chute opposée. L'homme-oiseau tombe en arrière, dans le glissement ou la perte d'équilibre, et le plongeur du sarcophage s'étire et saute la tête la première. Ils persistent au point de former à eux seuls le bandeau imprimé. « Ouvrir le manuscrit, c'est tenter de voir la nuit originaire *derrière le bandeau*. » (p. 84). Le bandeau lui-même devient bien plutôt un véritable *vestige*, non plus des esquisses crayonnées mais de l'écriture.

On trouve également un autre dessin que Pascal Quignard intitule *Boutès*. Il s'agit d'un nu académique, représentant un corps d'homme, sans tête ni pieds, marchant. Le corps aux muscles saillants, c'est l'intimité dévoilée et rayonnante, réinventée par la mine de plomb. Autant que *Boutès*, l'œuvre de Pascal Quignard aspire à ce corps nu qui marche.

Diffractions du corps

Le supplice de Penthée et l'image du démembrement nous ramènent violemment au corps. Chantal Lapeyre-Desmaison préfère suivre le mouvement de l'esquisse de *Boutès*, pour entrer dans la danse. « Écrire à *corps perdu*, c'est retrouver l'évidence du geste avant toute inscription, c'est écrire l'avant-scène qu'est ce corps en éclats. » (p. 121). On tente ici d'identifier une chorégraphie de l'écriture. Cette danse ressemble à l'œuvre : méditative et sauvage. En un mot, elle exige l'*abandon*.

La pensée de l'abandon est donc ici [dans le cas du saut de *Boutès*] inséparable d'une pensée du corps comme pesant, inséparable d'une pensée de ce qui le leste et le tire vers la terre, autrement dit d'une pensée qui s'excède aussi dans son impossible. (p. 123)

L'abandon de soi demande la confiance, en même temps qu'il devient prise de conscience de cette corporéité pesante et nécessaire. Le lecteur lit seul. *Boutès* quitte le rang des rameurs et, seul, se jette à l'eau, livré à lui-même. C. Lapeyre-Desmaison propose un autre éclairage de l'écriture, en déjouant la solitude :

On ne danse pas seul, on danse toujours dans la conscience vive d'un corps autre, qui est d'abord l'altérité du corps, improprement nommé ainsi, puisque c'est bien son extériorité qui se révèle alors. (p. 123)

Ce corps prend cependant une consistance étrange. Le parallèle effectué ensuite avec la lecture en tant que « rencontre avec l'autre comme trace » (*ibid.*) laisse au contraire penser que l'altérité est vécue de l'intérieur. La chair littéraire ne permet pas la même emprise que le contact de la danse. L'analyse peut-elle dépasser le métaphorique ? C. Lapeyre-Desmaison reste fidèle à la lecture de l'œuvre, et, par les implications de sa réflexion, son interrogation se révèle peut-être l'une des plus stimulantes du recueil. Mais si l'on comprend bien l'abandon nécessaire à la fois au saut, à la lecture et à la danse, on peut toutefois douter de l'identité de ce qui est abandonné. L'interrogation paraît dépasser l'œuvre de Pascal Quignard elle-même. De quoi nous parle un écrivain qui évoque le corps, ou, autrement dit, qu'est-ce qu'une chair faite de mots ? Le lecteur doit-il donc s'abandonner au point d'accorder un tel crédit à la langue ?

« Tout est couvert du sang lié au son. ». L'image de Penthée revient nous hanter. Midori Ogawa laisse augurer, dans le titre de sa communication, un retour au fluide et au visqueux. Motif quignardien obsessionnel, nous retrouvons en effet la musique dans la réminiscence fœtale. L'être en devenir reste, avant tout, à l'écoute : « On ne peut que désirer cette voix qui tyrannise le corps. » (p. 162). La musique s'éloigne radicalement de la littérature et demeure l'apanage exclusif du corps. Ce retour au fond des entrailles nous ramène aux sources du sacré : le musicien s'identifie au chaman. « La musique s'introduit dans la durée humaine jusqu'à ses moindres parcelles et provoque un choc au corps. » (p. 164). La musique violente le corps et, dans le même temps, la mue brise la voix. L'instrument pallie le traumatisme imposé par le corps. Mais si la musique agit sur le corps, elle tendrait à ne pas traverser la barrière de la peau, s'il n'y avait là une blessure. M. Ogawa nous rappelle que la fascination peut céder le pas au désenchantement. Les Sirènes entrent dans le jeu du chant/contre-chant avec Orphée sans que le rôle de chacun ne paraisse définitivement assigné. Le désenchantement surgit après le conflit, dans la délivrance de toute tension. Voici une autre forme d'abandon, figuré dans l'écoulement, et que M. Ogawa nomme très justement *hémorragie* :

Les larmes qui coulent comme du sang et le chant qui perce les oreilles se conjoignent par un choc silencieux, la tension invisible qui s'ouvre comme une blessure, appelant la musique pour apaiser la souffrance. (p. 169)

L'ambivalence de la musique met sans cesse le corps à l'épreuve et le laisse sans force. Dans le mutisme et le silence, peut alors émerger la littérature. La musique

revient à son tour, dans cette forme étrange qui brouille les temporalités, par le biais miraculeux de la réminiscence.

Objet d'écriture ou sujet souffrant, le corps connaît aussi ses moments de plaisir, plaisir communicatif pour le lecteur mis en appétit. Bruno Blanckeman ne boude pas le sien, lorsqu'il part en quête des arts de la bouche. Il opère un inventaire délicieux « pour le plaisir éphémère de l'oreille et la frustration provisoire du ventre. » (p. 181). Cependant, gare à l'anorexie ! Les confiseries et les mets raffinés peuvent cacher bien des tourments ou, tout du moins, révéler des non-dits.

L'art de la nourriture conditionne en ce sens l'esthétique romanesque parce qu'elle constitue à la fois un mode de caractérisation des personnages et un élément de dramatisation du récit. (p. 182)

Carus, Le salon du Wurtemberg et *Villa Amalia* retiennent ici l'attention. La convivialité gastronomique ne signifie pas le bavardage, car l'on déguste avant de parler : honneur à la bouche sensuelle et non discursive. Plus encore, les plats si amoureuxment présentés font oublier la conversation même, on n'en retient que leur unique description, point fondamental de ces amitiés singulières qui forment *Carus*. Des couples contrastifs s'affirment. *Le salon du Wurtemberg* joue avec l'alternative confiserie/pâtisserie ou gibier/poisson. B. Blanckeman analyse finement comment ces oppositions décideraient du *caractère* des personnages. On pourrait presque parler, étant donnée la nature essentiellement physiologique de ces constatations, de *tempérament*. On voit ici tout l'imaginaire développé autour de l'aliment en même temps que les rapports ambivalents que les personnages entretiennent avec lui. Sèche, petite, dure, sécable mais sournoise, la cacahuète étouffe et tue la petite Magdalena dans *Villa Amalia*.

La convoitise, sinon l'avidité, la prise par surprise, l'accommodement selon différents protocoles, la dégustation voire la dévoration, l'assimilation, la rumination parfois : telles seraient les différentes postures du lien métaphorique entretenu entre une démarche littéraire et les arts de la bouche. (p. 187)

On constate donc que l'écriture quignardienne évoque la nourriture à la manière de la musique : l'imaginaire se développe autour du plat comme autour d'une sonate et leur suprême ambivalence va déterminer les états du corps.

Impossibles dialogues ?

Des physiologies écrites et décrites, le recueil passe sans cesse à celles très concrètes des artistes mis en présence. L'ouvrage reprend le déroulement du colloque qui alternait très heureusement les communications universitaires avec

des rencontres entre Pascal Quignard et un artiste, avec lequel il avait ou non collaboré. Ces textes témoignent une nouvelle fois, s'il en était besoin, de la fragilité de l'idée même de dialogue. Deux créateurs peuvent-ils vraiment parler ensemble « sur le vif » ? On a plutôt le sentiment que deux univers se confrontent, que l'un cherche toujours à attirer l'autre dans sa sphère. Ainsi, devant la démarche de redécouverte et de reconstruction musicale de Jordi Savall, Pascal Quignard lui pose la question : « C'était une dette à l'égard des morts ? » (p. 174). Une dette que l'écrivain, depuis le commencement, de livre en livre, tenterait de payer. On sent J. Savall dans une pratique, enthousiasmante et sans cesse renouvelée, qui précède toujours la réflexion sur les motifs initiaux. Cette pratique paraît infiniment moins douloureuse pour le grand violiste catalan que pour notre écrivain. De même, lorsque Pascal Quignard identifie la lecture d'une partition à celle d'un livre, Jordi Savall se récrit aussitôt : « La musique a besoin d'être chantée et jouée pour devenir concrète. » (p. 175). S'ensuivent une leçon et un concert offerts par J. Savall avec sa simplicité, sa richesse et sa générosité coutumières. Le véritable dialogue paraît intérieur : on médite davantage dans le silence de la lecture ou dans l'écoute de la viole. Le fruit qui naîtra de l'événement attend la prochaine œuvre.

Ce constat n'empêche pourtant pas de sincères points de convergence. Ainsi V. Adami évoquant son grand-père :

Il n'était ni fasciste ni antifasciste ni royaliste : il passait sa vie à lire. Mais le passage entre le Xix^e et le Xx^e siècles, il ne l'avait pas supporté. Traverser la rue encombrée de voitures, ce n'était pas possible. Alors peu à peu il ne sortit plus de la maison. Il s'était mis à parler latin. (p. 49)

Cette parole, mise par écrit, pourrait être, quasiment mot pour mot (il faudrait supprimer les liaisons « mais » et « alors »), l'extrait d'un roman de Pascal Quignard. Le grand-père du peintre était le personnage d'un écrivain qui n'était pas encore né. On retrouve, dans la complicité de l'évocation et de la confiance, une entente qui dépasse le contenu des paroles de chacun. L'intime, mentionné plus haut, relève souvent du non-dit, du sous-entendu.

Pascal Quignard écoute avec attention Michaël Levinas parler de la composition, en cours au moment du dialogue, de son opéra *La Métamorphose* et de l'adaptation du texte de Kafka. Une écoute sans doute trop attentive puisque Mireille Calle-Gruber tente de faire parler l'écrivain de son expérience d'écriture en vue de la mise en musique. Ressurgissent alors les grands thèmes de la coupure et du sacrifice. En fait, une tension s'installe et la confession finale éclaire le lecteur dubitatif :

Nous sommes en public et ce que je vais dire est donc très impudique concernant "qui est derrière qui". Je m'adresse à vous qui nous écoutez : vous me voyez incroyablement intimidé parce que, en parlant avec Michaël, je me trouve exactement dans la position de l'étudiant que j'étais devant son père. (p. 145)

Nous naissons vestiges de nos aïeux. Voilà que ce dialogue intitulé « De la phrase », discussion qui esquisserait une explicitation, se trouve tout à coup aspiré tout entier dans l'univers quignardien et regagne alors tout son mystère. Nous avons à faire à une scène véridique de reconnaissance (on n'ose à peine dire de fausse reconnaissance). En quel sens faut-il l'interpréter ? Le philosophe se retrouve-t-il en effet dans le musicien comme un père dans son fils ? Ou bien Pascal Quignard se voit-il projeté quarante ans en arrière, au moment des premières tentatives littéraires, juste avant l'apostasie philosophique ? La session de colloque bascule dans l'incertitude, dans l'errance, dans la perte de repères.

Entre Valère Novarina et Pascal Quignard, les points de convergence reviennent (le latin, le Nô), mais c'est pour souligner au contraire les subtilités spécifiques de leur approche. Valère Novarina écrit, met en scène, interroge le langage et fait œuvre de virtuose. Il livre ici ses interrogations avec une passion intarissable : « j'ai toujours pensé que la linguistique n'était qu'une partie de la physique des fluides » (p. 218). Pascal Quignard, retenu, glisse, entre deux dithyrambes de son interlocuteur, cette remarque : « Il y a cette phrase de Nicole : Quand on parle trop, naît une sorte de dégoût, une espèce de vide intérieur ; on a envie de fuir. Je suis moi-même parfois très longtemps sans y toucher. » (*Ibid.*). Ce mutisme le rend peut-être plus à l'aise avec le silence de Marie Morel, qui livre ici ses peintures sans un mot (hormis ceux figurés, enchâssés, dans ses fresques fantastiques). Pierre Skira ne dialogue pas non plus : il apporte son témoignage. Le travail effectué autour des textes de Pascal Quignard devient l'occasion de nouvelles confidences :

Je me méfie de mes propres paroles, car j'ai la fâcheuse tendance, rentré à l'atelier après avoir proféré quelques lumineuses explications, à les trouver vaines, à détruire ce que j'avais commencé, soudain trop élémentaire, trop évident, manquant de cet impalpable qui habille l'incertain, le doute et le caché. (p. 102)

Suit la reproduction en fac-similé des dix premières pages de leur livre inédit, *L'Amour conjugal*.

L'errance

« Qui m'appelle quand il parle ? Qui ne crie ? Qui n'écrit ? » (p. 49). Les interrogations autour du *Qui ?* proférées par Pascal Quignard lui-même résume la déconvenue du lecteur qui cherche et surtout attend des réponses. L'œuvre quignardienne reste une invitation à la non-réponse. « Je suis historienne et je ne me souviens pas. » (p. 241). Arlette Farge médite sur le temps et part de son amnésie. Elle s'émerveille de l'écriture d'un passé qui ne serait pas historique (faut-il encore mentionner le

Jadis ?). Elle embrasse l'errance pour mieux comprendre — et dirait-on *sentir* — sa propre démarche.

Le nom de même de Zétès, « Celui qui cherche » (p. 15), ouvre, par la voix de M. Calle-Gruber, l'ensemble des réflexions. Avant de retrouver les « leçons » des grandes figures de la jeunesse de l'écrivain (Paul Celan, Emmanuel Hocquard, Louis-René Des Forêts), c'est une nouvelle muse, l'incertaine dixième, qui surgit devant nous :

Une sibylle, une chamane, une méduse, une cassandra, une Sphinge — un sphinx,
un souffle — bref, une Venante. (p. 19)

Figure féminine, sacrée donc terrifiante, qui annonce déjà la *Medea* de Carlotta Ikeda. Tout le recueil semble placé sous cet étrange augure. L'insaisissable de l'œuvre de Pascal Quignard se résume peut-être à cette errance même, à cette quête sans objet. L'écrivain, contrairement au critique et à certains lecteurs, ne cherche pas de point de repères. Il n'en a pas besoin. Vouloir saisir cette quête *du* langage (jouons sur l'ambiguïté de l'article) par le langage paraît toujours un peu vain. Le sentiment de malaise viendrait aussi du fait qu'écrire sur une telle œuvre l'assagit nécessairement. On s'entend sur les termes à utiliser, on crée un appareil critique adapté à un *corpus*. On se rassure, on apprivoise, on domestique. Comment domestiquer la charge du sanglier ? Peut-on parler de l'œuvre de Pascal Quignard ? On évoque le démembrement sans en sentir vraiment la douleur. Les limites entre l'écriture, la parole, le mutisme et le silence ne sont en rien des postures affectées. Il y a des impossibilités et des choix nécessaires. Être conduit, par un écrivain, à la limite du dicible, à la limite du *dire*, n'est pas sans risque. Cette réflexion fondamentale de toute expression critique tend à se noyer dans le flux analytique quotidien. Quelque chose résiste. Ce qui résiste n'a pas de consistance, c'est notre errance même.

Lancelot retrouvera-t-il jamais son chemin ?

PLAN

- [Paroles de l'intime](#)
- [Diffractions du corps](#)
- [Impossibles dialogues ?](#)
- [L'errance](#)

AUTEUR

Eloÿse-Abella Aart

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : aaaart@hotmail.fr