

Corps & graphie : la danse dans l'œuvre de Quignard

Brigitte Fontille



Chantal Lapeyre-Desmaysion, [Pascal Quignard. La voix de la danse](#), Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2013, 167 p., EAN 9782757404294.

Pour citer cet article

Brigitte Fontille, « Corps & graphie : la danse dans l'œuvre de Quignard », Acta fabula, vol. 14, n° 6, Notes de lecture, Septembre 2013, URL : <https://www.fabula.org/revue/document8027.php>, article mis en ligne le 01 Septembre 2013, consulté le 23 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.8027

Corps & graphie : la danse dans l'œuvre de Quignard

Brigitte Fontille

L'art de Pascal Quignard s'accorde avec plusieurs autres expressions artistiques. Chantal Lapeyre-Desmaison en répertorie un certain nombre, dont, entre autres : le travail mené avec Marie Vialle dans l'écriture et la représentation de *Triomphe du temps* ; le ballet *L'Anoure* qui résulte de la collaboration avec Angelin Preljocaj à partir de *La Voix perdue* ; l'association avec Ingrid von Wantoch Rekowski pour travailler sur vingt-trois partitions d'opéra dans *Le Tango des centaures* ; l'expérience collective des *Cahiers du Trait*, intitulé « Re », avec l'atelier de typographie et de gravure Zone opaque qui a mené Quignard à composer autour du thème de la répétition huit textes différents ; la collaboration avec Thierry Lancino pour une vaste partition pour solistes, chœur et orchestre, qui renouvelle la tradition du requiem ; la coopération avec Michèle Reverdy pour le conte musical *Le Nom sur le bout de la langue*, sans oublier de nombreuses préfaces et autres textes de catalogues d'exposition. Cette liste non exhaustive, mais néanmoins efficace, témoigne clairement de la curiosité de Quignard à aller voir au-delà de ces expressions pour explorer dans l'art le lieu d'altérité absolue, ce quelque chose que porte chaque art et qui traverse aussi tous les autres, précise Ch. Lapeyre-Desmaison en citant Jean-Luc Nancy. Aussi,

l'écriture littéraire, la musique instrumentale, la peinture, la calligraphie, la sculpture, tous les arts, ne sont, dans l'histoire humaine recomposée par Pascal Quignard, que de tardives dissociations, de récentes spécialisations, comme le sont aussi les différentes orientations de la danse, baroque, classique, contemporaine. (p. 158)

Mais si son écriture entretient ouvertement des liens avec la musique, l'opéra, la peinture, le dessin, la calligraphie, la gravure ou le cinéma, la présence de la danse au sein de son œuvre a été moins étudiée bien que tout aussi réelle¹. En effet, quoiqu'on puisse dénombrer quelques rares scènes qui évoquent un personnage de danseur, les relations que tisse son œuvre avec cet art du temps et de l'espace que représente la danse sont tout autres. Ch. Lapeyre-Desmaison avait remarqué avec hésitation, mais une intuition juste, cette « amitié profonde » (p. 103) lors d'une série d'entretiens qu'elle a menés avec l'auteur en 2000. Elle soulignait cette relation à nouveau en 2001 au cours d'un petit chapitre intitulé bien sobrement « La danse »

1

dans son livre *Pascal Quignard le solitaire*. C'est donc le fruit d'une longue réflexion et peut-être aussi d'une rencontre *inéluçtable* menée par une passion conjointe pour la danse et la littérature (comme elle le dit elle-même dans l'avant-propos) que Ch. Lapeyre-Desmaison livre dans *Pascal Quignard. La voix de la danse* publié aux Presses Universitaires du Septentrion.

Un parcours thématique en huit chapitres permet à Ch. Lapeyre-Desmaison d'interroger le quand, le pourquoi et le comment de la danse en poursuivant le « chemin de Pascal Quignard vers la danse » (p. 14). Ces interrogations trouvent peut-être le paradigme de la danse comme réponse à cette longue traversée des arts de Quignard. Chaque étape de la démonstration convoque un vaste corpus qui reprend les traités, les romans, les contes et autres textes divers de l'écrivain. L'analyse détaillée présente des mises au point théoriques accomplies avec expertise en s'appuyant sur des ouvrages de Georges Didi-Huberman (*Le Danseur des solitudes*), de Doris Humphrey (*Construire la danse*), de Jean-Luc Nancy (*Corpus*), de Pierre Legendre (*La Passion d'être un autre, Étude pour la danse*), de Giorgio Agamben (*Le langage et la mort* et *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*), d'Anne Boissière et de Catherine Kintzler (*Approche philosophique du geste dansé, de l'improvisation à la performance*) et auxquelles concourent des conduites culturelles, artistiques et même anthropologiques éclairées par les écrits de Marcel Jousse (*L'Anthropologie du geste*).

Ch. Lapeyre-Desmaison montre que la danse est essentielle et intrinsèque à la poétique et à l'esthétique de Quignard. Elle part donc de l'expérience de *Medea*, rencontre avec l'univers de la danse butô et de la danseuse et chorégraphe Carlotta Ikeda qui a eu lieu en novembre 2010, pour répondre, à partir de ce moment où « la lettre rencontra, alors, réellement la danse » (p. 10), à l'appel de cette rencontre *inéluçtable*. Elle accepte le défi de plonger dans les œuvres pour y suivre tout d'abord les empreintes de la danse. Ces traces, invisibles dans les premières œuvres mais que les nombreuses collaborations artistiques auxquelles l'auteur a participé ces dernières années ont su dévoiler, mènent aux pas de danse inscrits dans l'œuvre de Quignard. Car, effectivement, il y a peut-être une volonté de crypter la danse de la part d'un auteur qui se plaît à cultiver « le goût du secret » (p. 26). Ch. Lapeyre-Desmaison risque donc l'hypothèse que les deux arts entretiennent « une parenté de geste, scriptural ou chorégraphique » (p. 103) et refonde ainsi les liens profonds de la littérature et de la danse. Amenée à réfléchir sur les différents lieux de rencontre de ces arts quasi opposés, elle découvre une complicité artistique à travers une communauté de gestes qui établissent de nouvelles relations esthétiques au cœur du procédé d'inscription du corps dans le texte littéraire.

La question essentielle du corps dans l'expérience esthétique

Ce cheminement nécessite tout d'abord de poser l'hypothèse du corps qui traverse tous les arts. Un corps que Ch. Lapeyre-Desmaison prend bien soin de distinguer de la corporéité. Or, la question de l'art chez Quignard induit l'expérience énigmatique du corps organique par une certaine pensée de la spatialité liée à la question des lieux du corps et de la territorialité. C'est l'expérience du monde d'avant la naissance, du monde intra-utérin, jusqu'à la rencontre du corps de l'autre, d'une « étreinte fabuleuse » à l'autre, d'un monde archaïque dont le corps contient le souvenir au monde réel, de sa solitude énigmatique à sa matérialité grossière.

Ces « états de corps » sont tous des enjeux de l'œuvre et Ch. Lapeyre-Desmaison fait ressortir les cinq modalités d'inscription du corps dans l'étoffe du texte inventées par Quignard : la métaphore et la comparaison pour pallier les limites du langage ; la monstration d'une sensualité omniprésente qui est la juste contrepartie de l'impossible à dire ; l'évocation du corps sensoriel comme porteur de l'intrigue ; et la voix — comme corporéité de l'écrivain — qui se trouve liée au ton, au rythme du texte et au souffle de la lecture.

Ces procédés comportent trois axes de figuration du corps déterritorialisé à partir des réponses que l'auteur a trouvées dans/par quelques rencontres électives avec l'art visuel. C'est d'abord la volonté d'écarter le langage d'un état de corps insaisissable trouvé dans les tableaux des peintres Jean Rustin et Marie Morel. C'est aussi le *Quartier de la Transportation* que Quignard écrit en réponse à l'exposition en 2006 de Jean-Paul Marcheschi dans une démarche voulant montrer le corps dans sa rude vérité. Enfin, c'est la fascination pour la figuration impossible inspirée des gravures de Cécile de Reims et des dessins de Hans Bellmer : le corps comme lieu de rencontre de la différence sexuelle dans l'étreinte, mais aussi les aspects solitaires et énigmatiques du corps dans ses retranchements les plus secrets de la jouissance et de la mort.

D'une figuration indicible à une représentation impossible, il ne semble rester que la vérité crue qui passe par la grossièreté, l'excès, l'abject, la colère et l'amour vécus comme sensations physiologiques pures en tant qu'expressions corporelles associées au souffle, à la chair, à l'intime. L'œuvre romanesque regorge de ces expériences du « sans-limite » (p. 38) et que Ch. Lapeyre-Desmaison fait habilement ressortir. Ces états de corps privilégiés dans l'œuvre de Quignard, qu'elle définit comme « les mouvements, les tensions et les dépressions, les stases qui [...] traversent [le corps], qui le marquent et qui s'offrent à la lecture et à

l'écriture » (p. 39), sont des allégories nécessaires pour « ne pas céder tout fait à la force opacifiante du voile qu'étend le langage » (p. 38) et atteindre la vérité, l'humanité, la crudité de l'être à travers les « instants maximums » du corps dans ce qu'il a de plus vivant. En ce sens, Quignard leur accorde un rôle fondamental dans son écriture et de cette essentielle expérience du corps s'enlacent inextricablement la littérature et la danse.

Du corps à la voix du texte

Après ces observations qui incitent à relire l'œuvre de Quignard, un détour par la voix, le désir et le temps s'impose pour cheminer vers la danse. C'est, de façon singulière, la voix et non la musique qui établit la médiation avec le mouvement du corps présenté et réfléchi dans la danse. L'entrelacs opéré entre la voix, le désir et le temps semble autoriser ainsi l'association de la danse à cette voix qui n'est plus exactement de la musique mais qui figurerait néanmoins le lieu de la rencontre fondamentale des réalités organiques, fantasmatiques et sociales sous-entendues dans la relation corps-danse.

Ch. Lapeyre-Desmaison prend appui sur deux petites œuvres essentielles qui passent souvent inaperçues auprès des critiques : *Triomphe du temps* et *Le Petit Cupidon*. C'est dans le conte et le recueil de nouvelles que se trouve l'illustration la plus convaincante de la réalité plurielle et complexe du temps et que la question de la duplicité du temps qui nourrit et détruit est posée. En ce sens, il semble bien que la voix soit le médium qui ouvre les dimensions temporelle et spatiale, comme en témoigne une singulière mise en scène de la voix dans ces œuvres, notamment au travers des phénomènes de revenance. Il ne faut pas oublier que la musique est perçue/reçue comme un dispositif d'appel, une convocation au mouvement, au déplacement dans les œuvres de Quignard. Elle a la force d'engendrer un élan « de nature sensorielle ou contemplatrice » (p. 73), comme le précise Pierre Degott cité dans l'ouvrage. L'explication qu'avance Ch. Lapeyre-Desmaison permet de relier la dynamique du temps et le désir par la médiation de la voix sonore. Cette problématisation du médium de la voix fonderait le lien qu'elle établit entre l'œuvre de Quignard et la danse.

Sont convoquées alors l'émotion et la mouvance qui permettent de percevoir la danse comme étant tout *mouvoir* (é-mouvoir) du corps qui vient (origine) de l'appel de la voix sonore. Cette intrication de la voix et de la danse permet de repenser les grandes problématiques matricielles de l'œuvre à travers trois postures d'appels permettant de retrouver la danse dans l'œuvre. C'est tout d'abord Orphée qui refuse l'appel archaïque, qui dit non à l'expérience originaire, et Ulysse qui en

illustre la double négativité à travers le corps lié pour entendre ce qui ne doit pas être entendu. Ces deux figures « s'attachent "pour se défaire de l'attachement" » (p. 89). Elles représentent deux manières de penser le monde et de l'habiter par un refus de répondre à l'appel du réel. La troisième figure est représentée par *Boutès*, l'autre modèle pour faire face au réel. C'est le paradigme de la danse chez Quignard : en choisissant de répondre pleinement à l'appel, il refuse tout lien et s'abandonne à l'élan vital par l'expérience organique de la vie. La figure du danseur par excellence émergerait de *Boutès* qui saute dans le vide et répond à l'appel des voix.

C'est en ce sens, me semble-t-il, qu'on peut parler d'un paradigme de la danse dans l'œuvre de Pascal Quignard : est danse tout mouvoir du corps qui trouve son origine, et sa nécessité, au sens fort que donne Bataille à ce terme, dans l'appel de la voix. (p. 90)

Pour bien comprendre cet appel, cette voix, il faut saisir le *duende* qui symbolise, selon Garcia Lorca, les « sonorités noires » (p. 90), la voix de l'ombre qui est celle de la danse, car deux voix règnent sous le langage, une voix liée au corps et une voix perdue (la voix de l'obscur). Ces assises sont ensuite explorées, voire examinées, à travers différentes œuvres. *Le Petit Cupidon* permet d'illustrer la manière dont le retrait de la voix pouvait se transformer en appel dans une association voix et désir alors que *Le Triomphe du temps* met en scène la complexité et la pluralité de la voix (celle liée aux premières expériences humaines et celle, éphémère, masquée par le sens de la parole) en soulignant le rôle déterminant de la voix dans le phénomène de la revenance. S'ajoute à cette illustration détaillée *L'Anoure*, le ballet créé à partir de *La voix perdue* et qui élabore thématiquement la problématique de la voix perdue par sa mise en corps scénique sur un mode de variations. Dans *Lycophron et Zétès*, la voix perdue appelle au mouvement alors que *Boutès* souligne, par le biais de la prééminence de l'appel de la voix hors sens, la force d'émotion qui est la vérité de la musique. En fait,

[c]ette voix, étroitement intriquée aux mouvements essentiels du corps (le souffle, le rythme, etc.), appartient au régime du silence tout en étant du registre du sonore (du sonnant, du résonnant). L'attaque est son mode de manifestation possible. À ce titre, le corps muet du danseur sur la scène est [...] incarnation vivante, mais fugace, de la voix amuïe dans l'expérience de la profération, d'une voix peut-être moins perdue que déchirée. (p. 99-100)

Le danseur désigne ainsi un corps disponible à l'écoute, prêt à plonger, en réponse à l'appel entendu et ressenti, dans l'expérience sensible. Mais c'est moins dans le mouvement que dans l'impulsion qui le motive que se tient l'essence de la danse. Cet appel au mouvement est dicté par l'impulsion originaire du corps que représentent le souffle et le rythme et est vécu pour la première fois dans le monde

utérin. On parlerait alors de « l'avant-scène » (p. 137) de la danse, un espace-temps qui permet au corps du fœtus de graviter et de se déployer « rythmé par les impulsions successives du corps et la pulsation du cœur maternel » (p. 159). C'est ensuite la « scène inaugurale » (p. 161) de la première danse qui « commence quand le fœtus surgit dans la lumière. C'est-à-dire quand il tombe et se livre à une temporalité irréversible » (p. 159).

Et c'est, justement, en entendant l'appel de la voix première, de la voix perdue, que le danseur retrouve la « danse perdue » métaphorisée dans le plongeon de Boutès. En ce sens, l'intention de cet appel, qui peut être rapprochée de la voix sonore du texte, n'est pas dans le dessein de signifier, n'est pas dans le désir de dire quelque chose comme peut le clarifier un retour à l'expérience du « signifie » et à celle, plus radicale, du « phonocauste ». Effectivement, ces deux expériences de la voix bien particulière dans l'œuvre de Quignard sont liées au procès de signification puisqu'elles peuvent être montrées mais pas communiquées.

Le silence du désir de signifier se mue dans un désir d'émouvoir habilement extrait de cet appel au mouvoir de la voix. C'est la recherche de l'expérience de la sensorialité pure en tant qu'« espace du non-savoir » (p. 162) qui se pose en tant que source de l'art et qu'on retrouve par exemple dans la régression d'Ann Hidden vers une vie, un corps et un art épurés dans *Villa Amalia*. Ch. Lapeyre-Desmason trace longuement ce rapport archaïque qui révèle un lien privilégié entre la voix et la gestualité, entre les vibrations émotives et les répercussions dans le corps. La danse figurerait ainsi la voix muette liée « aux mouvements essentiels du corps » (p. 99) que sont le souffle, le rythme. Mouvements vitaux qui établissent la primauté du mouvement sur « l'intention de signification » (p. 100). La danse serait cette plongée, un jeté, dans l'expérience sensible éloignée de la perception psychologique ou intellectuelle.

L'expérience de la danse de « l'homo scriptor »

C'est donc dans *Boutès* qui, au-delà (en deçà ?) de la musique, fait de la danse le véritable noyau de son propos qu'il est permis de retrouver la première tentative de l'auteur de livrer une esthétique, voire peut-être une éthique, de la danse. Mais où se trouve la danse dans son œuvre ? Le problème de la lecture de la danse réside avant tout dans la capacité à réussir à identifier son champ d'émergence. Ch. Lapeyre-Desmason nous invite donc à la suivre dans un parcours singulier de l'œuvre de Quignard et nous convie à une relecture transversale à la recherche de la

danse, à *transdanser*, pourrait-on dire, les différents états de porosité du texte littéraire et de la danse.

Les réflexions de Ch. Lapeyre-Desmaison s'alignent sur l'axe d'une problématique du langage et de l'écriture où la danse, rappelle le texte chorégraphique, est avant tout une écriture de l'espace. En ce sens, la danse est l'apprentissage d'une langue du corps et, si elle ne fait pas directement et ouvertement l'objet des propos de Quignard, elle peut être retrouvée dans le résultat de ses méditations, dans la mouvance de son geste d'écriture. Même s'il n'est pas à proprement parler danseur (à l'exception près des quelques représentations de *Medea* pour lesquelles sa lecture sur scène est chorégraphiée) et ne connaît pas le langage technique de cet art, il en maîtrise les gestes fondateurs. De fait, Quignard, explique-t-elle, ne parle pas ou peu de la danse mais tente de la produire par son écriture. La danse est présentée comme étant l'objet produit par un procédé de mise en texte propre à la réflexion et à l'écriture de Quignard et à son esthétique des traités. C'est dans la gestualité propre à l'écriture, la voix du texte, son souffle, l'impulsion d'écriture et de lecture que l'on retrouve le corps qui s'abandonne au rythme et aux pulsions humaines naturelles de la danse.

La danse est ainsi retrouvée par la chorégraphie du texte qui greffe des gestes d'écriture et de lecture à l'impulsion et la pulsion corporelle, comme le rappelle l'étymologie du mot formée des unités lexicales danse et graphie. Écrire, précise Quignard, « [c]'est avancer avec un *stylus*. C'est chercher ou bien ce qu'on ignore ou bien ce qu'on a perdu avec ce qui manque ou ce qui feint de se substituer à ce qui manque². » C'est peut-être se déplacer en mesure dans l'espace, selon un rythme, le corps textuel qui élabore des configurations de pensées, d'images, de sens, de sensations qui rappellent le mouvement du danseur. Quignard, comme Boutès, a donc répondu à l'appel de la voix. Son écriture rythmée et sa mise en jeu du corps textuel en témoignent. La gestualité propre à l'écriture est une danse, comme Ch. Lapeyre-Desmaison en trouve le témoignage dans les manuscrits de *Boutès* qui reprendrait le travail du danseur dans le huis clos. C'est aussi la mise en scène morcelée des poèmes *Inter aérias fagos*. Elle souligne de même les travaux de Valerio Adami qui proposent, à travers la calligraphie, une lecture qui implique le souffle de la main. C'est encore la collaboration avec Albert Palma, à travers le livre « Re », qui permet de faire du livre un espace d'expérience « spectaculaire » à travers le re de la répétition, de la variation et du mouvement. Or la question d'une littérature dansante induit ici la résonance, graphiquement et spatialement, du texte avec la gestualité en jeu dans la danse.

Ce rôle fondamental du corps marque ainsi la voix de l'écriture et habite la corporéité du texte. Ch. Lapeyre-Desmaison dépasse toutefois ces observations

qu'elle rattache à une « esthétique de l'avant-scène » (p. 103) pour identifier ce qu'elle nomme les « paradigmes de la danse ». Si elle a, effectivement, quelque chose à voir avec l'écriture du texte, la danse est de même le mouvement propre à l'expérience de la traduction comme équivalent scriptural de la réponse de Boutès à l'appel de la voix, « car la danse, explorant un vide central entre deux ordres disjoints, lit, écrit, transporte, déplace, elle aussi, quoique sans mots » (p. 104). Le texte assurerait en quelque sorte la *translation* du corps à la danse. *Lycophron et Zétés* est ici exploré à travers l'élan qui pousse à écrire. La « littérature danseuse » (p. 144) se trouve en outre dans l'expérience source de l'abandon de la gestualité de l'écriture « *à corps perdu* » (p. 101). Problématique centrale de l'œuvre, l'abandon est un « geste-source » (p. 137) tendu vers le jadis, vers le temps de la défaillance, mais aussi l'abandon de soi lié à la lecture et à la rencontre avec l'autre. L'abandon, comme moteur d'une œuvre dont l'écriture et la lecture « engage[nt] la totalité du corps de celui qui lit ou écrit » (p. 112). Et ici, Ch. Lapeyre-Desmaison ne manque pas d'intégrer à sa réflexion une donnée aussi fondamentale que celle de la présence du lecteur dans ce corps à corps avec la danse. Car c'est aussi « au lecteur de devenir danseur, c'est-à-dire de retrouver en l'éprouvant le rythme de l'impression, c'est au lecteur — au corps du lecteur — que s'adresse cette trace » (p. 113). Enfin, c'est aussi le geste d'écrire comme remémoration et inscription de l'absence du corps et de l'abandon :

L'écriture *à corps perdu* doit se souvenir de la danse féroce, inaugurale dans une danse seconde, arrimée à la page, parcellisée, réduite à la main et au souffle qui écrit. Le livre, cette minuscule concrétion de temps et d'espace, rejoue, en son site, cette expérience qui est au cœur de la danse comme temps/espace, comme jeu du temps pour inventer un espace. (p. 113)

Pareille démarche aimante l'écriture qui reviendrait donc, d'une certaine manière, à témoigner de l'indicible du corps par la médiation d'une voix amuïe permettant son inscription dans le texte afin de le rendre sensible au toucher. On conçoit donc une écriture chorégraphique où écrire et danser posent la même question d'un corps qui répond à l'appel de la première voix.

C'est à travers l'influence de Marcel Jousse que Ch. Lapeyre-Desmaison retrace la démarche originare que Quignard retrouve dans la danse. Pour Jousse, le cosmos est une totalité en mouvement dans laquelle on retrouve en écho l'idée de l'unité de l'art et de symétrie si chère à Quignard. Elle décèle un mouvement similaire dans le geste d'écriture de Quignard qui tend vers le jadis, vers une défaillance archaïque que le langage échoue à saisir et l'expérience d'abandon du corps équivalent au saut de Boutès.

De l'interartistique au Globalisme

Ch. Lapeyre-Desmaison pose dès lors l'hypothèse que ce serait la danse, « art en amont de l'art³ », qui chorégraphierait le tout. Ainsi, sa lecture de *Boutès* lui permet-elle de repenser le système des arts et de conclure qu'avec la danse, un pas de plus est accompli en direction du jadis. Cette analyse est essentielle à la compréhension de la quête artistique de Quignard vers l'origine et invite la critique à revoir et à repenser la lecture de cette œuvre hétérogène et complexe.

En revenant dans les différentes parties de l'ouvrage sur les nombreuses collaborations artistiques de Quignard, Ch. Lapeyre-Desmaison montre comment cette trajectoire interartistique prolifique déplace les correspondances et analogies entre les arts à un tout autre niveau : à travers ce qu'elle nomme « le Globalisme », elle perçoit une « volonté de ne pas choisir, de n'introduire aucune hiérarchie entre les formes, les pratiques artistiques » (p. 133-134). C'est donc un certain « Style global » (p. 135) qui serait l'enjeu véritable de la danse. Car la danse est un « art de l'impersonnel » (p. 163), un « art du littoral » qui ouvre à une expérience à la rencontre d'un « lieu d'altérité pure » (p. 158) et de temps paradoxaux. C'est alors ce « Globalisme esthétique » (p. 125) qui est retrouvé dans les dynamiques fécondes du corps dans l'art. Les exemples du *Requiem*, *Le Tango des Centaures*, *Pour trouver les enfers* et *Medea* servent d'illustrations convaincantes. Tous les arts en tensions permettent de retrouver la pulsion originaire à la source de la gestualité qui fait le cœur des arts. Leur enchevêtrement démontre qu'il n'y a plus de hiérarchie des arts, tout est au service de cette tonalité, de cette quête de la pulsion originaire qui résonne dans l'art.

Chantal Lapeyre-Desmaison parvient ainsi à dégager un trait commun aux « muses démembrées⁴ » de l'œuvre de Quignard par le recours à la pluralité de langages artistiques qui, chacun à leur façon, impliquent ce « geste-source » (p. 137) de la graphie corporalisée de l'indicible. Ch. Lapeyre-Desmaison propose une mise en scène habile de la danse dans l'œuvre de Quignard pour nous initier aux premiers pas d'une chorégraphie bien singulière qui arrive à point avec la sortie de la première œuvre qu'il consacre à la danse, *L'Origine de la danse*, publiée en 2013 aux éditions Galilée.

3

4

PLAN

- [La question essentielle du corps dans l'expérience esthétique](#)
- [Du corps à la voix du texte](#)
- [L'expérience de la danse de « l'homo scriptor »](#)
- [De l'interartistique au Globalisme](#)

AUTEUR

Brigitte Fontille

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : brigittefontille@yahoo.fr