

## L'essai créatif chez Florence Delay : de *Petites formes en prose après Edison* à *Mes cendriers*

*Je pense en mots.*

F.D.

Comme la plupart des surréalistes, je suis de ceux qui pensent qu'il existe un système de correspondances cosmiques, je ne saurais donc manquer de faire mention du grand poète bordelais Ausone et de rappeler qu'il fut l'un des principaux créateurs de la fin de l'Empire romain – Decimus Magnus Ausonus, chrétien et épicurien. D'Ausone, Bayet nous dit qu'« il avait bon goût pour les petites choses et nourrissait une forme d'impuissance pour les grandes ». L'auteur des *Idylles* partage plusieurs choses avec Florence Delay. Ainsi, tous deux se situent, par destin et par choix, sur des territoires frontaliers. Élevé dans la Toulouse française, Ausone voulut toujours vivre « parmi les neiges des Pyrénées et les pins des Cévennes, à mi-chemin entre les peuples d'Aquitaine et ceux de race ibérique ». Je ne sais s'il avait ou non le génie des grandes choses, et je ne le sais pas, car j'ignore ce genre de distinction entre petit et grand. Je sais, en revanche, qu'il avait une grande curiosité formelle et qu'il a toujours expérimenté, à travers le mètre ou d'autres armes, un seul et même thème, qu'il s'agisse de son amour pour la vie, pour les choses, pour la langue ou pour le paysage. Un *amor mundi* qui paraissait suspect à son ami et disciple – également poète – Paulin de Nole, et que ce dernier reprocha à Ausone, son maître, déjà âgé, dans des épîtres sévères. Cette correspondance entre un patricien romain, fidèle à son monde, qui avait trouvé dans le message évangélique une lumière qui donnait une plénitude à son désir de vivre, et un converti, Meropius Pontius Paulinus, également bordelais qui, après avoir reçu le baptême, avait choisi une forme de renoncement et de retrait du monde pour mener une vie chrétienne « jusque dans ses ultimes conséquences », semble étonnamment actuelle – en tout cas pour quelqu'un comme moi, et peut-être aussi pour quelqu'un comme Florence Delay. Je vais donc m'arrêter sur cette belle et lointaine histoire – en même temps si actuelle. Peut-être, est-elle la première à mériter de figurer dans une histoire du sentiment religieux en France. Je l'évoquerai à travers le récent travail du Professeur López Kindler : *Zeus vs Deus. La resistencia de la cultura pagana al cristianismo* (Madrid 2011).

Nous sommes donc à la fin du IV<sup>e</sup> siècle de notre ère (vers 390) et Paulin s'est installé en terres hispaniques. Ausone reproche à Paulin d'avoir abjuré les muses et Apollon, de ne plus cultiver la poésie selon les canons du Latium. De son côté, Paulin soutient que s'il l'a fait, c'était pour obéir à une volonté plus haute. Il s'agit donc, avant tout, d'une question de conscience, mais aussi d'une question de poétique : Paulin se défend et affirme qu'il renonce essentiellement aux contenus païens, mais en aucune manière aux formes d'expression littéraire classiques. Avec une brièveté propre à la poésie savante, celle d'hier comme celle d'aujourd'hui, Ausone écrit deux épîtres dans lesquelles il se plaint du silence de Paulin. Dans la seconde, la XXI (de l'an 393), il affirme qu'alors que tout lui parle dans le cosmos (les montagnes, les forêts, les eaux, les animaux), son ami, lui, se tait, et il attribue ce silence à la mauvaise influence de tous ceux qui l'entourent au-delà des Pyrénées, des êtres fanatiques et barbares. Paulin mit trois ans à répondre. Il le fit dans une épître composée selon trois mètres différents (poème X, de l'an 396). Il s'agit un texte extrêmement riche dans lequel les questions de conscience se mêlent fatalement aux questions formelles : Paulin ne cesse d'en appeler au Christ – proche en cela, plus près de nous, du poète et jésuite G. M. Hopkins –, seul juge qu'il craigne, pour justifier son retrait du monde, de la société romaine et son éloignement des muses auxquelles il ne croit plus. Nouvelle épître du maître, la XXIV, la plus amère et la plus personnelle parmi toutes celles qu'écrivit Ausone au fil de sa vie, et nouveau poème de Paulin, le XI, qui demeurera dans réponse. Fin de cette relation des faits, par trop schématique.

Ces textes quasiment oubliés soulèvent différentes questions. Il faut avoir à l'esprit qu'ils ont été écrits à peine deux décennies avant que soit composée *La Cité de Dieu*, où Augustin prétend régler définitivement le problème de l'incompatibilité entre Zeus et Deus, entre la culture païenne traditionnelle et un christianisme entendu comme système qui devait « se traduire en vie et changer les modes d'éducation, la façon de penser et les règles de conduite » – ce qui incluait, bien entendu, les formes et les thèmes poétiques.

Je ne prétends aucunement simplifier les choses ici, mais Paulin a été déclaré saint, l'idéal monastique et ascétique qu'il prônait s'est étendu défensivement à toute l'Église occidentale, et il a fallu attendre plus de cinq siècles pour retrouver des formes poétiques dans lesquelles *l'esprit qui souffle où il veut* puisse à nouveau se faire entendre pleinement. Le haut Moyen Âge était alors en train de naître, un demi-millénaire qui ne cesse de nous surprendre par son obscurité, son aridité et son absence de fruits littéraires. Comme s'étonner, dès lors, de la fascination de Florence Delay pour la matière de Bretagne, pour le cycle arthurien, cette première renaissance venue du Nord celte et qui, par sa liberté et sa grâce déclencha, au moins pour partie, de multiples changements dans la sensibilité qui confluèrent, quelques siècles plus tard, vers l'humanisme européen ? La correspondance entre Ausone et Paulin précédemment évoquée, avec son fond d'intransigeance latent, ne rappelle-t-elle pas les lettres qu'échangèrent Bergamín et Manuel de Falla à propos du fameux almanach

de *Cruz y Raya* de 1935 ? De ce côté-ci des Pyrénées et de l'autre, sur bien des points, ne répétons-nous pas les mêmes querelles qui existaient déjà au Moyen Âge ?

Florence Delay connaît mieux que quiconque tout ce qui s'est passé et tout ce qui se passe en Espagne. Elle a ainsi consacré une bonne partie de son travail littéraire à déchiffrer notre histoire spirituelle. Tout en gardant cette polémique bordelaise en toile de fond, je vais à présent essayer d'évoquer à grands traits quelques aspects importants de son œuvre en me concentrant sur la façon dont elle a écrit ses principaux essais.

Florence Delay a d'abord écrit des romans, puis elle s'est mise à l'essai. Non, en vérité, elle a d'abord été universitaire (une grande comparatiste), puis romancière, et finalement essayiste. Non, non, ce n'est pas ça, au début, il y a d'abord eu le théâtre pour Florence avec, assez fugacement, son travail d'actrice et même de metteur en scène, ensuite sont venus l'Université, puis le roman, puis l'essai, et au milieu de tout cela, les traductions, le cinéma, *Graal Théâtre*. Mais peu importe l'ordre. Ce que je sais de façon certaine, c'est qu'elle a écrit cinq essais et recueils d'essais (ce n'est pas la même chose) qui me paraissent extraordinaires. Il s'agit de *Petites formes en prose après Edison, La séduction brève, Dit Nerval* (1999), *Mon Espagne Or et Ciel*, et enfin *Mes cendriers*. Je laisse de côté, pour le moment et pour différentes raisons, son enquête biographique sur Catalina de Erauso (1994) et *Il me semble, Mesdames* (1987), ainsi que un vaste ensemble de textes brefs, d'études, de textes divers qui, je l'espère, seront un jour prochain réunis en un ou plusieurs volumes.

Parmi les cinq livres d'essais mentionnés, le premier écrit par Florence Delay est *Petites formes en prose après Edison*. Il a été publié chez Hachette, en 1987, et il contenait tout un programme poétique. Dans la réédition de 2001, chez Fayard, a été adjoint un *Éloge de la vie brève*. Bref, brièveté : mot plein, s'il en est, sémantiquement, dans notre dictionnaire Delay. Il s'agissait de son premier essai long, sous forme de livre, après des années de travail universitaire et de création romanesque (pas moins de cinq romans avaient déjà paru, dont le dernier *Course d'amour pendant le deuil*, en 86, un an seulement auparavant). C'est pour moi le premier et le plus ambitieux de ses essais, au moins formellement parlant. C'est aussi, par là même, le plus lié à son dernier livre, *Mes cendriers* comme je vais tâcher de l'expliquer.

*Petites formes* comprend une suite de six chapitres et une préface, plus l'éloge à la vie brève précédemment mentionné. Il s'agit donc d'une « sextine » qui emprunte à cette forme deux éléments structurels qui lui sont propres : le caractère de littérature savante (non populaire) et le traitement (indirectement dans ce cas) du motif amoureux. *Petites formes* relève davantage de l'essai de littérature comparée, d'un exemple de lecture universelle que d'une simple expression d'opinions, de sensations ou d'intuitions. On y trouve tout un discours entrelacé, qui dérobe, mais obéit à une rigueur logique extrême. L'essai propose une thèse reposant sur des correspondances extrêmement audacieuses (cosmiques, litté-

raires, psychologiques), un appel et un chant rationaliste en faveur de la déraison, de la fulgurance poétique, de la liberté du petit – du rien – et même de l'étrange : « La raison ne peut que parler – écrivit Joseph de Maistre –, c'est l'amour qui chante ». Bien qu'il n'y ait pas de répétitions proprement dites, on distingue des lignes de fond pour chaque chapitre ; il y a des tours, des détours, des retours ; une sorte de funambulisme itératif dans le traitement des choses, qui dressent une sorte de carte élogieuse, pleine de grâce, de la brièveté fulgurante de certaines formes poétiques, psychologiques ou naturelles. La brièveté même du texte – à peine cent pages – avec son intensité, les connections et les déconnections électrisantes qui se produisent à chaque ligne, entend être un véritable révélateur pour le lecteur d'une certaine appréhension de la lecture, de l'écriture, de la vie.

L'essai est un genre difficile à définir et à commenter. La raison en est simple : l'action humaine représentée est rigoureusement mentale, voire mentale en partie double. En revanche, l'action représentée directement ou indirectement dans la tragédie ou l'épopée, dans la comédie ou le récit bourgeois, est « réelle ». Il me semble évident que ce que propose Florence Delay avec ce texte vint s'inscrire parmi les genres mineurs : on pourrait dire que cet essai est à la philosophie ce que la comédie et le roman sont à la tragédie et à l'épopée. Il ne s'agit pas ici des *Clairières du bois* de María Zambrano ou de *La pesanteur et la grâce* de Simone Weil, bien qu'il s'agisse d'un discours éminemment réflexif. *Je pense en mots*. Une réflexion faite de mots plus que d'idées, si tant est qu'on puisse parler ainsi.

Les difficultés pour délimiter l'essai en tant que genre sont infinies. Nul ne sait, par exemple, jusqu'à quel point on doit exiger d'un texte la présence de l'élément autobiographique pour pouvoir le considérer comme un essai. Si nous nous en tenons à l'étiologie du genre, la présence de l'élément autobiographique est peut-être indissociable de l'essai, mais qui sait si elle l'est sur un plan ontologique (ou de futur).

L'essai fait l'écrivain plus que l'écrivain ne fait l'essai. Nicolas Bouvier avait parfaitement compris tout cela dans un autre genre parent : le récit de voyage, tel qu'il le conçoit notamment dans *Le poisson-scorpion*. L'allusion à une dimension subjective peut nous éclairer un peu, bien qu'il s'agisse d'une dimension présente dans tout type de texte : même les textes juridiques cachent une subjectivité plus ou moins subsumée par la dimension collective ou idéologique. Les genres et les sous-genres comme l'essai se définissent par des approches flexibles. Le plus important est de savoir reconnaître quand une œuvre apporte un élément nouveau dans notre panorama, élément qui pourra élargir, enrichir, amplifier le spectre par lequel nous regardions jusque-là la réalité.

C'est le cas avec ce premier livre de Florence Delay qui nous illumine. Son unité thématique, l'éventail ouvert par les chapitres, l'extension égale de ces derniers, l'unité de ton et de procédé tenue du début à la fin, le grand nombre de citations littéraires, la continuelle décantation de certaines choses et la réticence envers d'autres, une thèse générale soutenue et conduite pas à pas, l'exercice systématique d'un « jugement » esthétique, la préférence de la catégorie

plutôt que de l'anecdote, la brièveté des phrases et des paragraphes, l'utilisation de la ponctuation pour instaurer un rythme léger, autant de remarques qui nous permettent d'entrevoir la volonté et le parti pris de l'auteur dans cet ouvrage

Cette rigueur magnifique alliée à un effort de contention nous rappelle le processus de formation du « poème en prose », durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, d'Aloysius Bertrand jusqu'à Mallarmé. Dans l'essai de Florence Delay, il s'agit bien sûr de l'avant-dernier assaut contre la fameuse *Querelle* (à laquelle elle consacre, au reste, un chapitre du livre, mais qui est présente depuis la première ligne). Je doute, par ailleurs, que le mot « Petites » ne soit pas un clin d'œil très avisé à Charles Baudelaire, par ailleurs omniprésent dans le livre.

En définitive, aujourd'hui comme hier, et comme toujours, il s'agit de « trouver une langue » capable d'exprimer, avant tout, un point de vue sur le monde, sur le fait littéraire, sur la vie aussi. Un *ethos*, oui, véritablement, un *ethos* de liberté, de goût, de sensibilité, d'imagination et de raison. En jouant librement de toutes ces facultés et à la manière de ce qu'ont pu faire un petit nombre d'écrivains au cours du XX<sup>e</sup> siècle et en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. Je veux ici mentionner Guy Davenport et Robert Pogue Harrison en Amérique du Nord, Anne Carson au Canada – chez eux, la créativité dans l'essai est une marque essentielle de leur travail –, mais aussi les textes sur Casanova de Miklós Szentkuthi dans la Hongrie des années 20 et 30. Arthur Miller a également expérimenté ce type de procédés dans certains récits de *Printemps noir*, tout comme Marina Tsvetavaeva dans ses travaux sur Pouchkine, Mandelstam dans ceux sur Dante, ou encore George Steiner dans certains de ses écrits les plus autobiographiques, comme *Errata*, des textes où il écrit au fil de la mémoire, se laisse aller et oublie son obsession pour la preuve. C'est aussi ce que visait Claudio Magris dans *Danube* et dans *Microcosme* surtout, et c'est peut-être ce à quoi il aurait abouti s'il n'avait pas opté pour des formes plus narratives. Italo Calvino nous a aussi proposé une ébauche de cette manière d'écrire dans un bijou : ses dernières conférences de Harvard. Je veux enfin citer deux livres dans le domaine hispanique qui semblent se donner le même objectif : *Decir la nieve* de Menchu Gutiérrez et *Los papeles falsos* de Valeria Luiselli.

Je n'en vois guère d'autres : en réalité, c'est une façon d'écrire rare et difficile. Il faut se laisser porter par les mots sans perdre le fil conceptuel, ce à quoi la plupart des auteurs ne sont généralement pas disposés dans le domaine de l'essai (sur un terrain plus spécifiquement narratif, en revanche, on trouve nombre d'auteurs contemporains, de Vila-Matas à Sebald). Pour toutes les raisons invoquées, je proposerais donc de nommer provisoirement ce genre « essai créatif ». Le livre de Florence Delay, dans la mesure où il est nettement métadiscursif, pourrait être l'un des textes fondateurs de ce nouveau genre.

Naturellement, la clef réside toujours dans le maniement des connections, dans la syntaxe, musique de l'intelligence, dans la virtuosité pour transformer la pensée en musique verbale, en rythme, en instants de pur bonheur aussi fulgurants que l'éclair et durant lesquels, tout en lisant le texte, nous oublions que parole et musique sont, quoique parfaitement accordés, deux choses différentes.

Il a fallu attendre 1997 pour qu'apparaisse *La séduction brève*, après et parmi beaucoup d'autres travaux. Il ne s'agit pas d'un essai unique, mais de plusieurs essais réunis : l'un d'entre eux, placé en tête, donne son titre au volume. Ces essais ont été écrits à des moments divers, mais ils sont reliés entre eux par des liens d'affinité et d'insistance. Ils sont également reliés à *Petites formes*, et plus encore à *Éloge de la vie brève* (il s'agit d'approches, pas si brèves que cela, d'un certain nombre de maîtres, avec un fil biographique assez marqué).

Le livre retrace un parcours en suivant quelques jalons essentiels dans la formation de l'auteur : il peut s'agir de personnes (ainsi, tous les auteurs auxquels elle consacre un texte) mais aussi de certains arts (l'art ou les arts de raconter une histoire, en lien avec *l'essai créatif*, l'art de la tauromachie, l'art de la séduction tant décrit) et d'autres choses encore (les relations entre l'Espagne et la France, l'histoire entremêlée de leurs littératures : certains aspects de cette histoire se voient ainsi revisités, du gongorisme aux avant-gardes, en passant par le monde ridicule des précieuses, du ramonisme au monde arthurien sans oublier les rigueurs théologiques du théâtre baroque, avec l'omniprésence tacite d'un pays hispanique en permanence en guerre avec lui-même). Il n'y a pas d'avantage d'ordre dans ce texte que de désordre dans une vie de lecture, d'expression, de passion et de lucidité littéraires. On peut le lire d'une traite, ou bien par bouts. On peut ainsi relire plusieurs fois le récit admiratif des métamorphoses verbales dont était capable Gertrude Stein, pour essayer de bien les comprendre, ou se plonger dans les médiations mélancoliques sur l'être de l'Espagne au fil du récit de la vie et de l'œuvre de Pepe Bergamín, ou encore apprendre l'art de la tauromachie avec Ramón Gómez de la Serna, *bref*, savoir ce qui a tenu à cœur à Florence Delay durant toutes ces années, ce à quoi elle a été fidèle, ce qu'elle sait par cœur, ce qu'elle n'oublie jamais.

*La séduction brève* n'a pas l'unité poétique de *Petites formes*, et le livre n'y prétend pas au reste. Il s'agit plutôt, de la part de l'auteur, d'un acte d'insistance. Le premier livre n'était-il pas divisé lui aussi en parties ? Certes, mais il y avait dans ce livre une unité de propos, un élan unique et magique, un même traitement des connexions discursives et poétiques. Les thèmes et les intérêts littéraires importaient moins dans ce cas que leur disposition dans un texte, la rapidité du rythme, la fulgurance ; il s'agit d'une question de gradation dans la liberté formelle, du désir de jouer avec les formes, de créativité à l'état pur.

Nous en arrivons à 1999, avant-dernière année du siècle. *Dit Nerval* paraît. Autre jalon décisif. Nous connaissons au moins une partie de l'histoire de ce livre : Jean-Bertrand Pontalis suggère à Florence Delay qu'elle pourrait peut-être essayer de se « libérer » du chagrin de la mort de son père en écrivant sa vie dans la collection « L'un et l'autre » que le psychanalyste et ami dirige. Je ne crois pas que Florence aurait pu accepter d'affronter directement la biographie du professeur Delay, mais par l'intermédiaire d'un autre... pourquoi pas ? N'oublions pas que c'est une grande comparatiste, qui sait bien que « comparaison n'est pas raison ».

Et pourquoi Nerval ? Honnêtement, je ne le sais pas de façon certaine. Parce qu'il s'agissait de quelqu'un qui souffrait des maladies que le psychiatre Jean Delay essayait de soigner. À cause du goût de l'écrivain académicien pour la poésie de l'auteur des *Chimère* et des *Filles du feu* ? Parce qu'il s'agissait d'un auteur qui n'avait pas été traité dans la collection de Pontalis ? Ce ne sont là que des suppositions, j'ignore ce qui pesa le plus dans la décision finale de son auteur et au reste, cela n'a pas vraiment d'importance, le livre se tait sur tout ce qui a trait au particulier. En revanche, je crois que les prédéterminations, si nécessaires soient-elles, de tout point de vue, pour un auteur, ne facilitent pas l'ouverture radicale que l'essai créatif réclame. Aurais-je trouvé, sans le vouloir, un trait caractéristique d'un genre ou d'un sous-genre que j'aime tant ? Un jeu se crée entre l'*attachement* et le détachement, et entre ces deux pôles se meut l'intelligence poétique ; c'est d'ailleurs un peu ce qui se passe dans le cas des maladies mentales dites affectives. Mais dans ce type de jeu, les affaires de famille sont toujours un terrain « curieux et compliqué », comme le note Josep Pla au début de son *Cahier gris* (*Cuaderno gris*). C'est pourquoi, j'ai commencé ce paragraphe en écrivant que *Dit Nerval* est un jalon, une référence topographique qui me semble plutôt un obstacle à surmonter, même si ce sont ce type de jalons qui permettront à l'auteur, à travers une complexe catharsis, d'écrire ensuite un livre aussi original que *Mes cendriers*. Nous sommes ce que nous sommes, et nous réussissons ce que nous réussissons, avec le poids de toutes nos déterminations, en faisant des pas concrets (et beaucoup de faux-pas) au cours de notre existence, et en revenant dans le même temps, autant de fois que nécessaire, sur chacun de nos pas. Pour nous éprouver. Pour nous émouvoir. Pour comprendre. Il n'y a qu'ainsi que nous pouvons aller de l'avant, avec tous les détours et retours nécessaires. Je réalise, en écrivant ces évidences, que l'*essai créatif* se projette dans un futur.

Le quatrième ouvrage que je veux mentionner s'intitule *Mon Espagne Or et Ciel*. Il a paru chez Hermann, en 2008. Encore une commande, nous disent les paratextes. Nous y retrouvons un grande part de Florence Delay : ses auteurs, ses proches, le récit de bon nombre de ses travaux et de ses jours, avec encore son Espagne au cœur. Maurice Bernart l'a aidée à couper, nous dit-elle dans les remerciements finaux. Le livre a quelque chose du collage, et grâce à la générosité qui caractérise son auteur, il nous offre toutes les références nécessaires : nous accédons ainsi à l'origine de ces textes en grande partie universitaires. Les traductions se mêlent par ailleurs à ce livre : « lire est écrire est traduire ». Deux langues, deux mondes, une seule intelligence qui raconte, raisonne, se réjouit, s'exprime en toute liberté sur des questions aujourd'hui obscures et difficiles, mélancoliques et vitales, historiques et historico-littéraires. La créativité est toujours omniprésente, dans tout travail de Florence Delay, dans sa façon d'agencer, de sélectionner, de changer un titre pour un autre, de raconter un épisode de sa vie qui l'a marquée à tout jamais, de décrire les plus infimes nuances d'un tableau et leur signification profonde et intime. Il y a ici créativité mais il n'y a pas – pourquoi devrait-il y avoir ? – ce que j'ai appelé *essai créatif*.

Pour aborder vraiment le terrain spécifique que j'essaie depuis le début de définir, il faudra attendre encore deux ans, jusqu'en 2010, année où voit le jour son dernier essai connu. Un petit chef-d'œuvre qui a pour titre deux simples mots : *Mes cendriers*.

Reprenons, en vue d'une conclusion qui ne saurait tarder, les remarques éparses que j'ai disséminées çà et là dans mon texte. Cette sorte de récapitulatif me paraît utile pour caractériser ce nouveau texte.

Brièveté – nous nous trouvons à nouveau devant un texte de 100 pages à peine.

Unité de projet – il s'agit d'un essai unique, composé des parties d'un tout ; la relation entre les différentes parties est radicale, bien plus encore que dans *Petites formes*.

Acte de liberté – de tout point de vue.

Formel – que dire d'un texte qui réserve une page entière (la p. 73, mais il y en a d'autres) à une phrase comme celle-ci : « Je vais à la page pour créer un courant d'air ». Liberté formelle et poétique, jeu avec la matérialité même du papier, caligramme *ou presque* dans la meilleure « tradition avant-gardiste ».

Quant au thème – les cendriers de toute une vie. Oulipien ? Pongien ? Surréaliste ? Ramonien ? Oui et non. C'est du Florence Delay, tout simplement.

Le jeu est présent d'un bout à l'autre. Dans la volonté de choisir un sujet politiquement incorrect, comme l'a fait également Richard Klein avec *Cigarettes are sublime*. Dans la volonté, aussi, de ne pas chercher à scandaliser mais de réaliser, avant tout et peut-être essentiellement, un simple exercice d'écriture créative.

Des facilités, il y en a fort peu. Pour créer un antidiscours poétique, comme le sait bien le poète chilien Nicanor Parra, il faut travailler au moins le double : d'abord à l'aller et ensuite au retour. En tout cas, il ne s'agit pas d'une commande des autorités sanitaires. Ni de la Régie ou des industries du tabac.

FUTUR. Il est présent ici (le futur sera toujours lié à toutes les remarques antérieures) et là (les allusions au grand futur, à la promesse de la grande persuasion chrétienne qui croit en la résurrection de la chair). Un futur qui non seulement n'exclut pas les voix des morts mais qui, au contraire, ne cesse de parler d'elles.

FUTUR + PASSÉ : PRÉSENT DE L'ÉCRITURE.

Álvaro de la Rica

Pamplona, 2012

(traduit de l'espagnol par Anne Picard)