Acta fabula
Revue des parutions
vol. 9, n° 11, Décembre 2008
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.4718

Le corps au bout de la langue

Anne-Laure Rigeade

Camille Dumoulié et Michel Riaudel (dir.), *Le Corps et ses traductions*, Paris, Desjonquères, 2008, EAN. 9782843211119

Pour citer cet article

Anne-Laure Rigeade, « Le corps au bout de la langue », Acta fabula, vol. 9, n° 11, Essais critiques, Décembre 2008, URL : https://www.fabula.org/revue/document4718.php, article mis en ligne le 30 Novembre 2008, consulté le 17 Octobre 2026, DOI : 10.58282/acta.4718

Ce document a été généré automatiquement le 17 Octobre 2026

Le corps au bout de la langue

Anne-Laure Rigeade

Encore un livre sur le corps !, a-t-on envie de s'écrier. Il est vrai qu'universitaires et journalistes semblent se donner le mot pour augmenter le « *corpus* entier d'une Encyclopédie Générale des Sciences, des Arts et des Pensées de l'Occident », que le corps génère depuis la formule de la transsubstantiation[1]. Songeons à deux ouvrages importants parus en 2006, l'*Histoire du corps* au Seuil et le *Dictionnaire du corps* aux éditions du CNRS ; et pour nous en tenir à l'année qui précède, citons pêle-mêle la *Philosophie du corps* de Michela Marzano (PUF, « Que sais-je », 2007), *D.H. Lawrence, le corps en devenir* de Noëlle Cuny (PU de la Sorbonne nouvelle, 2008), ou encore, en sociologie, *Les Fabriques du corps* d'Anastasia Meidani (Toulouse, PU du Mirail, 2007). Ajoutons encore deux numéros de magazines ou journaux, l'un de *Télérama* paru cet été, et l'autre du *Monde*, « Les corps à l'œuvre », paru en novembre 2008. Nous voici donc rassemblés autour de ce qu'il est bien convenu de nommer un lieu commun, qui trahit une fascination convergente, et un état de la pensée contemporaine dans son désordre et son inachèvement mêmes.

Quelle place occupe dans ce paysage *Le Corps et ses traductions* ? D'abord, il s'ancre ostensiblement dans le champ littéraire pour observer non pas l'image du corps mais « la façon dont il fait œuvre » (p. 9). Camille Dumoulié et Michel Riaudel y insistent dans leur introduction : les contributions réunies se donnent pour tâche de rendre visibles les articulations entre le corps et le texte, de déployer « le paradoxe ontologique » (p. 9) que le corps contraint à prendre en charge. Ensuite, l'originalité de l'approche choisie tient à l'introduction d'un deuxième terme, la « traduction » — phénomène complexe entre linguistique et anthropologie, opération liant ou au contraire coupant le même de l'autre, espace de négociations, du consensus à la rupture. Par ce choix, le volume veut s'écarter des lectures exclusivement thématiques ou marquées par une grille de lecture déterminée a priori. Par ce choix, encore, il manifeste un éloignement du dualisme au profit d'allers-retours entre « deux domaines hétérogènes, la chair/ la langue, la nature/ la culture » (p. 10). Par ce choix, enfin, il inscrit la pluralité (« les » traductions) dans l'unité (« le » corps), la prolifération des manifestations d'un phénomène comme autant d'éclats – qui parfois font éclipse. Je veux dire par là que ce volume collectif rencontre une limite liée précisément à la diversité des voix critiques qui s'y expriment et qui ne

1 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 2000, p.8.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

s'accordent pas, de sorte que ce qu'on entend par « le corps » ne s'en trouve guère éclairci ; j'y reviendrai longuement pour clore ce compte-rendu.

L'ouvrage se divise en quatre sections, comptant chacune trois articles : « Le corps palimpseste », « Mises en scène du corps innommable », « Poétiques du corps », « Quand la lettre se fait chair ». La première réfléchit à la notion de vivant, aux manières de l'énoncer, de le produire dans la pensée et l'écriture, chez Nietzsche, chez Merleau-Ponty et Artaud et dans les maillages du bio-pouvoir. La seconde section retrace les métamorphoses du corps entre Shakespeare, Melville et Beckett, quand la troisième section, qui la prolonge, s'articule autour de la notion de limite. La dernière accorde une place plus large à la traduction, se terminant par un article sur la traduction brésilienne des *Ecrits* de Lacan. Cependant, on ne suivra pas complètement ces sections pour présenter chacun des articles : on a préféré faire apparaître les lignes de force qui se dessinent sous cette architecture.

I- Sous le signe d'Artaud

La présence d'Artaud fait courir un fil discret entre les contributions éparses de Camille Dumoulié, « Le timbre intraduisible du corps (Artaud, Merleau-Ponty Lacan) » (pp. 32-39), de Jacques Darras, « Walt Whitman contre Antonin Artaud » (pp. 98-107), et de Peter Pàl Pelbart, « La vie à nu » (pp. 40-54). Artaud permet à C. Dumoulié de montrer que le corps ne se résume pas à celui qu'on construit, dès l'enfance, grâce au miroir, grâce au regard des autres ; s'il est un « effet du signifiant » (p. 34), il n'est pas seulement ce corps que l'on s'approprie, mais aussi ce « corps pur », ce « corps sans organes » (Artaud) qui nous exproprie. C. Dumoulié développe cette idée en observant la rencontre entre l'ontologie de Merleau-Ponty (et son « chiasme ») et la « métaphysique de la chair » d'Artaud. La fissure, la faille dans la trame de l'Être, pour l'un, la rencontre avec le vide quand commence sa schizophrénie pour l'autre, conduit à identifier le corps simultanément au « style » (traduisible en d'autres langues) et à un dehors de la langue (intraduisible) : « La langue, par son bord, touche au réel de la pulsion, du corps pur et de la jouissance immonde » (p. 38).

Pour Peter Pàl Pelbart, l'œuvre d'Artaud ouvre une voie de sortie hors de ce qu'il nomme le « survivantialisme biologique, à la merci de l'administration bio-politique » (p. 44). Après Agamben, il généralise la figure du survivant (le « musulman » des camps de concentration), et l'ordre de sa « vie nue », à l'ensemble de la société contemporaine : symptômes de la réduction de l'homme à son corps, la médicalisation de l'existence, la « tyrannie de la corporéité parfaite » (p. 42) ou le « dressage civilisateur » du corps (p. 45) soumettent l'homme à l'abêtissement. Au contraire, reconsidérer le corps dans ce qu'il a de propre, son « pouvoir d'être affecté » (p. 46), c'est promouvoir, contre le corps organique, le « corps sans

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

organe » d'Artaud (un corps énergétique, un champ de force qui commande de constantes métamorphoses) ou ce que Deleuze appelle l'« immanence » de la vie, « une vie ». Entre la « vie nue » et « une vie », une « bataille » qui n'en finit pas de faire tendre hors de la « vie bête » en parcourant les possibles du corps.

Enfin, Artaud sert de contrepoint à Jacques Darras pour faire apparaître ce qui constitue, de son point de vue, un partage culturel, « les deux versions de l'incarnation, l'Américaine et l'Européenne » (p. 107). Contre le « corps catholique pourrissant de la charogne baudelairienne », se dresse le corps hygiéniste, athlétique du protestant quaker Walt Whitman. Jacques Darras montre à la fois comment l'œuvre du poète de Manhattan s'ancre dans la tradition, prolongeant l'atomisme vitaliste de Lucrèce, et comment elle invente un tracé du vers moderne, le « "jazzement" spontané » (p. 102), et une métaphysique sans transcendance réunissant les hommes en une fraternelle communauté. Il inaugure l'image moderne du corps sensuel et sexualisé, mu par le désir et soumis, pour cette raison même, à la rentabilité productiviste. Si Walt Whitman fait ainsi œuvre de visionnaire lorsqu'il annonce au premier vers de *Feuilles d'Herbe* qu'il « chante le corps électrique », il rejoint peut-être Artaud et sa propre vision du corps comme énergie cinétique.

Comme le remarque justement Jacques Darras, « Artaud est devenu une référence majeure de la pensée littéraire et philosophique contemporaine » (p. 105) ; la raison, ajouterai-je, en est que son œuvre, par sa forme fragmentaire et par son contenu, inscrit littérairement l'identité humaine, ses humeurs, sa voix, ses contours incertains, dans le devenir d'une langue en métamorphose. La référence à Artaud promet donc une vision dynamique qui place le corps (les déchets de l'esprit) dans la continuité de l'écriture et réunit en une communauté blessée les producteurs et les récepteurs, souffrant la même expérience vitale. C'est à cette lumière que se comprennent les contributions à ce volume collectif.

II- Le corps entre philosophie et littérature

La première section ancre la question du corps dans la perspective philosophique du vivant ; j'ai déjà évoqué les articles de Camille Dumoulié et Peter Pàl Pelbart. Dans « Le corps et ses traductions chez Nietzsche », Marco Casanova montre que Nietzsche invalide toute représentation divisée de l'homme et du monde au profit d'une autre, dynamique. Le monde est le résultat des confrontations entre des « quanta dynamiques », interagissant pour faire surgir autant de perspectives (que Nietzsche nomme « volonté de puissance »), qui s'engendrent les unes les autres : l'existence se déploie dans le passage incessant d'une configuration, imposant certains agencements de forces, à une autre où d'autres forces dominent. Dans ce cadre, le corps est « l'expression directe du combat entre les quanta dynamiques » (p. 27) ; pratiquant une inversion des valeurs dont il est familier, Nietzsche fait donc

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

du corps une « grande raison » (p. 27), la seule cause de l'élan vital, et relègue la conscience au rang de « petite raison ». Or, dans la mesure où la vie se développe par assimilation des configurations antérieures converties et réinterprétées, Marco Casanova peut conclure : « le corps vit, en somme, dans ses traductions, et il n'a aucune réalité en dehors de ses traductions. Vivre, c'est essentiellement traduire » (p. 29).

La deuxième section bascule vers la littérature. François Laroque travaille un corpus théâtral dans « Traduction du corps à la scène et dans le texte shakespearien (1591-1613) ». Il traque les étonnantes métamorphoses sous lesquels le corps organique se dissimule chez Shakespeare, irreprésentable. Son théâtre transforme la donnée sociologique de l'interdit fait aux femmes de monter sur scène en jeux de travestissements ou en jeux de langage (allusions grivoises, troubles dans le genre, etc.). Il absorbe, ensuite, la réalité historique des guerres civiles pour en donner une version grotesque, qu'illustre la « boucherie carnavalesque » (p. 61) de *Henri IV*. Enfin, de la blessure physique ou amoureuse, les vers shakespeariens font une fontaine, un ruisseau, un espace naturel. Paradoxalement, la censure et les interdits du puritanisme protestant, à vouloir cacher le corps, ont engendré « cette passionnante et merveilleuse prolifération du sens » (p. 69) et des formes.

Dans « Le corps innommable et sa traduction chez Herman Melville », Yves-Michel Ergal part de *Moby Dick* pour mettre en évidence l'incomplétude qui frappe les héros melvilliens après Achab. Achab et sa jambe mutilée, Achab lancé à la poursuite de la baleine blanche responsable de cette mutilation, comme pour retrouver son unité perdue, préfigure Pierre, qui épousera sa demi-sœur, et Bartleby, le scribe, « l'homme au rebut » (p. 74), dont l'écriture est sans valeur et sans mémoire. Si ces trois personnages sont en effet des « métaphore[s] de l'écriture melvillienne » (p. 74), de « l'impuissance de l'écriture à "nommer" » (p. 75), celle-ci révèle clairement sa vérité sexuelle dans *Pierre ou les ambiguïtés* : « le véritable corps sexuel mis en scène » (p. 73) serait celui des désirs homosexuels cachés dans les replis d'une histoire d'inceste. L'impuissance se radicalise dans *Bartleby*, puis dans *Billy Budd* dont les bégaiements annoncent la cantatrice sans voix de Kafka ou *L'Innommable* de Beckett, en une dernière « traduction littéraire du corps innommable » (p. 71).

Enfin, dans « La traduction comme exorcisme du corps dans l'écriture bilingue de Samuel Beckett », Chiara Montini s'appuie sur le *Corps de l'œuvre* de Didier Anzieu pour définir le corps du texte comme création d'un idiolecte. Elle défend l'idée que le changement de langue puis la pratique de l'auto-traduction chez Beckett ont joué ce rôle d'opérateur de transformation, atteignant à la fois le code et le corps. À partir de *Watt*, premier roman écrit en français, apparaissent simultanément un « nouveau style » (p. 82), d'un « humour moins grinçant » et d'une ligne « plus

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

austère », et un nouveau rapport au corps. Parce que l'écran du français a permis de mettre à distance le « vécu corporel », la fusion avec la mère (avec la langue maternelle), l'écriture peut accueillir le corps, « grotesque et impuissant », « pitoyable et morcelé » (p. 82), dans sa présence obstinée.

Le corps, parce qu'il soulève une question anthropologique de large portée, concerne, comme cela apparaît ici, la littérature autant que la philosophie, voire la littérature en tant qu'elle offre à la philosophie l'expression du devenir, impensable en termes conceptuels. Que l'on songe, par exemple, à la manière dont Derrida noue dans *Circonfession* l'expérience de la circoncision, l'image structurante de la marge, et sa démarche, opérant par débordement des limites du concept. Le corps comme expérience d'écriture littéraire (Derrida écrit sur *Les Confessions* de Saint-Augustin en produisant sa propre confession) engendre la démarche philosophique.
III- Figures du pli

Outre l'article de Jacques Darras déjà évoqué, la troisième section réunit deux textes marqués par l'image du pli ou du bord. Dans « Du littéral au littoral (Lawrence, Thoreau, Lacan) », Jonathan Pollock commence par énoncer l'idée, donnée pour universelle, que le langage obéit à un fonctionnement métaphorique (les mots renvoient aux choses du monde en se substituant à elles), et rejoint par là la structure même du réel « toujours déjà écrit », « à déchiffrer et à interpréter » (p. 87). Le parcours qui suit vise à vérifier cette idée, à suivre ses manifestations dans la tradition chinoise, puis dans la poésie moderniste de D.H. Lawrence, dans la philosophie de Thoreau qui fait de la terre « de la poésie vivante comme les feuilles d'un arbre » (cité p. 94), et dans la pensée de la lettre lacanienne. Ce qui retient donc l'attention de Jonathan Pollock, c'est ce qui dans la lettre porte au « bord du trou dans le savoir » (Lacan, cité p. 94) et ce qui dans le corps se fait pensée — « le processus par lequel la matière a lentement pris conscience d'elle-même » (p. 97). Il dessine donc une géographie du seuil, où les formes (les idées telles qu'elles se transmettent) sont en constantes mutations, où la matière et la pensée s'échangent : « Lieu de toutes les métamorphoses, grâce à la plasticité du sable et la virtualité des semences, le littoral rejoint le littéral » (p. 96).

Entre le pli et la limite, l'irruption du tableau dans le poème repousse les bords, dilate le cadre, élargit l'infime pliure aux dimensions d'une écriture aux lignes intriquées. Parti du constat de la séparation du corps et du langage dans la tradition philosophique, Michel Riaudel imagine des voies de passage dans les « détours de la poétique » (p. 108) d'Ana Cristina César. La présence allusive de *L'origine de la Voie lactée*, du Tintoret, dans un passage de *Gants de peau*, trouble l'énoncé poétique du corps. Pourquoi ce tableau très ancien, très classique ? Outre son érotisme, la poétesse brésilienne y rencontre une force de résistance à la représentation mimétique (par la complication de ses lignes, par l'impression de confusion dans les

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

gestes, par le tassement temporel des actions mythologiques) et aux règles de la perspective fixées par le Quattrocento. Par conséquent, non seulement Ana Cristina César brise la relation de ressemblance en citant un geste pictural qui l'accomplit avant elle, mais elle répète la brisure de la ligne séparatrice entre les dichotomies, en portant la langue à sa limite dans l'image. Le corps est le nom de ce travail poétique sur le signifiant pour communiquer le réel « en une transe » (p. 118) jouissive.

La métaphore du pli (autre image de la traduction dans les articles cités) indique une voie de sortie hors du dualisme – en quoi cette image revêt une valeur théorique : le pli suppose en effet un contact, une interaction entre les deux zones qu'il sépare et relie. Deleuze, déjà, le suggérait à propos de Leibniz dans *Le Pli* : la « maison baroque » ne se scinde pas en deux étages qui ne communiquent pas (la matière et l'esprit), mais entrent en dialogue dynamique, par vibrations[2]. Le toucher, comme figure philosophique prolongeant le pli, abolit chez Nancy l'irréductible opposition : le corps n'est pas le contraire de la pensée car l'un et l'autre sont aussi « leur toucher l'un de l'autre, la touche de leur effraction l'un par l'autre et l'un en l'autre »[3].

IV- La chair au bord de la langue

La quatrième section dessine un dernier axe de réflexion : elle suggère un lien en recomposition constante entre l'intimité (l'érotisme) et la langue, et, corollairement, entre le corps et le surgissement du « je », dans le poème, dans l'autobiographie.

Michael A. Soubbotnik (« Corps traducteur, corps traduit dans la poétique d'Emily Dickinson ») remet en cause l'opposition traditionnelle entre la poésie d'Emily Dickinson (désincarnée) et celle de Walt Whitman (sensualiste). Il insiste au contraire sur la filiation commune à ces deux auteurs : l'un et l'autre articulent le transcendantalisme au matérialisme ; l'un et l'autre héritent d'Emerson (pour qui la littérature tend vers une vérité spirituelle) tout en étant contemporains du réalisme romanesque. Mais Emily Dickinson réinterprète à sa manière l'incarnation du Verbe : le « mot fait chair » (citée p. 127) ne doit rien au dogme ; c'est l'énergie de la profération poétique qui insuffle la vie aux mots. L'immanence de la création se paye alors d'une souffrance liée au « statut plus complexe et paradoxal » du corps (p. 135) : le corps réunit, sans les réconcilier, ses deux versions antagoniques — l'immortalité (les « promesses du paradis » — p.1 35) et la chair périssable (les « peines de l'enfer »).

Éliane Robert Moraes fait apparaître un tout autre équilibre entre le corps et la langue. Dans « L'ingénuité d'un pervers. Langage, enfance et érotisme chez

2 Voir Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Editions de Minuit, 1988, et en particulier « Chapitre 1 : Les replis de la matière ».

3 Jean-Luc Nancy, *Corpus*, *op. cit*., p.34.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Nabokov », elle compare *Lolita* et l'autobiographie de Nabokov, *Speak, Memory*, pour constater la même relation entre érotisme et nostalgie. Du côté du roman, le « pervers » est « naïf », comme le déclare Humbert Humbert, parce qu'il est enfermé dans le temps de l'enfance, infiniment répété. Son état de prisonnier, mais aussi, symboliquement, la litanie du nom qu'il profère (« Lolita »), ou le souvenir circulaire de la première nymphette aimée et morte, sont autant de signes de cet enfermement. Du côté de l'autobiographie, le souvenir des premiers émois pour Tamara, le grand amour adolescent perdu avec la Russie, se mêle au mal du pays provoqué par l'exil. Mais si l'éveil du désir s'exprime librement dans l'autobiographie, il s'absente du roman : l'« architecture de la réparation », dans la confession imaginaire, se substitue en effet à « la fraîcheur de l'érotisme », et la trace, à la présence. Si « le sexe n'est que l'ancêtre de l'art », comme le dit Humbert Humbert, c'est que, de l'autobiographie au roman, il « tradui[t] » (p.1 51) de fait « l'érotique au moyen de l'esthétique » (p. 151).

V- Prolongements théoriques

Il faut bien constater qu'une fois la lecture de l'ouvrage achevée, la richesse des questions soulevées par un article ou par l'architecture d'ensemble se perd dans une certaine confusion. Il est au moins deux raisons à cela. En premier lieu, les notions de « corps » et de « traduction » se diluent dans l'éparpillement de leurs emplois. Dans « La traduction brésilienne des *Écrits* de Jacques Lacan » (pp. 153-166), d'Inês Oseki-Dépré, « traduction » s'entend dans son sens étroit de passage d'une langue à l'autre : la traductrice fait état des difficultés pratiques rencontrées, liées à la psychanalyse, liées à l'indissociabilité de la pensée et de l'écriture chez Lacan (jeu sur les signifiants, associations d'idées, néologismes etc.), et liées au passage du français en portugais. Elle montre ainsi que si l'« empersonnement » (la théorie linguistique qui décrit le système pronominal direct) sert à Lacan pour élaborer sa théorie du sujet, clivé entre sujet de l'énonciation (« je ») et sujet de l'inconscient (« moi »), il n'existe, en portugais, qu'une seule forme pour la première personne (« *eu* »). Ailleurs, dans la majorité des contributions, la « traduction » prend toute son extension métaphorique : Michael A. Soubbotnik, par exemple, écrit à propos de la poésie de Dickinson que « le corps peut se faire traducteur du paradis dans la langue de l'avers du Voile » (p. 133). Or, la traduction généralisée se distingue de la traduction interlangue, en ce qu'elle repose sur un présupposé discutable : la réduction des éléments du monde à du sens communicable et convertible d'un système sémiotique en un autre. En second lieu, une véritable interrogation sur les rapports entre corps et traduction aurait sans doute permis de clarifier le propos. Il aurait peut-être fallu faire un sort à la place de la métaphore du corps dans les théories de la traduction, tant elle est récurrente dans les travaux d'Henri Meschonnic, et tant elle ponctue ceux de Derrida ou de Berman. Inês Oseki-Dépré fait fond sur cette métaphore, certes,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

concluant qu'entre le français et la brésilien « la chair [des *Ecrits*] a été perdue » (p. 165), mais en la prenant pour un fait acquis. En outre, puisque la réflexion s'étendait au théâtre, puisque le corps biologique (l'incarnation de la parole dans l'acteur) reste malgré tout un horizon de pensée incontournable, peut-être aurait-il fallu s'appesantir plus longuement sur le passage du texte à sa mise en scène : mettre en scène est-ce traduire, comme le suggère Antoine Vitez ? Qu'implique cette équivalence quant au rapport du corps au texte ? Avec quelles autres propositions entre-t-elle en concurrence ? Naturellement, un ouvrage collectif ne saurait couvrir qu'un espace restreint ; néanmoins, un cadrage théorique ferme, évitant un certain éparpillement, me semble s'imposer sur un sujet qui éveille un intérêt intellectuel croissant.

Quelques propositions théoriques fortes, cependant, se font jour indirectement, qu'on développerait avec profit :

1) Ce volume permet de mesurer la variabilité de ce que recouvre « le » corps, historiquement et esthétiquement ; la tradition et l'époque dans laquelle s'inscrivent Walt Whitman et Emily Dickinson, le puritanisme et l'héritage émersonnien, déterminent de toutes autres coordonnées que le XIX^{e} siècle de Nietzsche. Dès lors, il s'agit de bien régler la distance entre notre présent et la parole d'auteur avec laquelle on travaille : à quelles conditions le dialogue s'établit-il ? Une autre question se pose dans le prolongement de celle-ci : si l'œuvre d'Artaud fait figure d'ombre tutélaire sous laquelle placer la réflexion contemporaine sur le corps, où trouver l'équilibre entre la singularité de sa poétique et la généralité de la théorie ?

2) Le corps se traite entre les disciplines : parce qu'il s'agit d'un objet anthropologique complexe, il réunit plusieurs champs de savoirs, et redistribue de ce fait les cartes du connaître. Il faut entendre cela pleinement : le corps produit une disposition de pensée diamétralement opposée à celle sur laquelle s'édifie la tradition philosophique séparatiste. Partir du corps plutôt que de la toute-puissance de la conscience contraint à se placer au sein d'un continuum dans lequel les découpages s'abolissent.

3) Par sa force de débordement qui se manifeste tant par l'interdisciplinarité que par le travail de négociation entre des termes opposés, le corps se pense par la figure théorique du pli. On a indiqué brièvement quelques unes des ses réalisations philosophiques ; de manière plus générale, le pli remet en cause la frontière comme modalité de pensée dominante (de la frontière géographique à la séparation disciplinaire, de la géographie théorique des « mondes possibles » à la philosophie du territoire — Foucault, Deleuze). En ce qui concerne l'analyse littéraire, l'une des conséquences de la substitution du pli à la frontière conduirait à reconsidérer la séparation entre la critique et la théorie, et entre la fiction et le commentaire.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Anne-Laure Rigeade
Voir ses autres contributions

Courriel : alrig2007@yahoo.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.