

Les actions entreprises en 2004-2008 dans le cadre de l'axe Littérature, sens et sensation ne se sont pas contentées d'illustrer la problématique initiale ; elles l'ont aussi modifiée ou déplacée, à mesure que les progrès du questionnement ont fait apparaître des questions jusque là inaperçues, que le travail sur les délimitations du littéraire a permis d'identifier de nouveaux objets textuels vecteurs d'interrogations inédites, et que s'est enrichie la réflexion méthodologique sur la signification même du geste critique dans un contexte transformé. Les projets établis en vue du prochain contrat quadriennal en tiennent compte, les uns (ci après regroupés en 1) parce qu'ils visent à approfondir le travail déjà engagé dans des domaines qui, à l'épreuve des manifestations antérieures, se sont avérés particulièrement riches et porteurs, et les autres (point 2) parce qu'ils ont pour but, moins de poursuivre l'exploration de tel ou tel corpus littéraire déterminé que de mieux formuler, voire de formaliser, à l'issue d'un dialogue que l'on espère fécond avec la philosophie et les diverses disciplines regroupées sous l'intitulé général de « théorie littéraire », les intuitions ainsi recueillies quant à ce que signifie « penser la littérature ».

Théâtre et performativité

Le travail entrepris en 2004-2008 autour de la question du corps a laissé de côté les enjeux liés au théâtre ainsi, plus généralement, qu'aux modes de performance et de performativité, alors que la création théâtrale (notamment contemporaine) est riche de nombreux enseignements dans ce domaine. Cette omission, due pour une part à des facteurs purement contextuels (domaine de spécialisation des porteurs du projet, aléas d'appels à communications ou à collaborations dont les échos sont toujours imprévisibles, au moins pour une part), sera corrigée grâce à la mise en place de deux projets spécifiques, dont l'un est consacré au théâtre parlé, tandis que l'autre porte sur les problématiques littéraires, esthétiques et dramaturgiques liées à l'opéra, notamment à l'heure où le théâtre lyrique traverse outre-Atlantique une phase de renouveau dont il importe de bien mesurer les enjeux.

Passions du corps au théâtre

Ce projet, encadré par Alexandra Poulain se propose de placer la notion de corps au sein d'une réflexion pluridisciplinaire sur les enjeux et les pratiques du théâtre. Le théâtre peut sans doute, comme le souhaitait Craig, se passer d'acteurs (machines, marionnettes, etc.) ; pour autant, le drame peut-il advenir en dehors d'une traversée des corps ?

Le terme de « passion » renvoie ici en premier lieu aux origines religieuses du théâtre : à la Passion du Christ dans les mystères médiévaux, mais également à tout théâtre rituel et sacrificiel, des processions dionysiaques à la tragédie, du Théâtre de la Cruauté d'Artaud aux expérimentations contemporaines d'un Jan Fabre. Plus largement, l'expression « passions du corps » entend ici désigner tous les flux, forces ou émotions qui travaillent le corps, l'écartent de lui-même, l'arrachent à la fiction de l'intégrité, de l'identité : travail du désir (quel érotisme pour la scène ?), travail de la mort toujours déjà à l'œuvre (Beckett). Corps tragiques, corps comiques, corps grotesques.

On s'interrogera également sur la notion de « corps social », en se souvenant d'Antoine Vitez qui suggérait que « le théâtre est le laboratoire de la langue et des gestes de la nation » : miroir de la nation, mais miroir déformant, le théâtre d'Art, disait-il, a vocation à « agrandir, épurer, transformer les gestes et les intonations de la vie courante. A les mettre en cause, en crise ». Le théâtre est donc aussi le lieu de la rencontre avec l'Autre, l'étranger. La « passion du corps » serait

alors ce mouvement par lequel le « corps étranger », inassimilable, vient déstabiliser le corps social, brouiller l'image qu'il se fait de lui-même, le forcer à se reconnaître hétérogène, contradictoire, inconnaissable. Prospero redevenu souverain, disant de Caliban, à la fin de *La Tempête* : « This thing of darkness I acknowledge mine » (« Cette chose obscure, je la reconnais mienne » - et c'est toute l'Angleterre qui se découvre plurielle.

Aussi la « passion du corps » est-elle encore celle du « corps de la langue », elle aussi soumise au travail incessant de l'Autre, de ces « étranges corps étrangers » (Jean-Luc Nancy) que sont les métaphores (littéralement, objets transportés hors de leur environnement familier), barbarismes, néologismes, emprunts dialectaux et autres torsions imprimées à la langue familière. Si « le théâtre est le lieu où un peuple vient écouter sa langue » (Vitez, à nouveau), c'est parce que la langue y est soumise à un mouvement perpétuel qui la broie pour mieux la réinventer.

La langue se régénère aussi par tous les processus d'importation et de recyclage de textes théâtraux : traductions, adaptations, reprises, autant de phénomènes que l'on abordera en pensant le corps comme corpus théâtral en perpétuel mouvement. L'un des axes de la réflexion portera plus spécifiquement sur le phénomène de la reprise et de l'adaptation de pièces théâtrales comme moyen de transformation et d'innovation dans le théâtre du XVIII^e siècle. D'une part, la reprise parodique peut avoir une fonction polémique sur les plans politique, philosophique, ou plus simplement littéraire. De l'autre, la reprise en tant qu'adaptation peut constituer un hommage et/ou une critique de la tradition aboutissant parfois à l'invention d'un genre. Du point de vue à la fois théorique et pratique, on assiste à un déplacement des frontières génériques du théâtre : la comédie et la tragédie, sans tout à fait disparaître, cèdent la place au nouveau genre sérieux incarné par le drame. La notion d'adaptation est centrale pour comprendre cette mutation du système classique des genres qui est étroitement liée à la dimension européenne du théâtre des Lumières (ex. : échanges entre Goldoni, Diderot, Voltaire, Mercier, circulation et reprise de Molière, du théâtre larmoyant, en vue de la définition du drame bourgeois). L'affirmation de ce genre, qui est nouveau en ce qui concerne son expression et ses contenus (pathétique, tableaux, conditions) tout aussi bien que sa fonction (morale, politique), témoigne, en même temps, de la profonde transformation sociale de l'art dramatique en Europe : prolifération et concurrence entre les théâtres, élargissement du public.

Seront invités à participer à ce projet des chercheurs et doctorants d'horizons divers (spécialistes du théâtre, littéraires, historiens, linguistes, philosophes, sociologues, etc.) ainsi que des praticiens du théâtre.

Format envisagé : séminaire mensuel ; une journée d'étude annuelle.

Approches de l'opéra américain

S'interroger, comme le fait Mathieu Duplay sur l'*experimentum linguæ* auquel la littérature convie, c'est être sensible au travail de la prosodie et du rythme (sous ses différentes formes : métrique, syntaxique, visuel, phonématique, ce dernier plus particulièrement lié aux phénomènes d'assonance et d'allitération, qui ne sont pas l'apanage de la poésie) ; c'est faire l'épreuve des rapports entre l'écriture et la voix, avec le souffle, avec le corps appelé à vocaliser un texte parfois capable d'exercer sur sa lecture orale une contrainte forte (cas de la période oratoire) ; c'est aussi - surtout - s'interroger sur la rencontre avec l'entité autonome qu'est le langage, objet de vision et d'audition doté de propriétés sensorielles que l'on ne peut aborder du dehors, comme un fait exogène, composante matérielle du monde où nous vivons, sans du même coup adopter, ne serait-ce qu'à titre provisoire et pour la circonstance, la place de qui ne parle

pas, autrement dit la place de celui/celle dont on parle, et sur la chair de qui viennent s'inscrire les différents jugements (aux sens cognitif, mais aussi moral ou judiciaire du terme) que le discours véhicule.

Autant dire que nulle réflexion sur le fait littéraire dans ses rapports avec l'expérience corporelle ne peut faire l'économie d'une confrontation avec la musique et plus particulièrement avec le chant, qui lui aussi incite à appréhender avec une acuité décuplée les propriétés phoniques de la voix, et qui sait à l'occasion juger son auditeur, ainsi que l'ont noté de nombreux commentateurs : quand j'écoute une cantatrice virtuose, écrit Wayne Koestenbaum, je fais l'expérience de mon impuissance, voire de ma dépossession, moi qui me sais incapable de chanter ainsi - expérience que compense pour une part la conscience du risque vocal qu'elle encourt, voire la certitude que cette voix un jour se brisera. Mais cette comparaison, fût-elle éclairante, n'en a pas moins une valeur limitée, puisque le chant n'est justement pas la parole : quoiqu'entre le discours et les usages musicaux de la voix s'étende un continuum qu'il est possible de parcourir sans jamais avoir le sentiment d'une rupture nette (c'est le cas par exemple quand l'acteur, au théâtre, pratique un mode de déclamation destiné à mettre en valeur la musicalité du texte, ou quand le chanteur, au concert, cherche à s'approcher de l'art du diseur, comme l'y incite par exemple le Sprechgesang chez Schoenberg), il n'en reste pas moins que parole et chant, une fois appréhendés comme tels, renvoient à des modes de fonctionnement sémiotique tout à fait différents, ainsi que l'on s'en aperçoit dès que l'on rapproche un texte littéraire de ses adaptations musicales, par exemple, « The Orchestra », poème de William Carlos Williams, de The Desert Music, la pièce du compositeur californien Steve Reich où il se trouve mis en musique (quand le poète évoque un orchestre, il propose une métaphore de la poésie, alors que ce n'est pas le cas du musicien qui, autour des mots empruntés à Williams, rassemble un véritable orchestre au service d'une « musique déserte », in fine vecteur d'une expérience esthétique autonome dont le texte n'est qu'un adjuvant). Bref, se dessine ici, à l'articulation entre musique et déclamation, l'une des frontières du littéraire, d'autant plus problématique que de nombreux genres et termes littéraires font référence au chant, de par leur histoire ou leur étymologie, et qu'écrire pour la musique est une activité littéraire à part entière, que l'on ne saurait considérer comme mineure tant les écrivains de premier plan sont nombreux à s'y être consacrés.

Dans ces conditions, il n'est pas anodin que le théâtre lyrique, à la fois forme musicale vouée, plus peut-être que toute autre, au pouvoir pragmatique de la voix, mode d'expression théâtrale et genre littéraire (en raison du rôle joué par le livret), traverse actuellement aux Etats-Unis une période particulièrement faste de son histoire, à l'heure où pourtant on aurait pu le croire condamné soit à la forme de marginalité à laquelle semblent condamnées les expressions musicales d'avant-garde impuissantes à rivaliser avec les musiques dites « populaires », soit à l'insignifiance esthétique qui, selon les défenseurs d'une conception dialectique du progrès en art, guetterait les modes d'écriture trop ostensiblement pensés pour s'attirer les faveurs du plus grand nombre. Certes, on peut trouver à ce phénomène toutes sortes d'explications dont certaines sont liées au contexte particulier d'une culture qui n'a jamais entièrement fait confiance aux hiérarchies esthétiques importées d'Europe : loin d'être réservé à une « élite » auto-proclamée, le théâtre lyrique s'adresse aux Etats-Unis à un public extrêmement divers, quitte à user selon les cas de moyens différents (ceux de l'opéra proprement dit, mais aussi du musical, héritier de ce que l'on appelait naguère le vaudeville, au croisement de la musique dite « classique » et de formes d'expression vernaculaires telles que le jazz ou la musique de variétés), sa fonction sociologique, voire socio-politique est beaucoup plus affirmée qu'en Europe (vecteur de promotion et d'intégration des communautés immigrées au début du XXe siècle, l'opéra fut

ensuite, dans les années 1940-1950, l'enjeu de conflits annonciateurs de la lutte pour les droits civiques des Noirs - cf. le cas de Marian Anderson, la première cantatrice noire à s'être produite sur les planches du Metropolitan Opera de New York en 1955), et il est donc naturel, du moins jusqu'à un certain point, qu'il ne soit pas affecté par des vicissitudes analogues à celles que connaît la création lyrique en Europe. Mais il faut aussi souligner que l'opéra américain d'aujourd'hui n'est qu'en partie l'héritier de George Gershwin, d'Aaron Copland et de Leonard Bernstein, et qu'il ne suffit pas d'invoquer ces précédents célèbres pour expliquer sa vitalité. Les compositeurs de première importance qui écrivent aujourd'hui pour les scènes lyriques américaines doivent au moins autant à l'exemple de John Cage, et *Nixon in China* (1987), opéra historique en trois actes de John Adams consacré à la rencontre entre Nixon et Mao en février 1972, ne se contente pas de remettre au goût du jour la dramaturgie wagnérienne ou verdienne, mais témoigne d'une réflexion radicale sur la nature et les enjeux de la musique et du chant théâtral, certes pratiqués d'une façon qui ne remet pas en cause certaines pratiques traditionnelles, mais repensés de telle sorte que plus rien n'y va de soi, pas même ce qui, de prime abord, peut sembler le plus conforme aux canons du genre. Cette dénaturalisation du familier soulève des enjeux esthétiques qui ne sont pas sans entrer en résonance avec le travail simultanément mené par des écrivains sensibles aux problématiques apparues avec l'essor des nouveaux médias, y compris dans leurs romans de format apparemment « classique » (Robert Coover, Ben Marcus, Richard Powers) : il ne suffit pas de noter que la littérature tend ainsi à s'approcher de ce que l'on appelle de nos jours la performance, et que sa part de performativité s'en trouve, sinon accrue, du moins mise en évidence d'une manière inédite ; il faut encore s'interroger sur ce que performance veut dire à l'heure où les performing arts trouvent dans une interrogation radicale sur leurs moyens et leurs objectifs l'occasion d'un regain de vitalité, indice d'un remaniement en profondeur des catégories esthétiques dont la littérature non moins que les arts du spectacle porte aujourd'hui l'empreinte.

De quelle pensée de l'art, de la voix, de la parole, de la langue, voire de la textualité l'opéra est-il porteur ? L'opéra américain, singulièrement sous ses formes les plus contemporaines, est-il en la matière porteur de propositions originales, et comment comprendre les questions qu'il pose à la littérature depuis ce dehors (infiniment proche) de la littérature que sont la musique, le théâtre ou encore les nouveaux moyens d'expression (notamment informatiques) au service de l'expression esthétique en ce début de XXI^e siècle ? Que fait un compositeur tel que John Adams lorsqu'il emprunte à John Donne ou à Charles Baudelaire quelques-uns de leurs plus célèbres poèmes pour les faire déclamer en musique, au milieu d'un décor représentant la première bombe atomique de l'histoire en cours de construction, dans *Doctor Atomic*, son dernier ouvrage lyrique majeur (2005) ? En retour, que fait un auteur de l'envergure d'Alice Goodman, écrivain de talent et épouse du poète britannique Geoffrey Hill, quand elle écrit pour le même John Adams le livret de *Nixon in China* ou de *The Death of Klinghoffer* - de quels risques et de quelles virtualités nouvelles cette pratique est-elle porteuse. Et de quelle expérience du langage, de la voix et du corps ce mariage problématique de la poésie, de la musique et du spectacle est-il le vecteur, à l'heure où poésie, musique et spectacle, incertains de leurs délimitations, cherchent à apprendre des autres ce qui lui appartient de plus intimes ? Telles sont quelques-unes des questions auxquelles on tentera de répondre, avec le concours de chercheurs en littérature (anglo-américaine, mais aussi hispano-américaine), de spécialistes d'études théâtrales, de théoriciens/praticiens des nouveaux médias (y compris la composition musicale assistée par ordinateur), mais aussi de philosophes et de chercheurs en esthétique. Une série de journées d'étude est envisagée, suivie d'un colloque et d'une publication sous forme d'ouvrage collectif.

Cartographie de l'acte de création (littérature, arts, philosophie)

Le programme de recherche piloté par Giorgio Passerone se fondera sur une thématique pluridisciplinaire qui rassemblera des enseignants-chercheurs en Langues et cultures étrangères ainsi qu'en Lettres Modernes, Arts et Spectacles, Philosophie et autres disciplines en Sciences Humaines.

A partir du constructivisme philosophique de Michel Foucault et de Gilles Deleuze qui affirment l'affinité fondamentale et pourtant obscure de la résistance et de l'art (« seul l'acte de résistance résiste à la mort, soit sous la forme d'une œuvre d'art soit sous la forme d'une lutte des hommes »), il s'agira de poser la question et d'examiner les enjeux d'une expérimentation artistique, politique et existentielle irréductible au Marché mondial qui régit nos sociétés de la communication et du contrôle.

Le travail collectif s'articulera autour d'un séminaire portant sur l'idée de cartographie de l'acte de création. Il débutera par un travail sur la pragmatique du style en littérature suivant trois coordonnées opératoires :

- 1. Le discours indirect libre comme coextensif au système hétérogène de la langue – à partir des concepts de « polyphonie » et de « dialogisme » élaborés par Bakhtine, et des questions linguistiques posées par Pasolini ;
- 2. Les variables et les tenseurs de la langue, leur mise en variation suivant, d'une part, les thèses de Ducrot sur « l'illocutoire », les travaux sur le black English de Labov, la psycho-linguistique de Guillaume ; et suivant, d'autre part, une critique gé(néa)/ologique de la conception métaphorique du langage : les anomalies gothiques et baroques du style classique, la figure-moule d'après Aristote ; sa transformation dans la modulation romantique (Rousseau) ; la syntaxe rythmique dissonante, les répétitions-progressions qui caractérisent les styles de l'époque moderne (Nietzsche) ;
- 3. La ligne abstraite comme dehors ou limite, peinture et musique du langage, à travers une série de cas concrets : la césure de la prosodie rythmique chez Hölderlin, le dernier Tolstoï (la ligne-steppe), Mallarmé (la ligne-pli), Proust (« un peu de temps à l'état pur ») ; les écholalies d'Artaud (ligne-tourbillon) et la fabulation bégayante chez Joyce, Mandelstam et Beckett ; la sous-conversation de Sarraute, la « petite musique » de Céline, la ligne épurée de Michaux, l'« hypertaxe » baroque de Gadda ; mais aussi les grands styles archéologiques « déviants » de la littérature italienne : la ligne gothique de Dante, « la viematière infinie » de Giordano Bruno, entre Renaissance et Baroque, la « syntaxe raccourcie » de Leopardi, entre Lumières et Romantisme, la « Comédie Hérétique » de Pier Paolo Pasolini, à l'orée de l'« homologation » globalisée.

Nous analyserons la surcharge et la sobriété (non-style) de ces actes d'écriture non pas dans un esprit comparatiste, mais dans le souci de dégager le fond commun, « la carte » sans figures, qui en appelle toujours, loin de tout populisme, à un peuple déjà et pas encore là. Notre cartographie s'intéressera ainsi, plus particulièrement, au tournant d'une pédagogie de l'art du XXe siècle qui déborde à la fois sa condition de possibilité — l'histoire socio-politique contemporaine - et le simple domaine littéraire.

La consistance transémotique, « le lointain intérieur » de cet « en-dehors » (pensée-vie) à la limite des différentes techniques, innerve, entre autres, la pratique de la radio contrapuntique de Glenn Gould, la « machine actoriale » de Carmelo Bene, la temporalité « néoréaliste » de l'image chez Rossellini, Antonioni et Fellini, les voix-voyeuses de Godard et de Duras, les disjonctions du visuel et du sonore dans les films des Straub d'après Hölderlin, ou d'après les romans de Pavese et de Vittorini. Nous analyserons ces œuvres avec le concours de musicologues, de chercheurs en cinéma et en théâtre ; de même, les philosophes et les sociologues contribueront à approfondir les liens entre les actes de création qui se nichent au cœur des événements les plus rétifs et les pratiques sociales qui les modulent.

Ces différentes contributions pourront dès lors amener les étudiants à prendre une conscience aiguë et active de leur propre condition - car il n'y a de travail intellectuel qu'au noir, avec son rythme et son temps propres - pour qu'au lieu de légitimer l'acquisition de leurs connaissances, ils entreprennent de savoir, selon les mots de Foucault, « comment et jusqu'où il serait possible de penser autrement » .

Notre « laboratoire » de longue durée, ouvert aux contributions des enseignants-chercheurs de CECILLE et des autres équipes de recherche de Lille 3, se donnera pour tâche de dégager, dans l'Université, un espace commun, critique des sciences humaines, pour les sciences humaines. Cette invitation à penser les modalités de fonctionnement d'une cartographie ayant pour coordonnées les intensités et les tensions des pratiques de la création et de la recherche, voudrait aussi pouvoir devenir - nous sommes plusieurs à nous y engager - un outil opératoire pour faire face aux dérives à l'ordre du jour, notamment celle de l'adaptation de nos disciplines aux lois concurrentielles de l'entreprise.

Par cette exigence, dans cette exigence, le séminaire suivra un double rythme : la lenteur indispensable à l'élaboration et à l'écoute des cours hebdomadaires, et la vitesse d'une série de rencontres que nous organiserons en collaboration avec la cellule d'Action Culture et du Kino-Ciné Lille 3.

Politique(s) de la littérature : Emerson, la Nouvelle-Angleterre et la formation du corps politique de l'Amérique Toujours déjà précédée de sa lettre, l'Amérique a d'emblée partie liée avec la littérature et s'origine dans la différence d'avec son écriture : qu'il s'agisse de la « Plantation du Seigneur », établie pour accomplir la prophétie des Écritures, ou de l'Amérique contractuelle que produit la Constitution, elle est le fruit imaginaire d'une écriture avant même que ne lui corresponde un territoire. Mais elle est aussi cette Nouvelle-Angleterre, en rupture de ban avec la Mère Patrie, qui s'imagine autre et s'efforce de conjurer le spectre d'un Vieux Monde qu'elle ne cesse pourtant de convoquer pour s'y comparer. Longtemps, la Nouvelle-Angleterre fut le trope de l'Amérique tout entière, elle en tenait lieu. Et c'est par les lettres que la Nouvelle-Angleterre a cherché à incarner ainsi l'Amérique, à la contenir en ses frontières, de sorte que sa littérature semble d'essence politique, au sens étymologique du terme, car elle vise et engage tout à la fois le devenir de la communauté. Si l'histoire de la Nouvelle-Angleterre est celle de son lent déclasserment vers les marges de la nation, dont le centre de gravité se déplace vers le Sud et l'Ouest avec les bouleversements successifs que génèrent l'expansion du territoire, l'avènement de la démocratie jacksonienne puis la Guerre Civile, nous voudrions nous intéresser à ce que la Nouvelle-Angleterre, dans ses textes, dit du projet politique de l'Amérique, au double sens du génitif.

Il s'agira donc, pour le groupe dirigé par Mathieu Duplay de s'interroger sur ce que Jacques Rancière appelle la « politique de la littérature », moins pour déceler des références au contexte politique d'une période historique donnée, que pour envisager la manière dont, en Nouvelle-Angleterre, « la littérature fait de la politique en tant que littérature ». Dans quelle mesure la littérature de Nouvelle-Angleterre participe-t-elle à l'élaboration du corps politique de l'Amérique, alors en perpétuelle mutation ? De quelle manière cette communauté, soutenue par la rhétorique normative du *e pluribus unum*, incorpore-t-elle les individus qui la composent ? Qu'en est-il, enfin, des traces dans la littérature de Nouvelle-Angleterre du passage d'une théocratie à une démocratie, d'une communauté des croyants (« Ceci est mon corps ») à une communauté citoyenne (le corps allégorique du Léviathan hobbesien), d'une parole transcendante à une écriture de l'immanence ?

Certains des écrivains de Nouvelle-Angleterre furent d'emblée des figures engagées, à l'instar de Henry David Thoreau ou de Margaret Fuller, tandis que d'autres manifestaient davantage de réticences à l'égard des débats qui agitaient la sphère publique (on songe aux hésitations d'Emerson, aux ambiguïtés de Hawthorne), et que d'autres encore, tels Emily Dickinson, choisissaient le repli hors du monde. Mais tous leurs textes doivent être, pour nous, l'occasion de réfléchir à l'élaboration de l'Amérique dans l'écriture des fictions de Nouvelle-Angleterre. D'Emerson à Henry James, en passant par Fuller, Thoreau, Longfellow, Dickinson, Henry Adams, Sarah Orne Jewett et bien d'autres, c'est dans l'écart entre l'Amérique et ses lettres, entre la Nouvelle-Angleterre et sa littérature que sont rendues possibles la fiction du politique et la politique comme fiction.

On accordera une importance toute particulière à la figure de Ralph Waldo Emerson, à la fois représentant majeur de la première grande génération d'écrivains américains dans les premières décennies du dix-neuvième siècle et « fondateur » de la « tradition » philosophique « américaine » (si tant est, et Emerson est du reste le premier à le dire, qu'il y ait en Amérique une tradition digne d'être poursuivie, fût-elle d'ordre philosophique, voire que l'Amérique soit encore autre chose qu'un projet, autrement dit qu'il y ait en elle quelque chose qui, aujourd'hui encore, ne reste pas en attente de sa fondation véritable). Par-delà les enjeux d'histoire littéraire, c'est chez lui d'une pensée de l'écriture qu'il est question, c'est-à-dire, non d'un simple discours « sur » l'écriture, mais d'une écriture-pensée qui, à la limite, et dans le débord permanent que s'impose un discours à la fois trop « philosophique » pour satisfaire les amateurs de « belle prose » (Henry James fut du nombre) et trop « littéraire » pour ne pas rappeler à la philosophie tout ce qu'elle doit à l'expérience poétique de la langue, interroge sans relâche les procédures par lesquelles le texte « fait corps », dans tous les sens du terme. On se demandera dès lors de quelles leçons cet exemple, certes indissolublement lié à la situation singulière de l'Amérique des années 1830 à 1850, est porteur dans d'autres contextes, par exemple celui de sa réception à l'étranger, via les nombreux emprunts que lui fait Nietzsche, pour ne citer que lui.

On prévoit une série de journées d'étude, éventuellement suivies d'un colloque (qui pourrait être organisé en collaboration avec Philippe Jaworski, de l'Université Paris 7, et avec Agnès Derail de l'ENS-Ulm). Par ailleurs, un séminaire régulier consacré à la lecture des Essais d'Emerson est envisagé ; ce séminaire serait ouvert aux enseignants-chercheurs membres de CECILLE ainsi qu'aux doctorants et aux étudiants de M2, avec la collaboration de philosophes et d'historiens.

Les projets de cet axe qui traitent des Etats-Unis feront naturellement l'objet de travaux transversaux avec le groupe responsable de l'axe 9 « Les Amériques »