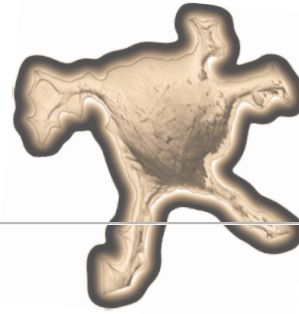


Limites du sujet



Michel Collot
(Paris 3-CNRS / UMR 7171 « Ecritures de la modernité »)

L'espace-corps



Le sujet proposé à notre réflexion touche au nœud le plus intime de notre subjectivité, celui qui l'unit au monde et au corps, et je ne pourrai l'élucider qu'en évoquant d'abord une expérience personnelle, qui associe la poésie et le paysage. Traditionnellement liés à un état d'âme, ces derniers renvoient tout autant, pour moi comme pour beaucoup de poètes et d'artistes contemporains, à un état du corps, dont ils mettent en jeu et en question les limites.

La poésie prend souvent pour moi sa source dans une certaine disposition de l'âme et du corps, qu'on nomme parfois l'émotion, et qui se traduit à la fois par des mouvements intimes et par un élan vers le monde. Je l'éprouve notamment lorsque je me trouve dans un paysage dont l'apparence extérieure suscite en moi une profonde résonance intérieure : le dehors est devenu indissociable du dedans, j'ai l'impression de faire corps avec le monde.

Si je cherche à exprimer cette émotion, il me faut plonger dans les profondeurs de ma conscience à la rencontre de mon corps. Car ce que j'ai ressenti relève tout à la fois de la sensation et du sentiment, et pour ausculter cette réaction, qui est physique autant que psychique, je suis conduit à explorer une zone obscure, qui se situe aux confins de la sensibilité et de l'affectivité, là où l'impression reçue rejoint les pulsions les plus secrètes. C'est paradoxalement en m'enfonçant au plus intime de ma chair et de mon esprit que j'essaie de déchiffrer le message venu du dehors.

Mais cette plongée dans le for intérieur de ma conscience corporelle ne m'enferme nullement en moi-même ; non seulement je retrouve dans ma chair la trace des cheminements que j'ai pu suivre dans l'espace du monde et de la pensée, mais j'y découvre des tensions et des motions qui sont autant d'invitations à de nouveaux parcours. Ce microcosme vivant et vibrant me révèle mon appartenance au macrocosme ; je surprends, au cœur de ma cénesthésie, la mémoire et la source des émotions qui me portent à la rencontre des autres et du monde.

J'y découvre des gestes intérieurs qui demandent à s'exprimer, des sensations muettes en quête d'un sens, et je cherche des mots pour répondre à leur appel tacite. Or cette recherche s'opère elle aussi d'abord au plus opaque de ma chair, avant d'accéder à une conscience claire ; dans les mille replis d'une matière ingénieuse, où des messages se mettent à circuler, frayant des chemins imprévus à ma pensée ; dans la caverne de ma gorge, animée de secrets mouvements, où les cordes vocales commencent à vibrer ; sous la voûte de mon palais où déjà résonne la parole à venir.

« La pensée », pour un poète, « se fait dans la bouche », on le sait depuis Tzara. Ce n'est qu'au prix et au terme de cette traversée d'une épaisseur charnelle que le poème pourra prendre corps ; les mots, loin de s'y réduire à leur signification conceptuelle, s'y chargeront de tout le poids de chair que leur confèrent leurs propriétés physiques, rythme et sonorités, auxquelles sont liées les résonances affectives qui en font une véritable « matière-émotion »¹.

Le paysage qui est à l'origine du poème s'y trouvera transfiguré en une image qui associe étroitement l'impression reçue du dehors aux mouvements du corps et de l'âme qu'elle a suscités. Pour traduire un spectacle en apparence extérieur, il m'a fallu passer par l'intérieur avant d'en exprimer le retentissement dans cet espace foncièrement transitionnel qu'est l'espace du poème. Dans cette circulation entre le moi, le monde et les mots, le corps joue un rôle essentiel : il reçoit la sensation, la convertit en impression, et mobilise pour l'exprimer les organes de la phonation et/ou les gestes de l'écriture. Mon corps ému est devenu le lieu d'un échange intense et incessant entre le dedans et le dehors, les idées et les sensations, les mots et l'émotion.

On ne s'étonnera pas dès lors que l'image du corps se trouve souvent projetée dans l'espace du paysage. Les métaphores corporelles auxquelles le poète a recours pour exprimer son rapport au monde ne trahissent pas fatalement un anthropomorphisme invétéré mais la nécessité de passer par le corps pour opérer ce transfert entre l'intérieur et l'extérieur qui caractérise l'émotion poétique.

Dans cet état, le corps devient cosmos et le monde s'incarne². Ce transport, qui n'est pas seulement métaphorique, est mis en scène et mis en œuvre par exemple au début de *La Jeune Parque*. Valéry, qu'on identifie parfois à tort avec Monsieur Teste, héros d'un Intellect désincarné, était très attentif aux liens qui unissent l'esprit au corps et au monde, qu'il réunit, dans ses *Cahiers*, en une triade indissociable, baptisée du sigle CEM : pour lui « l'esprit est un moment de la réponse du corps au monde »³, et la poésie est par excellence l'expression du « sentiment physiologique de la conscience »⁴. Ce n'est pas un hasard si le début du poème qui marque son retour à la poésie, après vingt années d'abstinence, évoque une émotion qui s'empare du corps et de l'âme de l'héroïne, au point qu'elle ne se sépare plus du monde qui l'entoure.

La Jeune Parque, à peine éveillée d'une nuit de cauchemar, sur une île perdue au milieu de la mer, se sent submergée par un affect dont elle ignore la source :

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule, avec diamants extrêmes ?... Mais qui pleure,
Si proche de moi-même au moment de pleurer ?⁵

La double interrogation à la troisième personne manifeste que la Jeune Parque ne s'appartient plus : elle est littéralement hors d'elle-même. Les sanglots, qui trahissent un profond bouleversement intérieur, paraissent lui venir du dehors : ils se confondent avec ceux du vent. Sujet et monde ne se distinguent plus ; on ne sait si les « diamants » désignent les dernières étoiles ou les larmes qui perlent aux yeux de la Jeune Parque.

¹ J'emprunte à René Char cette expression, qui a donné son titre et son thème à mon essai, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, « Écriture », 1997.

² Voir mon essai sur *Le Corps-cosmos*, Bruxelles, La Lettre volée, 2007.

³ Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Éditions du CNRS, 1957-1961, tome VIII, p. 153.

⁴ *Id.*, tome XX, p. 250.

⁵ Paul Valéry, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, Paris, Gallimard, p. 96

Les gestes qui lui échappent semblent le fait d'un corps étranger, qui en sait plus sur elle-même que son propre cœur :

*Cette main, sur mes traits qu'elle rêve effleurer,
Distraitement docile à quelque fin profonde,
Attend de ma faiblesse une larme qui fonde,
Et que de mes destins lentement divisé,
Le plus pur en silence éclaire un cœur brisé.*⁶

Son état d'âme le plus secret se matérialise et s'extériorise dans le paysage qui l'entoure :

La houle me murmure une ombre de reproche,
Ou retire ici-bas, dans ses gorges de roche,
Comme chose déçue et bue amèrement,
Une rumeur de plainte et resserrement...

La pratique du double sens et de l'hypallage exprime ici l'indistinction entre le moi et le monde, entre le corps et l'esprit : cette « gorge », c'est à la fois celle où le flot mugit d'être comprimé, et celle de la Jeune Parque, serrée par l'angoisse; et cette « chose » amère, l'eau de la mer et celle des larmes. Par un véritable chiasme métaphorique, le monde se fait chair et le corps devient paysage :

Que fais-tu, hérissée, et cette main glacée,
Et quel frémissement d'une feuille effacée
Persiste parmi vous, îles de mon sein nu ?...

Ce moment est sans doute chez Valéry celui d'une expérience limite : le mouvement du poème tend à une récupération de la conscience lucide et distincte de soi. D'autres poètes au contraire, et pas seulement les surréalistes, feront de ce passage du sommeil à l'éveil, un moment privilégié, où la conscience, encore engagée dans le corps, naît à un monde dont elle n'est pas tout à fait séparée.

Cet état, proche du rêve ou de la rêverie, est des plus favorables à la projection. Dans le rêve, les sensations externes, actuelles, récentes ou très anciennes, sont intégrées au vécu corporel et pulsionnel du dormeur qui les remanie pour les projeter en images oniriques. Dans son ouvrage sur la projection, Sami-Ali met l'accent sur le rôle du corps dans cette conversion des données extéroceptives en perceptions oniriques, qui passe par la médiation de l'intéroception :

La transition de l'espace perçu à l'espace imaginaire s'effectue par l'entremise du vécu corporel. L'espace de la perception doit d'abord être réduit à un espace corporel avant de léguer au rêve son cadre spatial. C'est comme si le processus du rêve ne pouvait se servir des impressions sensorielles qu'à condition de leur appliquer les coordonnées du corps propre.⁷

L'image du monde extérieur que nous propose le rêve porte l'empreinte du corps interne : « ce qui appartient au dedans apparaît au dehors, transposé en perceptions externes. [...] Une sensation corporelle se trouve projetée sur le monde extérieur » ; « le corps n'[y] a plus ses limites qui font de lui un objet localisé à un endroit particulier [...] il coïncide avec l'espace qui pourtant est censé le contenir »⁸.

⁶ Je souligne.

⁷ *De la projection*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1977, p. 211.

⁸ *Id.*, p. 210.

L'espace onirique est par excellence un espace-corps. J'emprunte cette expression à Romain Verger, auteur d'un beau livre sur l'onirocosme d'Henri Michaux⁹, qui n'a cessé d'explorer et d'exploiter les sources somatiques du rêve. Il avait trouvé chez le psychologue norvégien Mourly Vold de multiples exemples de projection onirique, et il en avait tiré une théorie, exposée dans un bref essai intitulé significativement *Le Rêve et la jambe* ; selon lui, l'activité onirique procèderait de la « conscience partielle fragmentaire, et intermittente des membres, d'organes internes ou de la peau »¹⁰ :

Vold habille la jambe. La jambe s'éveille. Les images mentales les plus proches ou les plus familières de la jambe s'éveillent.

Rêve.

Le dormeur rêve foule ou pèlerinages, expositions, boulevards d'une capitale. Puis Vold habille les bras : il en sort de la boîte, des usines en activité.¹¹

Ce phénomène de projection se retrouve dans beaucoup de poèmes de Michaux, qui ne sont pas nécessairement des récits de rêve. La souffrance, elle aussi, par exemple, fait vaciller la distinction entre le corps propre et le monde extérieur :

À force de souffrir, je perdis les limites de mon corps et me démesurai irrésistiblement.

Je fus toutes choses : des fourmis surtout, interminablement à la file, laborieuses et toutefois hésitantes. C'était un mouvement fou. Il me fallait toute mon attention. Je m'aperçus bientôt que non seulement j'étais les fourmis, mais aussi j'étais leur chemin.¹²

La projection n'est donc pas réservée à la vie onirique, où elle prend une ampleur particulière. Selon Sami-Ali, c'est le corps lui-même qui détient « un pouvoir originel de projection » capable d'informer notre vision du monde, sans que nous en ayons nécessairement conscience ; il « opère sur la masse d'impressions sensorielles en les triant, les stylisant, les réunissant en des synthèses [...] où la représentation du monde épouse la forme même du vécu corporel. On est au point d'insertion du dedans et du dehors »¹³. Cette mise en forme du monde par le corps concerne non seulement nos souvenirs, comme le montrent bien les phénomènes de mémoire involontaire, mais nos perceptions elles-mêmes ; on sait par exemple à quel point l'organisation de l'espace dépend de notre conscience posturale :

(Elle) est sous-jacente à l'organisation du champ perceptif actuel quant à ses dimensions spatiales : celles-ci résultent de la projection hors des limites du corps des repères qui définissent l'espace corporel. Les différentes parties du corps aussi bien que leurs positions relatives deviennent des indices extérieurs. Haut et bas, droite et gauche, devant et derrière, face et dos contiennent des références tant au corps propre qu'à l'emplacement des objets dans le champ visuel, de même que bras, pied, tête, coude, dent, bouche, etc. désignent des aspects du monde. Il se crée de la sorte des correspondances analogiques que toutes les langues fixent en une couche primitive de significations.¹⁴

La possibilité même et la structure de la perception paysagère est liée à notre stature d'*homo erectus*. La conquête de la station verticale a permis à nos ancêtres de porter leur regard, autrefois rivé au sol et à leur environnement immédiat, en direction du ciel et jusqu'aux lointains. C'est de cette projection initiale que naît le paysage, et l'échange qui s'y noue entre l'homme et le monde se traduit par un investissement massif du lexique spatial par les métaphores corporelles, dont témoignent notamment la toponymie et le vocabulaire géographique. Les images poétiques qui transforment le paysage en un organisme géant ne font que prolonger un mouvement inscrit dans la

⁹ *Onirocosmos, Henri Michaux et le rêve*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

¹⁰ Henri Michaux, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 18-19.

¹² « Encore des changements », *id.*, p. 479.

¹³ Sami-Ali, *op. cit.*, p. 217.

¹⁴ *Ibid.*

mémoire de la langue, qui nomme la Dent du midi ou le Saut du Loup, et parle de cap, d'embouchure, de bras de mer ou de langue de terre. Il s'agit là peut-être d'un vestige de cette conception mythique de l'espace, dont l'anthropologie nous montre qu'il est indissociable du corps, aux yeux des sociétés dites « primitives » ; ainsi dans la langue des Canaques de Mélanésie, selon Maurice Leenhardt, le mot *kara* désigne à la fois la peau de l'homme et l'écorce des arbres ; et *karo* entre en composition avec les termes désignant les éléments pour exprimer par exemple « le corps de la nuit » ou « le corps de l'eau »¹⁵.

Depuis le plus lointain passé jusqu'à nos jours, dans la vie éveillée comme dans le rêve, dans la perception comme dans l'émotion, dans la langue courante autant qu'en poésie, le corps apparaît ainsi comme une sorte d'échangeur entre la conscience et le monde extérieur, si bien qu'on peut se demander si le terme de projection est bien approprié pour désigner cette interaction. Il suppose en effet une distinction nette entre un dedans et un dehors, et un mouvement à sens unique de l'un à l'autre.

L'hypothèse évoquée par le titre du colloque, d'une sortie des organes hors du corps, fait de celui-ci un contenant, dont il serait possible d'extraire le contenu. Elle me semble relever d'une vision objectivante : celle de l'anatomie, qui réduit le corps à une collection d'organes. Elle contredit les données de l'expérience. Tel que je le vis « de l'intérieur », mon corps ne se distingue pas aussi nettement du monde extérieur ; il en reçoit les messages et renvoie la réponse au-dehors. Je n'y suis pas enfermé, puisqu'il est ouvert sur le monde et me permet de m'y mouvoir ; il est lui-même l'organe de cette circulation incessante et à double sens du dehors au dedans et vice-versa, qui est la condition de la vie et de la parole, et dont la respiration est la manifestation emblématique, intimement liée au rythme du poème, aux yeux de Rilke par exemple :

Respirer, invisible poème !
Continûment, purement, au prix
de l'être propre, espace inchangé. Contrebalance
au rythme de quoi proprement j'adviens.

Vague unique, dont
je suis à mesure la mer ;
de toutes les mers possibles, toi, la plus épargnante,
acquisition d'espaces.

Ces espaces, combien de leurs points étaient déjà
à l'intérieur de moi. Plus d'un vent
est comme mon fils.

Toi, me reconnais-tu, air, encor plein de lieux qui furent miens ?
Écorce lisse, toi, un jour,
voûte et feuillage de mes paroles.¹⁶

À la différence des corps physiques, qui sont localisables dans un espace objectif, le corps vécu crée autour de lui son propre espace. C'est de cette distinction, faite par Husserl, entre *Körper* et *Leib*, que Merleau-Ponty est parti pour élaborer une conception de la chair, qui unit étroitement le corps et le monde. L'expérience de la perception révèle que le corps est à la fois voyant et visible, touchant et touché, sujet et objet ; il

¹⁵ Voir Maurice Leenhardt, *Do Kamo*, Paris, Gallimard, 1947.

¹⁶ Rainer Maria Rilke, « Les Sonnets à Orphée, II, I », *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 600.

nous ouvre à un monde dont il fait lui-même partie. C'est ce qui fait dire à Merleau-Ponty que mon corps « est fait de la même chair que le monde¹⁷ », ou que « le monde est fait de l'étoffe même du corps¹⁸ ». Le corps propre n'est qu'un pli dans la chair du monde, grâce auquel celle-ci accède à la conscience : « l'espace lui-même se sait à travers mon corps »¹⁹.

Contrairement à la tradition cartésienne qui sépare la *res cogitans* de la *res extensa*, une philosophie de l'incarnation comme celle de Merleau-Ponty considère que la conscience elle-même a lieu dans l'espace, et ce lieu, c'est le corps. Celui-ci présente une topologie analogue à l'anneau de Möbius, dont les faces internes et externes sont indiscernables. C'est, selon le mot d'Henri Michaux, un « étrange dedans-dehors », qui joue le rôle d'interface entre la conscience et le monde :

Le corps propre est dans le monde comme le cœur dans l'organisme [...] il forme avec lui un système. [...] La chose et le monde me sont données avec les parties de mon corps [...] dans une connexion vivante comparable ou plutôt identique à celle qui existe entre les parties de mon corps lui-même.

Mon corps est la texture commune de tous les objets.²⁰

La relation établie par le corps entre la conscience et le monde est envisagée ici sur le modèle de la solidarité qui unit les organes au sein de l'organisme. Une telle pensée recompose la vision unitaire d'un corps-cosmos, réhabilite l'antique correspondance entre microcosme et macrocosme, en la fondant non plus sur une symbolique préétablie et sur une métaphysique mais sur l'expérience physique et sensible. Le corps selon Merleau-Ponty « est cet étrange objet qui utilise ses propres parties comme symbolique générale du monde et par lequel en conséquence nous pouvons fréquenter ce monde, le « comprendre » et lui trouver une signification »²¹.

Nul besoin donc de sortir les organes du corps pour jeter un pont entre le dedans et le dehors ; c'est à l'intérieur même de la conscience incarnée que se joue l'ouverture au monde, et la symbolisation réciproque du corps et du cosmos. C'est ce que montre en tout cas une tendance de la poésie moderne, qu'on peut qualifier de lyrique, et qui trouve dans l'expérience du paysage un exemple privilégié de cette correspondance entre l'âme, le corps et le monde. J'en trouve une belle expression dans ce texte d'une jeune poétesse, Judith Chavanne, qui nous donne à lire l'union amoureuse d'une femme avec la chair du monde :

Désir devant le ciel, à travers le carreau irisé de gouttes, d'éprouver dans tous ses atomes la lumière nouvelle, la lumière lavée.

Sans doute je rêve, alors que le ciel passé par la peau, je m'allège, je me clarifie. Et de fait me gagne la fibre des nues.

Mais je rêve, je désire, l'éther auquel je me joins est chair.

L'image est celle d'un paysage de creux et de dunes faibles, recouverts de poudre fine. Il semble qu'émue, mes pores s'ouvrent, et dans le même moment je donne corps au ciel ; je lui offre la respiration.

C'est l'instant double, l'émotion. Est-ce le tissu de la peau qui s'affine ou l'air qui se fait un peu plus matériel ?

L'instant de recreation.²²

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 303.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 19.

¹⁹ Maurice Merleau-Ponty, « Le Philosophe et son ombre », *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 210.

²⁰ *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 272.

²¹ *Id.*, p. 274.

²² Judith Chavanne, *Entre le silence et l'arbre*, Paris, Gallimard, 1997, p. 78.

Je voudrais citer pour finir commenter brièvement quelques expressions artistiques récentes de cette relation intime entre le corps et le cosmos. Sans doute en réponse aux traumatismes tragiques du xx^e siècle, l'art moderne a souvent proposé une image du corps meurtri, dégradé ou morcelé, volontiers placée sous le signe de l'insensé et de l'immonde, au double sens d'un refus du monde et de la beauté. Quelques artistes ont pourtant cru pouvoir ou devoir, comme les y invitait Francis Ponge au sortir de la seconde guerre mondiale, « prendre en réparation » ce monde et ce corps en morceaux ; et ils me semblent aujourd'hui plus nombreux à tenter de renouer des fils entre les membres et les organes dispersés, à retrouver le chemin du paysage pour retisser les liens qui les unissent à la chair du monde²³.

Dans un film de 1973, intitulé *Landscape <-> Body <-> Dwelling*²⁴, le sculpteur et *landartist* Charles Simonds « est allongé nu sur le sol, il se recouvre d'argile et de sable et se transforme en un paysage sur lequel il bâtit un groupe de *dwellings*²⁵ qui épousent les contours du corps-terre ». Le critique John Beardsley commente en ces termes cette action emblématique : « Bien que l'union avec la terre soit impossible, la tentative de fusion entre le corps, le paysage et l'architecture que constitue [c]e rituel intime reste l'un des fondements de l'œuvre de Simonds²⁶ ».

Les premières interventions de Giuseppe Penone ont consisté à inscrire l'empreinte de son corps dans la forêt de son village natal. Une photo le montre agrippé au tronc d'un arbre, qu'il va « enserrer d'un lacs de fils de fer dessinant les contours de son corps ». Ainsi « l'arbre se souviendra du contact » : en grandissant, « il épouse[ra] la forme humaine », qui fait désormais partie du paysage. Une autre photo nous montre « la main de l'artiste en train de saisir un jeune arbre ». « Pour fixer l'instant de cette prise », Penone « réalise un moulage en bronze de sa main qu'il fige dans le tronc ». Cette main coupée de son corps d'origine apparaît quelques années plus tard comme incorporée à la chair de l'arbre, qui a « poursuivi sa croissance sauf en cet endroit »²⁷.

À l'automne 2005, la Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec, inaugurerait sa programmation par une exposition intitulée *Fabriques du Sublime*, dans laquelle on pouvait voir beaucoup de paysages, notamment une photographie d'un jeune artiste allemand, Friedrich Kunath, qui, à la limite du cliché et du trompe-l'œil, nous donne à voir un corps qui s'étend jusqu'à l'horizon²⁸.

²³ L'exposition *L'Homme-paysage*, qui s'est tenue au Palais des Beaux-Arts de Lille à l'automne 2006, entendait montrer que les artistes du XXI^e siècle tendent à renouer avec la tradition du paysage anthropomorphe en honneur à la Renaissance (voir le catalogue édité par Somogy, Paris, 2006).

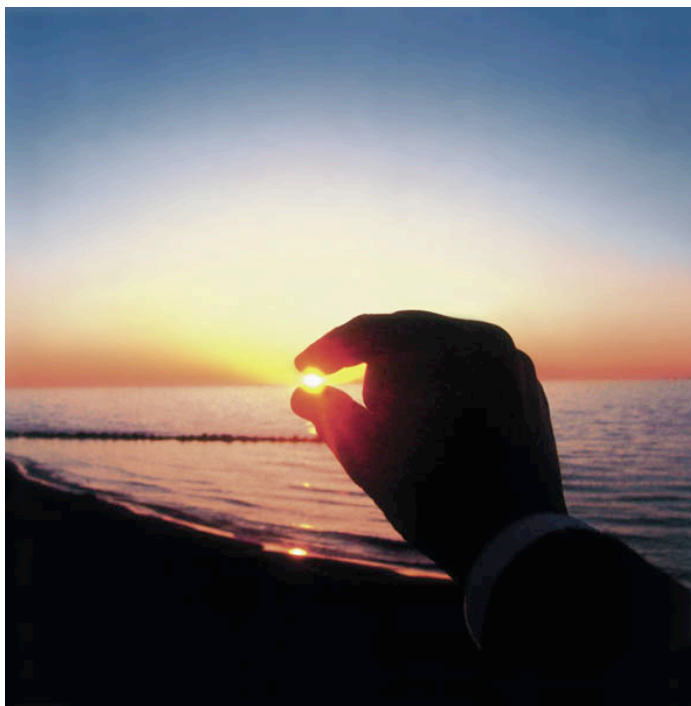
²⁴ Ce film est consultable à l'adresse www.ubu.com/film/simonds_landscape.html

²⁵ Abris, demeures.

²⁶ John Beardsley, « On the Loose with the Little People : A Geography of Simond's Art », traduit et cité dans le catalogue *Charles Simonds*, Paris, Éditions du Jeu de Paume, RMN, 1994, p. 43.

²⁷ Je cite entre guillemets les titres de ces deux actions et le commentaire qui en est donné sur le site du Centre Pompidou, qui a organisé en 2004 une rétrospective de l'œuvre de l'artiste. Les photos figurent dans l'ouvrage de Catherine Grenier, *Giuseppe Penone*, édité à cette occasion par le Centre Pompidou.

²⁸ Cette photo figure en couverture du catalogue de l'exposition *Fabriques du Sublime*, édité par La Galerie, Noisy-le-Sec, 2005.



Friedrich Kunath
« Ohne Titel » / « Sans titre »,
2004, c-print, 30 x 30 cm (FK 365)
Courtesy : BQ, Cologne.

Ceux qui connaissent mes travaux y verront un clin d'œil, mais ici c'est le soleil qui fait de l'œil au photographe, illustrant la réversibilité du voyant et du visible, et la réciprocité qui unit un corps qui s'espace à l'espace qui prend corps.

Michel Collot est professeur de Littérature française à l'Université Paris 3 - Sorbonne nouvelle, où il dirige l'Unité Mixte de Recherche « Écritures de la modernité », associée au CNRS. Il a publié de nombreux essais sur la poésie moderne, notamment *L'Horizon fabuleux* et *Paysage et poésie* chez Corti (1988 et 2005), *La Poésie moderne et la structure d'horizon* et *La Matière-émotion* aux PUF (1989 et 1997), *Le Corps cosmos* à La Lettre volée (2008) ; et édité des *Carnets* d'André du Bouchet (Plon, 1989), les *Œuvres poétiques* de Supervielle et un choix de poèmes du XX^e siècle dans *l'Anthologie de la poésie française* (Bibliothèque de la Pléiade, 1996 et 2000). Il est par ailleurs l'auteur de quatre recueils de poèmes : *Issu de l'oubli* (Le Cormier, 1997), *Chaosmos* (Belin, 1997), *Immuable mobile* et *De chair et d'air* (La Lettre volée, 2002 et 2008).

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : COLLOT Michel, « L'espace-corps », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 9-16.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : [michel.collot★univ-paris3.fr](mailto:michel.collot@univ-paris3.fr)