



HAL
open science

Levée des figures

Mathieu Bouvier

► **To cite this version:**

Mathieu Bouvier. Levée des figures : Pour une approche figurale du geste dansé. Usages de la figure, régimes de figuration, Editura Universităţii din Bucureşti, pp.383-393, 2017, 978-606-16-0931-4. halshs-04322517

HAL Id: halshs-04322517

<https://shs.hal.science/halshs-04322517>

Submitted on 5 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License



CENTRUL DE
EXCELENȚĂ ÎN
STUDIUL IMAGINII

LAURA MARIN
ANCA DIACONU (DIR.)

USAGES DE LA FIGURE, RÉGIMES DE FIGURATION

TEXT
&
IMAGINE



Editura
Universității
din București

LAURA MARIN
ANCA DIACONU
(dir.)

**USAGES DE LA FIGURE,
RÉGIMES DE FIGURATION**



editura universității din bucurești[®]
2017

SOMMAIRE

LAURA MARIN, ANCA DIACONU <i>Introduction</i>	9
--	---

PARTIE I

DISPOSER

La figure et ses régimes de sens

RALPH DEKONINCK, AGNÈS GUIDERDONI <i>Thinking through Figures: Regimes of Figurability in the Early Modern Period</i>	17
AGNÈS GUIDERDONI <i>« Ce que c'est la figure » selon Louis Richeome. De la figure à la figurabilité au XVII^e siècle</i>	29
IOANA BOT <i>Figure, figural, figuré. Du misreading et autres (vieux régimes des) figures</i>	43
GIUSEPPE CRIVELLA <i>Carl Einstein, Georges Bataille, Aby Warburg : pour une archéologie du figural</i>	55
LAURA MARIN <i>Figurabilité, plasticité : penser la différence</i>	69

PARTIE II

FIGURER

La figure et ses usages esthétiques

BERTRAND ROUGÉ <i>L'art comme Figuration. Pour une mimésis non-mimétique</i>	81
---	----

NIGEL SAINT	
<i>Figure and Agency in the Work of Georges Didi-Huberman</i>	97
MACHA OVTCHINNIKOVA	
<i>L'obraz et le figural dans le cinéma russe : événement d'image et plasticité du temps</i>	109
ADRIAN TUDURACHI	
<i>L'allégorie et la « formule ». Puissances politiques de la figure dans la pensée esthétique contemporaine</i>	121

PARTIE III

DYNAMISER

La figure et ses mouvements

BART VERSCHAFFEL	
<i>Jules Champfleury and James Ensor's View on the Modern Artist</i>	137
LAURA PAVEL	
<i>The "Beings of Fiction": Recomposing the Life of Figures with Bruno Latour</i>	149
LAURA DUMITRESCU	
<i>Nouvelles perspectives sur le fonctionnement de l'allégorie médiévale</i>	161
KAMINI VELLODI	
<i>Tura's Figure of St Maurelio</i>	171
SJOERD VAN TUINEN	
<i>Mannerism and Vitalism: Bergson and the Mannerist Image</i>	187

PARTIE IV

ÉMERGER

La figure et ses objets

BARBARA BAERT	
<i>Répondre à Écho : la dissolution comme régime scopique</i>	203
VERA-SIMONE SCHULZ	
<i>Textilia Facta, Textilia Picta: Looking at Figures and Fabrics with a "Period Eye"</i>	217

VLAD IONESCU	
<i>The Atlas as a Figure of Memory and the Adaptive Reuse of Architectural Heritage</i>	235
ALEXANDRA IRIMIA	
<i>Paper-Cut: Figural Theatricality and Archival Practices in Geoffrey Farmer's Sculptural Photo-Collages</i>	249
ALINA MIHAI	
<i>The Figural Representation of the Hos(ti)pitable Threshold in Pier Paolo Pasolini's The Theorem</i>	263

PARTIE V

FEINDRE

La figure et son travail sur l'histoire

ANCA DIACONU	
<i>The Figure and the Archive</i>	273
MAUD HAGELSTEIN	
<i>Images et figures. Dispositifs de re-découpage du sensible (Rancière)</i>	289
FILIPPO FIMIANI	
<i>F comme figura, fiction, falsification. Des images de l'histoire et Shutter Island</i>	301
ÉRIC MARTY	
<i>Shoah. Image, nature, allégorie</i>	315
LUCA ACQUARELLI	
<i>L'histoire au prisme du figural et du contemporain : Pays Barbare de Gianikian et Ricci Lucchi</i>	327

PARTIE VI

S'EXPOSER

Figurations de soi

LAURENT JENNY	
<i>Énonciation et style photographique</i>	345

ANDREI LAZĂR	
<i>Intermittences figurales dans Le Filmeur d'Alain Cavalier et La</i>	
<i>Pudeur ou l'impudeur d'Hervé Guibert</i>	355
MONICA TILEA	
<i>Effet-tableau et figuration de soi chez Marie Ndiaye</i>	369
MATHIEU BOUVIER	
<i>Levée des figures. Pour une approche figurale du geste dansé</i>	383

LEVÉE DES FIGURES. POUR UNE APPROCHE FIGURALE DU GESTE DANSÉ

MATHIEU BOUVIER

Résumé :

La performance *Self Unfinished* de Xavier Le Roy constitue un cas critique de la puissance de *figurabilité* du corps dansant, à partir duquel je pose les prémisses d'une approche figurale du geste dansé, dans les termes d'un « mirage dans la ressemblance ». Si tout geste dansé est une simulation en moi du corps de l'autre, alors la danse est le seul art qui fasse de ses signes *exprimés* une figuration vécue, en une épreuve résonnante. Fondée dans le champ mimétique de la ressemblance, la danse est donc figurative par principe ; elle devient figurale par accidents, dès lors que la ressemblance y est mise en crise, troublée par les avatars de la dissemblance, défigurée par les débrayages d'une *physiognomonie* où se manifestent, plus profondément qu'avec les homologues formelles, les ressemblances non sensibles du geste et de la parole.

Mots-clés : Xavier Le Roy, danse, geste, figure, ressemblance, physiognomonie.

« Oui, le suspens de la Danse, crainte contradictoire ou
souhait de voir trop et pas assez, exige un
prolongement transparent. »
Stéphane Mallarmé, *Ballet*¹

Dans sa célèbre enquête philologique sur la *Figura*², Erich Auerbach résume en une formule lapidaire toute l'ambivalence dynamique du concept de figure, qu'il conçoit comme une « mouvance au sein d'une essence qui se maintient »³. Cette formule d'Auerbach, où se lit l'oscillation entre l'institué (la loi) et l'instable (la promesse), pourrait bien abriter un impensé, lui-même malicieusement figural : l'idée de mouvance au sein d'une essence qui se maintient ne décrit-elle pas idéalement les métamorphoses de la figure au sein du corps dansant ? *Forme formante*⁴ et jamais *formée*, la figure du geste dansé déborde en effet les finitions

¹ Stéphane Mallarmé, « Ballet » [1897], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 311.

² Erich Auerbach, *Figura. La Loi juive et la promesse chrétienne*, trad. fr. Diane Meur, Paris, Macula, 2003, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 54.

⁴ Les notions de *forma formans* et de *forma formata* sont tirées de la théorie de la *formativité* de Luigi Pareyson (cf. *Esthétique, théorie de la formativité* [1954], trad. fr. Gilles A. Tibergghien, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2007).

spatiales et temporelles du corps qui le porte, l'œil ne peut en circonscrire le tracé, la pensée ne peut l'arrêter en une signification stable. Cette mouvance est également une *force* : elle émule et affecte le corps de son spectateur, dans lequel elle retentit physiquement, en vertu des effets de l'empathie kinesthésique, qui font d'un geste vu un geste vécu. Lorsqu'elle fait de son spectateur une telle « enceinte de résonances »⁵ sensorimotrices et affectives, la danse émule et simule dans sa perception des figures virtuelles qui excèdent les contours actuels des gestes dansés.

À cet égard, la danse pourrait être le nom d'un singulier *travail de la figure*. La danse en effet *œuvre* la figure humaine, que ce soit pour la *configurer* à des types chorégraphiques (par exemple, les figures constituées par les répertoires de la danse classique, des folklores, des danses sociales ou de rue), ou pour la *transfigurer* dans l'« acte pur des métamorphoses »⁶ où Paul Valéry voyait la souveraineté de l'art chorégraphique. Mais ce travail de la figure s'entend au sens particulier où il y a pour Freud un travail du rêve (*Traumarbeit*) qui n'est pas, quant au désir, celui de son illustration ou de sa métaphore, mais celui de sa transformation : « le travail du rêve ne pense pas, ne calcule pas, en règle générale, ne juge pas : il se borne à transformer »⁷. Sous le régime de la métamorphose et du débrayage de l'expression, le geste dansé a une extrême puissance de figurabilité, dès lors qu'il offre à l'œil intensif un surcroît de voyance, où des virtualités figurales se lèvent au-devant des physionomies du corps dansantes. C'est pourquoi, loin de définir un quelconque type chorégraphique, le mot de *figure* indique pour moi l'*épiphany sensible* qui, au spectacle du geste, fait surrection dans le corps et effraction dans la forme : une image dans le mouvement, un rythme dans l'image, une force dans la forme, une ressemblance dans la dissemblance, lapsus visuel ou mirage sensible. Je propose donc de penser cette épiphany, dont la danse est singulièrement capable, comme l'irruption du *figural* dans la figuration corporelle. Si Jean-François Lyotard, dans son ouvrage *Discours, figure*, prêtait à la peinture de Cézanne ou de Klee la puissance singulière de « faire voir que voir est une danse »⁸, la danse n'est-elle pas *a fortiori* l'art qui potentialise le mieux ce réfléchissement du regard et les *excès de vision* où l'œil se voit voyant ? Car c'est en effet dans l'espace même de la ressemblance, dans ce champ mimétique où le danseur et le spectateur se réfléchissent d'emblée comme semblables, que la danse fait comparaître ses dissemblances critiques, ses intrigues de la perception, ses *levées de figures*.

⁵ Paul Valéry, « Philosophie de la Danse » [1921], in *Œuvres*, tome II, Paris, Le livre de poche, 2016, p. 932.

⁶ Paul Valéry, « L'Âme et la Danse » [1921], in *Œuvres*, tome I, Paris, Le livre de poche, 2016, p. 593.

⁷ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves* [1900], trad. fr. I. Meyerson, rev. Denise Berger, Paris, PUF, 1967, p. 432. C'est sous ce régime de la transformation et du débrayage signifiant que j'entends dans ce texte la notion de *figurabilité*, en référence explicite à la *Rücksicht auf Darstellbarkeit* de l'herméneutique freudienne du rêve. Les processus de condensation, de déplacement et d'élaboration secondaire y sont implicites.

⁸ Jean-François Lyotard, *Discours, figure* [1971], Paris, Klincksieck, Paris, 2002, p. 9.

Ces propriétés figurales de la danse s'illustrent de façon à la fois exemplaire et critique dans une performance du chorégraphe français Xavier le Roy, *Self Unfinished* que j'analyserai dans les termes d'un « mirage dans la ressemblance ». Avec ses subtiles anamorphoses corporelles, cette performance trouble les ressorts d'émulation et de simulation qui organisent la perception ordinaire, et constitue à cet égard un cas extrême de figurabilité de l'image du corps. Puis, en suivant les voies d'une théorie de la ressemblance ébauchée par Walter Benjamin, j'esquisserai les prémisses d'une approche figurale du geste dansé qui cherche à comprendre l'expérience esthétique de la danse comme le jeu de physiognomies complexes entre les expressivités de la forme, du geste et de la parole.

***Self Unfinished*, mirages dans la ressemblance**

Créée en 1998 et toujours interprétée par son auteur, presque 20 ans après sa création, *Self Unfinished* est une performance qui a marqué le paysage chorégraphique occidental au tournant du XXI^e siècle ; sa longévité et sa fortune critique en ont fait une œuvre emblématique de l'épisode réflexif que la danse contemporaine a connu alors, et si son succès est évidemment dû à sa radicalité formelle et conceptuelle, il l'est plus encore peut-être à l'expérience esthétique singulière qu'elle propose à ses spectateurs. En effet, de façon quasi-unanime, les spectateurs et les commentateurs de cette performance témoignent d'un certain *trouble dans la perception*, l'impression d'avoir eu des visions, une légère berlué, quand le danseur n'y exhibe pourtant rien d'autre que son corps, et qu'il le fait de surcroît dans un dénuement intégral. Même la chorégraphe Yvonne Rainer, qui n'est pourtant pas suspecte de tendances psychédélics, raconte, dans un email adressé à l'artiste, avoir vu au cours de la performance « un insecte, un martien, un poulain, un arrosoir, une chenille, une poupée »⁹. Cette prouesse n'est pas celle d'un illusionniste, mais celle d'un danseur qui n'a recours à aucun artifice et ne dispose d'autre matériau que son corps, l'espace du théâtre et l'attention des spectateurs. En effet, c'est uniquement grâce à une dramaturgie de mouvements critiques et de ruses perceptives, de dissensus entre l'attendu, le perçu et l'imaginé, que Xavier Le Roy parvient à libérer de son corps cette nuée de simulacres.

En m'appuyant sur mon expérience particulière de spectateur et en l'informant de certains renseignements pris à la neurobiologie, je risquerai une hypothèse intuitive, et délibérément spéculative, sur certains processus kinésiques que je crois impliqués dans ce phénomène de « mirages dans la ressemblance ». Pour concentrer mon analyse, je la limiterai à un seul motif de la performance¹⁰,

⁹ Rainer Yvonne, email à Xavier le Roy du 22.12.1999, cité sur le site internet de l'artiste. URL de référence : <http://www.xavierleroy.com>

¹⁰ Pour une analyse complète de l'œuvre, je renvoie le lecteur à l'excellente étude de Julie Perrin, « Xavier Le Roy, *Self-Unfinished* ou le bouleversement du visible », in *Figures de l'attention*, Dijon, Les presses du réel, 2012, pp. 53-94.

un épisode d'anamorphose corporelle que Xavier Le Roy décrit comme le « voyage du corps vers son propre chaos ». J'ajoute qu'il s'agit aussi bien d'un voyage de l'œil vers son propre chaos. Dans cette séquence, Xavier Le Roy est intégralement nu, au fond d'un plateau dépouillé, sous une lumière crue, et sans avoir recours à aucun artifice technique, il livre son corps à une lente suite d'aberrations anatomiques. Cul par-dessus tête, en appui sur les épaules et la nuque, il érige un dos renversé qui escamote toute la face avant du corps. Les masses charnues inversent alors leurs rapports, les omoplates tiennent lieu de fesses, les lobes fessiers s'érigent soudain comme une verge au sommet du dos ; j'ai bientôt la troublante sensation de ne plus savoir comment s'attachent les os, de voir les bras rouler au sol comme des morceaux de viande. Par épisodes fugaces, dès lors que mon œil se laisse étourdir par cet informe corporel, j'ai l'impression de ne plus tout à fait reconnaître l'anatomie humaine, et de la défigurer selon une suite d'anamorphoses : bestiaire de créatures inquiétantes, chimères de viandes vivantes, comme dans les peintures de Francis Bacon... Des remous de l'informe montent des mirages qui restent au seuil de la reconnaissance, des allusions visuelles qui ne se laissent retenir à aucune trouvaille analogique, et qui s'évanouissent dès que je crois pouvoir les nommer. J'ai sous les yeux – ou devrais-je dire *dans* les yeux – non pas *des* images singulières, mais *de* l'image (au partitif), comme il y a de l'air ou du vent, une nuée de simulacres dans l'épaisseur du visible, épiphanies dans le diaphane.

D'un point de vue neurologique, ce phénomène peut s'apparenter au biais perceptif de la *paréidolie*¹¹, cette tendance analogique qui nous fait voir des visages ou des physionomies dans les nuages, les rochers, ou les nœuds du bois. La règle de la paréidolie veut en effet que toute forme aléatoire ou ambiguë perçue par le cortex visuel primaire soit aussitôt assimilée par le système cognitif (le cortex temporal inférieur) à une forme répertoriée. À défaut de pouvoir répondre avec assurance à la question « de quoi s'agit-il ? » le cerveau cherche à savoir « à quoi ça ressemble ? » Ainsi, un défaut de reconnaissance suscite aussitôt des hypothèses sur l'identité de l'objet perçu, par approximations homologues avec des schèmes formels acquis. Comme le cerveau ne peut se résoudre à laisser un objet sous une identité versatile, la première hypothèse spontanée, fût-elle erronée, sera retenue – et maintenue par souci d'économie¹². Se peut-il que devant les défigurations anatomiques de Xavier Le Roy, mon cortex temporal inférieur perde momentanément l'identification du schéma corporel humain ? Éprouverait-il alors le besoin impérieux de reconfigurer le corps perçu selon d'autres schèmes imaginaires ? Les figures tératologiques, les simulacres étranges qui s'élèvent dans mon regard seraient-ils alors autant d'hypothèses de ressemblances suscitées par mon cerveau, tentatives furtives et approximatives pour identifier les formes ambiguës que Xavier Le Roy lui soumet ?

¹¹ Du grec *pareidolia*, formé de *para-* « contraire » ou « à côté » et d'*eidolon* « apparence, forme ».

¹² D'où la ténacité des paréidolies : une fois le visage apparu dans le nœud du bois, il est bien difficile de l'en déloger.

La neurologie contemporaine a démontré que le cerveau, loin de sacrifier au modèle computationnel, fonctionne principalement comme un « simulateur d'action » et un « émulateur de réalité »¹³. Ces facultés de simulation et d'émulation sont soutenues par un dispositif neuronal de résonance qui fait littéralement *retentir* le monde dans le sujet, et les individus les uns dans les autres : je simule en moi les formes et les mouvements du monde, les gestes et les affects d'autrui, et j'émule en réponse des réactions sensorimotrices et affectives, le plus souvent *inframotiles*. Cette « résonance pathique » fait l'objet de recherches scientifiques majeures depuis les années 90, en particulier suite à la découverte de « neurones miroirs »¹⁴ dans le cortex pré-moteur, qui établissent un réfléchissement spéculaire entre geste perçu et geste effectué. *Faire un geste et observer ce même geste fait par autrui* sont deux activités qui impliquent dans le cortex pré-moteur les mêmes circuits neuronaux ; dans un cas (je fais le geste), une décharge neuronale déclenche une commande motrice, dans l'autre cas (j'observe le même geste fait par autrui), la même décharge neuronale impulse seulement une *simulation d'action*, sans commande motrice. Dans les deux cas, geste effectué ou geste observé, c'est le même circuit synaptique qui dessine l'esquisse d'un mouvement potentiel. Substrat biologique de l'empathie, le système neuronal miroir incarne, aux yeux des professeurs Rizzolatti et Sinigaglia, « cette modalité de la compréhension qui, avant toute médiation conceptuelle et linguistique, donne forme à notre expérience des autres »¹⁵. Car, loin de seulement coder pour l'acte observé, le système miroir code aussi pour son intentionnalité¹⁶, c'est-à-dire pour la compréhension en soi des affections et des visées d'autrui, « comme si l'intention d'autrui habitait mon corps ou comme si mes intentions habitaient le sien », ainsi que l'écrivait Maurice Merleau-Ponty¹⁷. Si ces découvertes scientifiques ne font que corroborer les intuitions fondatrices de la phénoménologie, c'est avec un enthousiasme immodéré qu'elles ont été accueillies dans le champ de la danse contemporaine, où l'on s'est plu à penser

¹³ Voir, par exemple, les cours du physiologiste Alain Berthoz au Collège de France en 2010. URL de référence : <http://www.college-de-france.fr/site/alain-berthoz/course-2010-03-10-16h00.htm>

¹⁴ Par l'équipe des professeurs Rizzolatti et Sinigaglia à la faculté de médecine de Parme (cf. Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008).

¹⁵ Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, *op.cit.*, p. 202.

¹⁶ « [E]t cela probablement parce qu'au moment où il assiste à un acte moteur exécuté par un tiers, l'observateur anticipe les actes successifs possibles auxquels cet acte est enchaîné » (Vittorio Gallese, Morris N. Eagle, Paolo Migone, « Intentional Attunement. The Mirror Neuron system and its role in interpersonal relations », *Journal of American Psychoanalytic Association*, vol. 55, n° 1, hiver 2007, pp. 131-176. URL de référence : <http://www.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/Gallese/Gallese-Eagle-Migone%202007.pdf>).

¹⁷ « Le geste dont je suis témoin dessine en pointillé un objet intentionnel. Cet objet devient actuel et il est pleinement compris lorsque les pouvoirs de mon corps s'ajustent à lui et le recouvrent. [...] Le sens des gestes n'est pas donné, mais *compris*, c'est-à-dire ressaisi par l'acte du spectateur. La communication ou la compréhension des gestes s'obtient par la réciprocité de mes intentions et des gestes d'autrui, de mes gestes et des intentions lisibles dans la conduite d'autrui » (Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 215).

que le spectateur de danse vivait, en infra-mince dans son cortex moteur, une esquisse spéculaire de la performance dansée. Or, l'examen clinique tempère un peu l'idéale symétrie d'une telle « empathie kinesthésique ». En effet, le système miroir connaît toutes sortes de biais, par où surgit peut-être la trans-figuration propre à l'expérience esthétique des formes. Entre deux sujets humains, les neurones miroirs ne s'activent pas – ou mal – quand l'observateur est placé devant un mouvement anatomiquement impossible, ou bien devant un mouvement non répertorié dans sa propre organisation motrice. Dans de tels cas, ce sont surtout des régions cérébrales dévolues à la *résolution de conflits* qui s'activent, et les faibles décharges neuronales néanmoins observées dans le cortex pré-moteur sont approximatives et chaotiques. Par exemple, si je regarde un acrobate effectuer un salto arrière, mes neurones miroirs déchargent sans doute quelque impulsion brouillonne de saut et de cambrure, mais certainement aucune simulation d'action adéquate. Or, lorsque je regarde le corps de Xavier Le Roy sens dessus dessous, et que je le vois se défigurer dans ses anamorphoses, il se produit peut-être dans mon système miroir d'infimes ruptures de la spécularité anatomique, et les impressions de voyance que j'éprouve alors pourraient être suscitées par les effets de certaines *simulations aberrantes*. Cela supposerait qu'à chaque fois que je perds, fût-ce un centième de seconde, l'identification anatomique du corps que j'ai sous les yeux, *je supplante la coupure empathique par un recours figural* : je remplace l'identité ambiguë par une ressemblance hasardeuse. Mon cerveau a horreur du vide, son règlement intérieur est formel : la question « quoi ? » ne peut rester sans réponse. Une perception indécidable doit céder la place à « la meilleure hypothèse possible », ce qui est pour Alain Berthoz la définition même de l'illusion¹⁸. Dès lors que l'empathie kinesthésique qui me met en résonance avec le corps du danseur est déroutée par les hétéromorphismes auxquels le soumet sa danse, je suis pressé de reconfigurer en images virtuelles cette anatomie qui se délite sous mes yeux. Sitôt que je ne sais plus attribuer à un corps humain – mon semblable – ces chairs renversées et ces locomotions étranges, je lui prête des physiognomonies insolites, animales ou chimériques¹⁹. Ces mirages déclenchent mon *rire*. Un instant plus tard, c'est mon voisin qui rit, puis une autre personne, plus bas dans la salle. Pour chacun de nous, à son moment, une *figure s'est levée*.

Si un point de vue positiviste pourrait conclure à une légère illusion provoquée comme solution provisoire à un conflit cognitif, je préfère me risquer à penser ce phénomène dans son épaisseur phénoménologique, comme un événement figural dans la figuration corporelle. L'exemple particulier des processus de défiguration à l'œuvre dans *Self Unfinished*, dont le caractère

¹⁸ « L'illusion est une solution à une discongruence, à une perte de cohérence de la perception » (Alain Berthoz, *Le sens du mouvement* [1997], Paris, Odile Jacob, 2013, p. 274).

¹⁹ Faut-il voir dans ces solutions figurales un réflexe de sauvegarde de l'image inconsciente de mon propre corps, dans la mesure où celle-ci s'instruit de la relation spéculaire que j'entretiens avec l'image du corps d'autrui ?

critique et extrême ne vaut pas pour un principe général des effets esthétiques de la danse, illustre néanmoins l'hypothèse qui étaye mon approche figurale du geste dansé, dont je brosserai à grands traits quelques prémisses : les figures virtuelles de la danse sont suscitées dans la corporéité du spectateur par une expérience mimétique de la physiognomonie des formes, et de leur formulation en une prosodie corporelle.

**Figurabilités du corps dansant :
les aventures physiognomoniques de la ressemblance**

Une hypothèse figurale pour le geste dansé s'établit d'emblée sur un distinguo analytique entre le corps et la danse : la danse ne se confond pas avec le corps en mouvement, qui n'en est que la souche organique. Au contraire la danse s'*abstrait* du corps, au sens littéral d'un détachement du substrat somatique, pour former une *image dynamique* (mouvementée et métamorphique) et *virtuelle* (détachée du corps actuel). Au spectacle du corps dansant, dans *l'acte pur de ses métamorphoses*, la perception dédouble les gestes perçus actuellement en figures vécues virtuellement dans « l'enceinte de résonances » du spectateur. « Ni de l'étendue, ni de la pensée », la genèse imaginaire des figures dansées procède de cette *vie des formes* qu'Henri Focillon décrivait comme « une foule d'images qui aspirent à naître »²⁰. L'aspiration à naître de ces figures est celle d'une puissance qui n'est pas physiquement exhortée par le corps dansant mais virtuellement exhalée par les résonances de son geste, leurs émulations et leurs simulations dans la corporéité du spectateur. La philosophe américaine Susanne Langer emploie quant à elle le terme de *semblances* pour qualifier les puissances et les êtres virtuels²¹ que libère ainsi le corps dansant. Pour autant, si Langer emprunte ce concept de semblance au « *Schein* » de Schiller, elle ne le réduit pas à l'idée de la « belle apparence » émancipée de toute matière, manifestation sensible d'une Idée, dont le poète romantique faisait l'horizon conceptuel de l'art²². Plutôt que de l'apparence, attribution secondaire à la chose où à l'idée qu'elle rend sensible, la semblance dont parle Langer relève de l'*apparition*, voyance en avance et en sursis de la vision, événement sensible qui éblouit l'objet aussi bien que l'idée. Je voudrais ajouter à ce concept de semblance l'idée que ces apparitions se

²⁰ Henri Focillon, *Vie des formes* [1943], Paris, PUF, 1970, p. 4.

²¹ « Le caractère gestique spontané des mouvements de danse est de l'ordre de l'illusion et la force vitale qu'ils expriment l'est également. Les *puissances* (c'est-à-dire les centres de forces vitales) dans la danse sont des êtres créés – créés par la semblance du geste » (Susanne Langer, « Feeling and Form, A Theory of Art Developed from "Philosophy in a New Key" » [1953], trad. fr. Yola Balhawan, in Anne Boissière et Mathieu Duplay (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Grenoble, De l'incidence éditeur, 2012, p. 270).

²² Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [1793-1795], trad. fr. Robert Leroux, édition bilingue mise à jour par Michelle Halimi, Paris, Aubier Montaigne, 1992.

manifestent au sein de la danse comme des avatars de la ressemblance, une ressemblance toujours-déjà constitutive de la semblance elle-même. En effet, dans le cas de la danse, ce cas particulier de la représentation qui demande la co-présence des semblables (danseurs et spectateurs), la semblance du geste est non seulement distillée *depuis* la matière vive des corps, mais elle s'exprime dans un milieu de résonance étendu *entre* les corps. Ce milieu résonant est celui de leur ressemblance, le champ mimétique où les corps retentissent entre eux et avec le monde. Du point de vue de son expérience esthétique la danse peut donc être pensée comme l'animation de semblances dans le champ mimétique de la ressemblance.

Dans les ébauches de sa *théorie de la ressemblance*, Walter Benjamin a pensé ce champ mimétique de la ressemblance comme le terrain phylogénétique où croît la faculté symbolique en général, et le langage en particulier. « La haute aptitude à voir et à produire des ressemblances » qui caractérise pour Benjamin la connaissance humaine est selon lui une survivance de « l'ancienne et puissante nécessité de s'assimiler, par l'apparence et le comportement » à une nature qui elle-même « crée des ressemblances »²³. La connaissance primitive ressortit donc à un « don de la ressemblance » que Benjamin conçoit comme la faculté de produire des affinités entre ordres hétérogènes de formes, d'objets ou d'êtres, en vertu d'assimilations qui sont moins homologues que *physiognomoniques*. Ces physiognomonies sont celles par lesquelles les herméneutiques antiques et médiévales nouaient leurs « affinités électives » entre les ordres biologiques, physiques, métaphysiques et symboliques. Les « correspondances naturelles » dont elles procédaient constituent pour Benjamin le ressort mimétique qui bat éternellement, bien qu'irremédiablement assourdi, au cœur même du langage :

Le langage serait ainsi la suprême application de la faculté mimétique : un médium dans lequel se seraient fondues sans reste les anciennes capacités de percevoir la ressemblance de telle sorte qu'il représente maintenant le milieu où les choses se rencontrent et entrent en relation les unes avec les autres, non plus comme avant, dans l'esprit du voyant ou du prêtre, mais dans leurs essences, leurs substances les plus fugitives et les plus subtiles, par leurs parfums mêmes. Autrement dit : c'est à l'écriture et au langage que la voyance, au cours de l'histoire, a cédé ses anciens pouvoirs²⁴.

Malgré leur exténuation au cours de l'immémoriale évolution du langage, Benjamin pressent néanmoins que les analogies de l'ancienne magie hantent encore l'épaisseur phénoménale des noms, sous les espèces de « ressemblances

²³ « Il n'est que de songer au mimétisme animal », rappelle Benjamin dans « Sur le pouvoir d'imitation » [1933], in *Œuvres*, tome II, trad. fr. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, « Folio essais », 2000, p. 359.

²⁴ Walter Benjamin, *La théorie de la ressemblance* [1932], trad. fr. Pierre Rusch, Paris, in *Cahiers de l'Herne*, n° 104 « Walter Benjamin », Patricia Lavelle (dir.), Paris, L'Herne, 2013, p. 122.

non sensibles ». Il conçoit ces ressemblances non sensibles comme les mouvements vestigiaux de l'imiter sous les sédiments du signifier, échos qu'aucun sismographe ne peut plus recevoir. Si ces ressemblances perdues sont irrécupérables dans le langage (le mot n'est plus motivé par aucune ressemblance à la chose, si ce n'est selon la saisie intuitive, à rebours, de leur ressemblance non sensible), le pouvoir d'imitation – que Benjamin appelle aussi la « voyance » – insiste en revanche dans le geste, et en particulier dans la danse. Benjamin prête en effet à la danse la fonction archaïque de « produire et de distinguer des ressemblances »²⁵. Mais s'il situe « dans une seule et même faculté mimétique les racines de l'expression parlée et de l'expression dansée »²⁶, Benjamin conclut que l'évolution linguistique a fini par subsumer cette faculté mimétique dans le verbe, et le philosophe ne sauve de l'abstraction arbitraire du signe que l'idée mélancolique des ressemblances non sensibles. Or, c'est avec Julia Kristeva que l'on pourrait prolonger l'intuition de Benjamin quant à un *geste d'imitation* persistant dans le langage, quand elle propose de penser le geste comme la « fonction anaphorique » du langage²⁷. Complétant incidemment la thèse ouverte par Benjamin, Kristeva décrit la fonction anaphorique du geste comme la fonction de base – déictique, relationnelle et vide – qui soutient la production même du langage dans sa *dépense*, en amont de ses systèmes de signification : « avant et derrière la voix et la graphie il y a l'anaphore : le geste qui indique, instaure des relations et élimine les entités »²⁸. Kristeva rappelle que l'*ana-phore* est dans la poétique grecque le fond tonique et rythmique qui « porte vers le haut » le signe, comme « une présence continue dans la mémoire ou dans la bouche »²⁹. Toute parole se soutient d'un geste, qui en est le fond tonique et la cadence rythmique : même peu déployé dans la motricité du locuteur, le geste est déjà dans l'*exprimé* de la proposition orale ou écrite, dans les profils prosodiques de la voix, dans les accents toniques et le phrasé rythmique qui forment, pour l'auditeur comme pour le lecteur, les schèmes dynamiques inchoatifs à la signification, et qui en sont la *performance*. Ainsi, c'est en vertu des profils dynamiques que le geste embraye dans la parole, que la parole débraye dans le geste, et selon les physiognomonies de leurs expressions que la danse constitue déjà, comme l'induisait Benjamin, une *expression parlée*. Mais l'expression d'une « parole d'avant les mots », capable de « produire et de distinguer des ressemblances ». Si une « parole d'avant les mots »³⁰ était pour Antonin Artaud

²⁵ Walter Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », *op. cit.*, p. 360.

²⁶ Walter Benjamin, « Problèmes de sociologie du langage » [1935], in *Œuvres*, t. III, trad. fr. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, « Folio essais », 2000, pp. 40-41.

²⁷ Julia Kristeva, « Le geste, pratique ou communication ? », *Langages*, 3^e année, n^o 10 « *Pratiques et langages gestuels* », A. J. Greimas (dir.), Paris, Didier/Larousse, 1968, pp. 48-64.

²⁸ *Ibid.*, p. 53.

²⁹ *Ibid.*, p. 53.

³⁰ « Dans ce théâtre [le théâtre Balinais], toute création vient de la scène, trouve sa traduction et ses origines mêmes dans une impulsion psychique secrète qui est la Parole d'avant les mots »

l'exigence de son théâtre de la cruauté – théâtre émancipé du logocentrisme occidental, et rêvé à partir du modèle du théâtre gestuel balinais –, la formule décrit aussi bien la *parole physique* qui s'échange dans le « dialogue tonique » des premiers âges de la vie, quand la corporéité de l'enfant s'informe littéralement d'assimilations mimétiques prises aux corporéités adultes et mondaines. Or Benjamin le souligne, les facultés mimétiques primitives (grâce auxquelles l'enfant prend son humanité à ses semblables, et que le rituel de la danse rembourse aux sociétés adultes) consistent moins à imiter les êtres et les choses du monde qu'à *répondre* aux « correspondances naturelles » dont sont tramées leurs ressemblances. Ces réponses, bien davantage créatrices que reproductrices, s'expriment sous les variétés du *jeu* : « Les jeux des enfants abondent en conduites mimétiques, dont le champ ne se limite nullement en l'imitation d'un individu par un autre. L'enfant ne joue pas seulement au marchand et au maître d'école, mais aussi au moulin à vent et au chemin de fer »³¹.

Et si le mouliner, le pistonner ou le siffler offrent à l'enfant des affects de vitalité³² plus stimulants que le commerce des signes du monde adulte, c'est que le jeu mimétique, en tant que réponse créatrice, s'inscrit dans le dialogue tonique que l'enfant entretient avec les corps mondains, ceux des adultes, des animaux, des machines ; dialogue vital par lequel il formule des réponses expressives aux impressions dynamiques qu'il reçoit du monde. Avant d'être constituées en catégories d'objets et d'émotions, les affections de forces et de formes que l'enfant éprouve retentissent en lui sous les espèces d'esquisses schématiques de mouvements et de profils rythmiques qu'il ne peut accommoder à sa sensori-motricité qu'en y projetant une réponse dynamique et plurimodale (les *clusters* gestuels et vocaux de l'enfant). Ainsi relancée dans le geste expressif, la ressemblance s'anime en imitations, plutôt que d'aliéner l'image du corps à une identification réifiante. C'est sans doute le sens de la protestation du jeune Walter Benjamin dans un fragment de son *Enfance berlinoise*, lorsque contraint à l'immobilité de la pose photographique, sous l'injonction d'être *semblable à sa propre image*, il s'exclame : « mais moi, je suis défiguré à force de ressembler à ce qui est ici autour de moi »³³. Car l'enfant que l'on *meuble* ainsi dans le cliché photographique est soumis à l'incorporation des objets qui l'encombrent (les éléments de mobilier, accessoires et costumes dont on l'affuble), à l'agitation réprouvée des formes émulées dans son corps, et

(Artaud Antonin, « Sur le théâtre Balinais » [1931], in *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, p. 91).

³¹ Walter Benjamin, « La théorie de la ressemblance », *op.cit.*, p. 120.

³² Au nombre des affects primordiaux du nourrisson décrits par le psychiatre américain Daniel Stern, les affects de vitalité sont les impressions toniques et les profils énergétiques qui soutiennent la perception d'objet et qui précèdent les émotions catégorielles. Voir en ce sens Daniel Stern, *Le Monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, PUF, « Le fil rouge », 1989.

³³ Walter Benjamin, « La Commerelle », in *Sens Unique*, précédé de *Enfance Berlinoise* [1950], trad. fr. Jean Lacoste, Paris, 10/18, « Domaine étranger », 2000, p. 47.

dont il ne peut exprimer les mouvements simulés en lui. Torture de la sensibilité, si l'on songe que la donation des formes a toujours lieu selon leurs mouvements et à proportion de l'*affordance* (ou capacité d'action) qu'elles créent dans le corps. Dans un autre registre, non moins éloigné de l'enfance, Jean-Paul Sartre (cité par Henri Maldiney) rappelle, au gré d'un commentaire de la peinture de Paul Rebeyrolle, combien la perception va du mouvement au mobile, et non l'inverse : dans le regard de l'enfant ou du phénoménologue, ce n'est pas le poisson > qui nage > dans la rivière, mais dans la rivière > la nage > qui poissonne³⁴. Toute forme perçue, ajoute Henri Maldiney, est « toujours en instance et en sursis dans le phénomène physiognomonique du mouvement »³⁵. En effet, c'est toujours dans l'inchoativité d'un milieu et d'un mouvement qu'une forme est perçue, et c'est selon son esquisse synthétisée en schèmes sensori-moteurs que lui répond dans le corps propre une capacité d'agir. Ainsi, lorsque telles figures dansées émeuvent nos corporéités, n'est-ce pas en y réveillant les schèmes sensori-moteurs par lesquels nous avons assimilé en nous le poissonnant, le serpent, le volant, le pistonnant, le moulinant... ?

Les *semblances* en quoi consistent les apparitions figurales d'une danse se soutiennent donc des réponses toniques (émulations) et mimétiques (simulations) que nous formons virtuellement dans notre sensori-motricité. Mais parce que la danse est une expérience intensive de la durée et de la *formativité*, il serait préférable de dire que nous *formulons* ces réponses, dans leurs effets de suites, de conjonctions et de coordinations. Car comme le dit bien Maldiney, c'est toujours *en instance et en sursis* de ses métamorphoses que le geste est perçu, dès lors que le spectacle chorégraphique lance le regard dans une *poursuite* : l'œil devance ou retarde les mobiles, lance des accélérations dans les pauses, retient des étapes dans les flux, poursuit le geste arrêté au-delà de sa finition spatiale. Emportés dans un roulis entre le *déjà* et le *encore*, les gestes forment et déforment des figures que le regard pressent dans leur imminence, devine ou devance dans leur formation, et que la mémoire immédiate retient dans une *formule*. En tant que phénomène esthétique, la danse n'est donc pas seulement une suite de semblances qui aspirent à naître de la ressemblance, elle est une *formulation secondaire* de ces figures, permise par la synthèse continue de leur rétention et de leur anticipation. Cette formulation virtuelle, débrayée sur le cours actuel du mouvement, est comme le devenir prosodique de la formativité du geste, elle ressaisit ses profils de courbes, d'accents et de rythmes selon le récit, ou la *récitation secondaire*, du geste. Si le geste dansé dépense en pure perte la fonction anaphorique du langage, la formulation secondaire de ses figures reverse à la signifiante du langage un phrasé sans texte, un parlé sans mots, l'idéal « poème

³⁴ La formule de Jean-Paul Sartre est tirée de *Coexistences*, texte d'un catalogue Paul Rebeyrolle dans la collection *Derrière le miroir*, n°187, Fondation Maeght, octobre 1970, sans pagination, cité par Henri Maldiney, in « Comprendre » [1961], *Regard, Parole, Espace*, Paris, Les éditions du Cerf, 2012, p. 83.

³⁵ Henri Maldiney, *op. cit.*, p. 83.

dégagé de tout appareil du scribe »³⁶ dont rêvait Mallarmé. Faute d'être jamais lisible, puisque jamais écrit, le sens de ce poème se manifeste comme le langage de cette « Physique première, d'où l'esprit ne s'est jamais détaché »³⁷, et qu'Artaud revendiquait pour son théâtre de la cruauté. « Hiéroglyphes qui vivent et se meuvent », les gestes dansés y forment des figurabilités sans termes où « les correspondances les plus impérieuses fusent perpétuellement de la vue à l'ouïe, de l'intellect à la sensibilité, du geste d'un personnage à l'évocation des mouvements d'une plante, à travers le cri d'un instrument »³⁸. Dans cette morphogénèse sans écart ni césure, l'alphabet ne découpe plus les signes mais les fait *rouler* les uns dans les autres : « Il arrive que ce maniérisme, cet hiératisme excessif, avec son alphabet roulant, avec ses cris de pierres qui se fendent, avec ses bruits de branches, ses bruits de coupes et de roulements de bois, compose dans l'air, dans l'espace, aussi bien visuel que sonore, une sorte de susurrement matériel et animé. Et au bout d'un instant l'identification magique est faite : NOUS SAVONS QUE C'EST NOUS QUI PARLIONS »³⁹.

L'après-coup de la ressemblance

Introduite avec les mirages de la ressemblance que *Self-Unfinished* de Xavier le Roy émule dans le regard de son spectateur, l'esquisse d'une approche figurale du geste dansé que je propose ici trouve une conclusion provisoire dans ce dernier fragment d'Artaud sur le théâtre balinais. Le poète y résume pour moi les plus saisissants effets de figurabilité propres à la danse, quand celle-ci anime des semblances dans le semblable. Pour Artaud, le hiéroglyphe du geste excède toute intelligibilité : parole d'avant les mots, c'est avec la violence d'un choc ou d'un déchirement (« cris de pierre qui se fendent », « bruits de branche », « bruits de coupe et de roulement de bois ») qu'il exprime le sens même de sa résonance dans le corps du spectateur, quand il y réveille l'épreuve primordiale de ses synesthésies et de ses physiognomonies. En composant « dans l'espace aussi bien visuel que sonore une sorte de susurrement matériel et animé », l'alphabet roulant de la danse abstrait des corps dansants une suite d'exprimés incorporels, exhalaisons d'un langage physique qui sublime « dans l'air » la physicalité d'une pensée. Enfin, Artaud déclare *magique* l'identification de – ou à – la danse, non parce que cette identification porterait sur une soudaine élucidation sémantique du geste, mais parce qu'elle assimile le corps lui-même au langage que nous

³⁶ « À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe » (« Crayonné au théâtre » [1887], in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003, p. 201).

³⁷ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 92.

³⁸ *Ibid.*, p. 85.

³⁹ *Ibid.*, p.102.

formulons dans *l'après-coup* de la danse : « nous (semblables où dissemble la danse) savons que c'est nous qui *parlions* ». Comme le note Derrida, la magie de cette identification est dans la différence des temps⁴⁰ : l'identification qui a lieu dans le cours du présent (« nous savons ») porte son délai sur une parole déjà dépassée par la manifestation du geste (« nous parlions »), c'est-à-dire sur une parole qui est toujours – et cela est vrai bien au-delà de la danse – élaboration secondaire *d'après* un geste. Si cette figurabilité anachronique du geste et de la parole conserve une introuvable magie, c'est peut-être dans ces « ressemblances non sensibles » où Artaud pressentait lui aussi, et sans doute aussi vivement que Benjamin, les vestiges de l'imiter dans le signifier.

Bibliographie :

- Artaud, Antonin, « Sur le théâtre Balinais » [1931], in *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000, pp. 81-103.
- Auerbach, Erich, *Figura. La Loi juive et la promesse chrétienne*, trad. fr. Diane Meur, Paris, Macula, 2003.
- Benjamin, Walter, « Sur le pouvoir d'imitation » [1933], in *Œuvres*, tome II, trad. fr. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, « Folio essais », 2000, pp. 359-363.
- , « Problèmes de sociologie du langage » [1935], in *Œuvres*, tome III, trad. fr. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, « Folio essais », 2000, pp. 7-43.
- , *Sens Unique*, précédé de *Enfance Berlinoise* [1950], trad. fr. Jean Lacoste, Paris, 10/18, « Domaine étranger », 2000.
- , « La théorie de la ressemblance » [1932], trad. fr. Pierre Rusch, in *Cahiers de l'Herne*, n° 104 « *Walter Benjamin* », Patricia Lavelle (dir.), Paris, L'Herne, 2013, pp. 120-122.
- Berthoz, Alain, *Le sens du mouvement* [1997], Paris, Odile Jacob, 2013.
- Derrida, Jacques, « La parole soufflée », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967, pp. 253-292.
- Gallese, Vittorio, Morris N. Eagle, Paolo Migone, « Intentional Attunement. The Mirror Neuron system and its role in interpersonal relations », *Journal of American Psychoanalytic Association*, vol. 55, n° 1, hiver 2007, pp. 131-176. URL de référence : <http://www.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/files/Gallese/Gallese-Eagle-Migone%202007.pdf>.
- Focillon, Henri, *Vie des formes* [1943], Paris, PUF, 1970.
- Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves* [1900], trad. fr. I. Meyerson, rev. Denise Berger, Paris, PUF, 1967.
- Kristeva, Julia, « Le geste, pratique ou communication ? », in *Langages*, 3^e année, n° 10 « *Pratiques et langages gestuels* », A. J. Greimas (dir.), Paris, Didier/Larousse, 1968, pp. 48-64.
- Langer, Susanne, « Feeling and Form, A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key » New York, Charles Scribner's Sons, 1953. Extraits cités dans la traduction française de Yola Balhawan, in Anne Boissière et Mathieu Duplay

⁴⁰ Jacques Derrida, « La parole soufflée », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1967. p. 289.

- (dir.), *Vie, Symbole, Mouvement. Susanne K. Langer et la danse*, Grenoble, De l'incidence éditeur, 2012. p.270.
- Lyotard, Jean-François, *Discours, figure* [1970], Klincksieck, Paris, 2002.
- Maldiney, Henri, « Comprendre » [1961], in *Regard, Parole, Espace*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2012, pp. 61-129.
- Mallarmé, Stéphane, « Ballet » [1897], in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 311.
- , « Crayonné au théâtre » [1887], in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003, pp. 177-238.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Pareyson, Luigi, *Esthétique, théorie de la formativité* [1954], trad. fr. Gilles A. Tiberghien, Paris, éd. Rue d'Ulm, 2007.
- Perrin, Julie, *Figures de l'attention*, Dijon, Les presses du réel, 2012
- Rizzolatti, Giacomo, Corrado Sinigaglia, *Les neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2008
- Schiller, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [1793-1795], trad. fr. Robert Leroux, édition bilingue mise à jour par Michelle Halimi, Paris, Aubier Montaigne, 1992.
- Stern, Daniel, *Le Monde interpersonnel du nourrisson*, Paris, PUF, « Le fil rouge », 1989.
- Valéry, Paul, « L'Âme et la Danse » [1921], in *Œuvres*, tome I, Paris, Le livre de poche, 2016, pp. 563-608.
- , « Philosophie de la Danse » [1921], in *Œuvres*, tome II, Paris, Le livre de poche, 2016, pp. 922-936.

Mathieu Bouvier est artiste visuel, dramaturge, doctorant en art à l'Université Paris 8 (philosophie et danse, école doctorale EDESTA). Sous la direction de Catherine Perret et d'Isabelle Launay, ses travaux de recherche portent sur une approche figurale du geste dansé. Il dirige avec le danseur Loïc Touzé un programme de recherche à la Manufacture de Lausanne (Hes-So) sur le travail de la figure en danse : <http://pouruna.tlasdesfigures.net/>.