

Empathie et esthétique

www.editions-hermann.fr

Illustration de couverture :

ISBN : 978 2 7056 8472 3

© 2013, Hermann Éditeurs, 6 rue Labrouste, 75015 Paris

Toute reproduction ou représentation de cet ouvrage, intégrale ou partielle, serait illicite sans l'autorisation de l'éditeur et constituerait une contrefaçon. Les cas strictement limités à l'usage privé ou de citation sont régis par la loi du 11 mars 1957.

Sous la direction de
ALEXANDRE GEFEN et BERNARD VOUILLOUX

Empathie et esthétique



XVIII

De l'incorporation et de ses valeurs d'usage

FILIPPO FIMIANI

Les relations qui s'établissent, du point de vue du spectateur, entre le mouvement, le corps et l'image seront interrogées à la lumière des débats sur l'empathie et des travaux récents sur les neurones miroirs et l'expérience esthétique. Si l'attention généralisée dont l'empathie est l'objet de la part des neurosciences sollicite particulièrement l'esthétique, la philosophie et la psychologie de l'art, elle nous invite plus modestement à revenir sur notre rapport vivant aux images. À partir de quelques images à plusieurs titres exemplaires, on questionnera les universaux pathémiques et les régimes d'historicité des objets, des aspects et des effets rhétoriques, des *topoi* expressifs et des lieux institutionnels qui les activent.

...alle Steine auf einmal einstürzen wollen.
Heinrich von KLEIST¹.

I. UNE FABLE EXPÉRIMENTALE?

Un nouveau sens de l'ordre : l'histoire du professeur d'art.
Un de mes amis qui enseignait la peinture obligea tous ses étudiants à se tenir sur un pied (devant leur cheval), en même temps qu'ils peignaient. Il pensait que si les

1. « [...] parce que toutes les pierres à la fois veulent tomber. » H. von Kleist, *Correspondance complète, 1793-1811*, trad. J.-C. Schneider, Paris, Le Promeneur, 1999, p. 149.

étudiants étaient en situation de déséquilibre physique, un nouveau sens de l'ordre émergerait à travers leurs œuvres².

À la Tate Modern de Londres, lors d'une rétrospective de John Baldessari organisée par Jessica Morgan et Leslie Jones, j'ai été frappé par l'ironie de ce propos qui servait d'introduction et de commentaire à cinq images photographiques en noir et blanc, datées de 1972-1973. Comment ne pas apprécier la rare élégance de cette critique du surréalisme, lorsqu'on sait qu'elle vient d'un artiste américain souvent évoqué parmi les pères putatifs de l'art conceptuel aux États-Unis et du travail de Cindy Sherman ? Comment ne pas goûter la subtilité d'une (auto-)plaisanterie qui prend pour cible la diffusion de la psychologie de la perception dans les universités et les écoles de beaux-arts ? Le titre proposé par Baldessari, qui a enseigné toute sa vie en Californie, peut en effet être lu comme un pastiche du grand livre d'Ernst Gombrich, *The Sense of Order*, publié en 1979, qui réélaborait les Wrightsman Lectures prononcées au Metropolitan Museum de New York tout au long des années 1970³.

Comme les étudiants fictifs d'histoire de l'art sardoniquement évoqués par Baldessari et comme tous les autres spectateurs réels, lorsque je regarde les images exposées à la Tate Modern ou reproduites dans le catalogue, je suis, moi aussi, profondément engagé avec mon esprit et mon corps. Le petit pré- et paratexte savamment réalisé par Baldessari décrit une expérience touchant au corps du spectateur que je suis : il prescrit un exercice postural ou un apprentissage expérimental de ma sensibilité incarnée, qui sera intensément dérangée et bouleversée par les images photographiques, elles-mêmes disloquées et décousues. Il s'agit, finalement, d'une intercorporeité primitive et chiasmatisée, puisque c'est bien mon être charnel qui est « *physically off balance* » face aux images de déséquilibre ; c'est mon schéma corporel⁴, en tant que matrice originaire de repérage et d'orientation dans

2. « *A new sense of order (the art teacher's story). A friend of mine who taught painting had all his students stand on one foot only (in front of their easels) while painting. He believed that if the student was physically off balance a new sense of order would emerge in their works.* » John Baldessari : *Pure Beauty*, catalogue d'exposition sous la dir. de J. Morgan et L. Jones, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art et Munich-Londres, DelMonico Books-Prestel, 2009, p. 162-163.

3. E. H. Gombrich, *The Sense of Order : A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1979.

4. Les recherches actuelles en neurobiologie, que je vais considérer exclusivement au sujet de la question de l'empathie de l'image, reprennent la notion de *Körperschema* ou *body scheme*, qui a été développée en neurophysiologie et en psychologie par Paul Schilder, Henry Head, Henri Wallon, et Jean Lhermitte, et discutée par Merleau-Ponty, Lacan et Bachelard.

l'espace, qui est affecté par l'instabilité des images dont les éléments sont poussés hors de place.

Placées à la hauteur du regard du spectateur, regardées de la gauche vers la droite, dépourvues de titre individuel, toutes de la même taille et encadrées de la même façon, telles sont les images qui ont occupé mon attention et que je vais décrire. Il va de soi que mon *ekphrasis*, entre pertinence et référence, est nécessairement persuasive et exprime, plus qu'un arrière-plan culturel, un style perceptif, émotionnel et cognitif, voire une idiosyncrasie inavouée.

Une parabole de fumée prend son départ en haut à gauche et, comme la tige d'un pissenlit renversé, vaporeux et enfantin, s'épanouit en bas en une explosion fleurie, touchant la ligne foncée de l'horizon. La ligne de fuite, presque centrale par rapport au point de vue du spectateur, est encadrée par le trait noir d'un faisceau de lumière légèrement incliné à gauche, par un fil traversant de haut en bas et par le fond noir d'où s'incline une balustrade à droite. Une rue dévastée par un tremblement de terre nous fait face, comme éviscérée, encombrée, tout le long de la perspective, par les vestiges des édifices ravagés. Il y a deux poteaux électriques jumeaux, un troisième plus loin, à la limite verticale gauche de la photographie, au bord d'une rue résidentielle et de deux bâtiments à un seul étage. Des objets qu'on ne saurait identifier tachent le ciel, voltigent comme des corbeaux noirs, happés par la spirale d'un typhon désormais loin et qui prend son attache juste dans le coin supérieur droit. Secouée et nerveuse, une fêlure blanche unit l'angle supérieur gauche à l'extrémité acérée d'un gratte-ciel tacheté de mille points lumineux, émergeant à peine de la nuit, alors qu'un autre éclair allonge ses doigts de lumière comme pour sortir du cadre de l'image. Une masse rocheuse, un profil noir en bas à droite, un nuage de poussière qui s'écroule.

Documents photographiques du désordre violent que connaît une nature vidée de tout être vivant, les images visualisent-elles la déstabilisation et la contrainte auxquelles, si l'on suit le texte, est soumis le corps du spectateur? Ou bien les provoquent-elles, de par leur seul aspect, dépourvu qu'est celui-ci de toute trace humaine? Que *sont* ces images? Des formules visuelles, projetées par le corps auto-affecté d'un spectateur mal à l'aise? Ou bien des actes, dotés de leur performativité propre, à même en tant que tels, avant de représenter et de signifier, d'agir et de faire agir le corps du spectateur, de l'émouvoir et de le mettre en mouvement? Que *font* ces images?

II. CORPS-MIROIRS

C'est à la lumière du débat actuel sur la relation empathique aux images que je me risquerai à aborder ce genre de questions pour les rapporter au motif du déséquilibre, du déplacement et du dérangement des structures fondamentales du corps – notamment de la verticalité posturale, véritable *a priori* sensible de l'être-au-monde de l'homme, et donc également de l'expérience esthétique –, motif assidûment mis en œuvre par Baldessari. Il suffit de revoir les *Thaumatrope Series* (1975) et *Horizontal Men* (1984) pour saisir la puissance expressive et critique, empathique et sémiotique, des dislocations combinatoires réalisées au moyen d'images montrant le mouvement ou l'action de plusieurs corps et gestes. Ces tropismes visuels n'engendrent pas simplement une surprise optique ou un sentiment de la merveille (celle d'un *thauma* mythique peut-être ironiquement dupé) ; elles produisent chez le spectateur un choc cinétique durable, un ébranlement inconscient, un *trauma* physique et psychique. Face à l'image d'un ou de plusieurs corps mouvants ou émus, agissant ou remués, tels que Baldessari les réalise, celui qui regarde est, lui aussi, touché dans sa sensibilité ciné-somatique et (auto-) affective : il est ému et mis en mouvement, voire poussé à parachever avec sa posture virtuellement cinétique la même action contemplée.

Même s'il est immobile et placé à distance, le corps spectatorial est donc un *mirroring body*⁵, toujours engagé, bien que différemment, lorsqu'il est surpris par une bombe qui éclate, par une montagne qui s'écroule ou par le tonnerre qui roule dans le ciel, lorsqu'il s'attarde sur les ruines d'un tremblement de terre ou sur les suites d'un orage et qu'il imagine après coup et par inférence, à partir des indices visibles, la puissance cinétique de ce qui s'est passé ou de ce qui va se produire, de ce qui va être accompli par d'autres ou par une agentivité invisible. Certaines des photographies de Baldessari ne sont pas étrangères au sublime : on pensera notamment au *topos* de l'éclair nocturne et de la folie de l'Ajax sophocléen tel qu'il est mis en peinture par Timomaque de Byzance, tableau admiré par Philostrate et Ovide, puis évoqué par Lessing à propos de l'« instant fécond⁶ ».

5. V. Gallese et C. Sinigaglia, « The Bodily Self as Power for Action », *Neuropsychologia*, vol. 48, n° 3, février 2010, p. 752.

6. Voir Pseudo-Longin, *Du sublime*, I, 4, XII, 4 (à relire, par exemple, avec *Paris, l'été un soir d'orage* d'André Kertész [1925] ou avec les planches des éclairs de *Paris de nuit*, de Brassai [1930]) ; Apollonios de Tyane, II, 22, 5 (à relire avec *Eik.* I, 28) ; Ovide, *Tristes*, II, 525 ; G. E. Lessing, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie* [1766], in *Laocoon*, éd. J. Bialostocka, Paris, Hermann, 1990, p. 57.

D'après les cas exemplaires qui viennent d'être évoqués, il semblerait que des potentiels d'action virtuelle – ou un *movement-evoked potential* (MEP) – s'activent dans les muscles de celui qui regarde un corps en mouvement (humain ou non, vivant ou non), un événement en train de s'effectuer, ou leurs effets, fussent-ils réels et actuels ou seulement reproduits par l'image (fixe ou en mouvement). Toute action et tout mouvement, même en image, activent chez le spectateur une imagerie motrice immédiate et irréfléchie et accentuent des émotions viscérales, des auto-affections pathémiques, somacinétiques, bref des réactions corporelles imitatives⁷, finalement empathiques et agentes. On parlera, avec Vittorio Gallese⁸, de « simulation incorporée » (*embodied simulation*). Gallese renvoie à Robert Vischer, qui avait justement évoqué une « empathie mimétique ou agente » (*mimische oder agierende Einfühlung*), et à Antonio Damasio, qui a formulé l'« hypothèse du « comme si » » (« *as-if* » hypothesis⁹). Selon cette hypothèse, qui se retrouve également chez Merleau-Ponty, c'est le corps entier du spectateur qui voit, exactement *comme s'il* était lui-même acteur, *comme s'il* était actuellement engagé dans les mêmes activités et passions contemplées, *comme s'il* affrontait les mêmes événements et accomplissait les mêmes déplacements que les corps (vivants ou non) représentés, *comme s'il* exprimait et supportait les mouvements et les émotions mises en image. Sans aller jusqu'à identifier cerveau et psychisme, activités mentales et dynamiques du désir, on dira donc que cette imitation corporelle inconsciente et virtuellement cinétique concerne tantôt l'action, tantôt l'expression d'un corps, qui peut agir soit d'une manière transitive,

7. Sur les formules posturales de la *mimèsis* dans les danses et autres pratiques rituelles, voir H. Koller, *Die Mimesis in der Antike : Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berne, A. Francke, 1954, p. 25 sq. ; M. L. Catoni, *Schemata : comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pise, Ed. della Normale, 2005, p. 133 sq. ; M. S. Celentano, P. Chiron et M.-P. Noël (éd.), *Skhèma/Figura : formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, Paris, Éd. Rue d'Ulm, 2004. Sur les formules posturales de *pathos* et les dynamiques mnésiques émotionnelles et procédurales, par rapport à la mémoire culturelle et sémantique, voir D. Freedberg, « Memory in Art : History and the Neuroscience of Response », in S. Nalbantian, P. M. Matthews et J. L. McClelland (éd.), *The Memory Process : Neuroscientific and Humanistic Perspectives*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2011, p. 337-358.

8. Voir V. Gallese, « Embodied Simulation : From Neurons to Phenomenal Experience », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4/4, décembre 2005, p. 23-48. Pour une synthèse, voir G. Rizzolatti, L. Fogassi et V. Gallese, « Les neurones miroirs », *Pour la science*, n° 351, janvier 2007, p. 44-49 ; G. Rizzolatti et C. Sinigaglia, *Les Neurones miroirs*, trad. M. Raoula, Paris, Odile Jacob, 2008.

9. R. Vischer, *Sur le sentiment optique de la forme. Contribution à l'esthétique* [1873], trad. M. Élie dans *Aux origines de l'empathie : fondements & fondateurs*, Nice, Éd. Ovidia, 2009, p. 64 sq. ; A. R. Damasio, *The Feeling of What Happens : Body, Emotion and the Making of Consciousness*, New York, Harcourt Brace, 1999, p. 281 sq.

lorsqu'il vise un but, soit d'une manière intransitive et communicative, c'est-à-dire sans un but explicite ou manifeste, lorsqu'il est affecté par des émotions ou sentiments¹⁰.

Il vaut la peine de souligner que le régime analogique de l'incorporation empathique – au sens de *Verkörperung* et de *Ver-* ou *Einleibung*, selon Vischer, ensuite repris par Warburg et Benjamin – comporte une réversibilité ou une permutabilité entre le sujet regardant et l'objet observé¹¹. On devra s'y attarder, sauf à reconnaître que l'indécidabilité en jeu entre texte et image chez Baldessari n'est rien d'autre qu'une manière, ironique, de faire travailler ce même enjeu abyssal entre projection-substitution-appropriation et incorporation-dépossession-dépersonnalisation de soi. Afin d'exploiter certains points critiques de cette articulation incommensurable, située en principe en-deçà de toute croyance, nous allons examiner de près une ou deux images et relire les commentaires qu'en donne David Freedberg, avec Vittorio Gallese¹².

III. FICTIONS, FRICTIONS, TRADUCTIONS

Pour illustrer sa « phénoménologie de l'engagement spectatorial », Freedberg¹³ choisit une photographie très célèbre prise par Robert Capa, *Mort d'un milicien*, de 1936 : elle montre un républicain espagnol en train

10. Sur l'action comme mouvement intentionné et *goal-directed*, voir G. Rizzolatti, L. Fogassi et V. Gallese, « Neurophysiological Mechanisms Underlying the Understanding and Imitation of Action », *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 2, n° 9, septembre 2001, p. 661, 667 *sq.* Sur perception, attention et action, voir P. J. Lang, M. M. Bradley et B. N. Cuthbert, « Motivated Attention. Affect, Activation, and Action », in P. J. Lang, R. F. Simons et M. T. Balaban (éd.), *Attention and Orienting : Sensory and Motivational Processes*, Mahwah (N.J.), Lawrence Erlbaum Associates, 1997, p. 97-136, et la synthèse de R. Lestienne, *Miroirs et tiroirs de l'âme : le cerveau affectif*, Paris, CNRS éd., 2008, p. 85 *sq.* À la croisée de la phénoménologie, des sciences cognitives et de la neurobiologie, je signale les remarquables travaux de N. Depraz, notamment le dossier sur l'attention publié sous sa direction dans la revue *Alter*, n° 17, 2010.

11. Voir R. Vischer, *Sur le sentiment optique de la forme*, éd. cit., p. 68 *sq.* ; A. Warburg, *Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo* [1923], Londres, Warburg Institute Archives, III, 93.4, trad. S. Muller, in P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, notamment p. 264 *sq.* ; W. Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation » [1933], trad. M. de Gandillac, rev. par P. Rusch, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », 2000, p. 359-363.

12. Pour d'autres considérations, je me permets de renvoyer à mes articles « Embodiments and Art Beliefs : On Yves Klein », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 57/58, printemps-automne 2010, p. 283-298, et « Miroirs incarnés, des images aux affects, et retour », in J. Pigeaud (dir.), *Miroirs*, Rennes, PUR, 2011, p. 375-388.

13. D. Freedberg, « Empathy, Motion and Emotion », in K. Herding et A. Krause-Wahl (éd.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen : Emotionen in Nabsicht*, Berlin, Driesen, 2007, p. 28 ;

de tomber. Comme dans le cas de Baldessari, le spectateur que je suis, lorsqu'il voit l'image, ressent dans son propre corps l'instabilité de l'être tombant et *offbalance* fixé par l'œil mécanique de l'appareil photographique. Extérieur à l'image, le spectateur accueille le mouvement inertiel et hors contrôle qui entraîne en arrière ou à côté, en raison de sa masse physique, le corps de l'homme, tel une marionnette au bout de ses fils abandonnée à elle-même¹⁴. Cet acte moteur instantané et inévitable est intégré par le dynamisme perceptif et proprioceptif du « voir remémorant » (*erinnerndes Sehen*¹⁵) du spectateur, lequel est tiré vers le bas comme s'il était mu par le mouvement régressif que subit le corps contemplé en image. Ponctuel, ce rapt événementiel est incorporé dans une trajectoire virtuellement anticipée et supportée par l'imagination musculaire du sujet qui regarde, emporté par la crypto-motricité de son auto-affection proprioceptive.

Freedberg évoque un « *very moment* ». D'une part, ce « vrai moment » est très proche du *vorübergehender Moment* de Lessing et de Goethe¹⁶ : le moment fugitif fixé en image est vécu *comme* s'il était l'instant extrême d'instabilité du corps vivant touché à mort, l'instant-arrêt du corps mouvant, précipité par son poids matériel. D'autre part, déterminer – grâce à cette « illusion du pathétique » (*pathetic fallacy*) – le moment sidéré et indexicalisé en image comme instant mortel (comme tel) revient à le déclarer authentique et véridique, alors qu'il est en fait, comme on le sait¹⁷, le résultat factice et fabriqué de plusieurs truchements. Un autre aspect du phénomène d'intercorporité immédiate et irréfléchie qui se produit entre celui qui voit et l'image regardée doit cependant retenir l'attention : ce temps-arête véhicule une transformation du vivant en mourant ou en corps abandonné, voire en simple corps d'image. Le cinétisme vital hypostasié n'est plus la

D. Freedberg et V. Gallese, « Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic experience », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, n° 5, mai 2007, p. 197.

14. Pour une mise en perspective par rapport à la simulation incarnée, voir C. Cappelletto, « Marionetta e arto fantasma : il perturbante di un corpo polimorfo », in A. Violi (éd.), *Giocattoli*, Milan, Mondadori, 2010, p. 107-139, et « The Puppet's Paradox : An Organic Prosthesis », *RES : Anthropology and Aesthetics*, n° 59-60, printemps-automne 2011, p. 325-336.

15. L'expression, à propos du *Laocoon*, est due à G. Boehm, « Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens », in *id.*, K. Stierle et G. Winter (éd.), *Modernität und Tradition*, Munich, W. Fink, 1985, p. 41 sq.

16. J. W. von Goethe, *Sur le Laocoon* [1798], in *Écrits sur l'art*, éd. et trad. J.-M. Schaeffer, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 169-170, 172. À relire conjointement avec le texte de Lessing évoqué ci-dessus.

17. Voir le dossier mis en place par L. Pagni : http://www.photographers.it/articoli/cd_capa/index.html.

synecdoque figurative d'une propriété positionnelle et ontologique que le sujet du regard et l'objet regardé partageraient – notamment la verticalité de l'humain : par une réification déshumanisante et définitive, il affecte autant l'être qui la regarde. L'attitude déséquilibrée et désaxée du corps en chute est véritablement dialectique et expressive en ce qu'elle réalise une concrétion posturale de l'humain et de l'objectal : elle tient dans une seule figure l'animé et l'inanimé, le vivant et le mort.

Par ailleurs, si ce qui est véritablement en jeu est le « conflit apparent entre les émotions de dégoût et de compassion¹⁸ » et si ce conflit est activé par des images de violence – Freedberg convoque *The Passion of the Christ* (2004) de Mel Gibson, *Los Desastres de la Guerra* (1810-1815) de Goya, les photographies prises par Don McCullin au Vietnam¹⁹, par Tyler Hicks en Irak et par Candace Scharsu en Afrique –, on ne peut qu'y reconnaître une reprise de Lessing, de Goethe et de Warburg. En revanche, s'il s'agit de la « combinaison effective » des images, du montage de leurs aspects, lesquels sont susceptibles de produire des effets et des affects non moins conflictuels et contradictoires, le désaccord, selon Freedberg, ne viendrait ni de la puissance rhétorique des gestes et des postures en image, ni de la figurabilité inconsciente qu'elles mettraient en œuvre (par intersémiologie et intertextualité du verbal et du visuel) ; il ressortirait plutôt à une « bipolarité²⁰ » de l'expressivité gestuelle, qui tantôt outrepasse et transgresse, tantôt traduit et transmet les répertoires iconographiques et rituels de notre culture vers une dimension plus profonde et originaire, vers les universaux biologiques et neuronaux intraspécifiques des émotions.

Or, comme Baldessari l'a indiqué et comme le montrent les recherches neurobiologiques actuelles, l'engagement physique engendré par ce qui est

18. D. Freedberg, « Empathy, Motion and Emotion », art. cité, p. 36-37 et 42, ainsi que D. Freedberg et V. Gallese, « Motion, Emotion and Empathy... », art. cité, p. 197.

19. Voir D. Freedberg, « Empathy, Motion and Emotion », art. cité, p. 28-29, où l'auteur évoque, à propos de *Fallen North Vietnamese Soldier* (1968), de Don McCullin, la « chute imitative [et] intensément empathique » (*emulatory [and] keenly empathetic slump*) du corps propre du spectateur par rapport à l'image du corps mort du soldat. On devrait plutôt parler d'indifférenciation ontologique, engendrée par l'indistinction aspectuelle entre fonds et figure et provoquant du dégoût, déjà thématisée par Man Ray (*Trans Atlantique* et *New York*, 1920 et 1921), puis par Cyndy Sherman (*Untitled #242*, 1991) et Antony Hernandez (*Untitled [Cigarette Butts]*, 1998-1991). Voir F. Fimiani, « L'amicizia inoperosa delle immagini. Note su empatia, critica e figurality in "Documents" », in F. C. Papparo et B. Moroncini (éd.), *Georges Bataille o la disciplina dell'irriducibile*, Gênes, Il nuovo melangolo, 2009, vol. 1, p. 193 sq.

20. D. Freedberg, « Movement, Embodiment, Emotion », in T. Dufrière et A.-C. Taylor (éd.), *Cannibalismes disciplinaires*, Paris, INHA et Musée du quai Branly, 2009, p. 60-61.

déséquilibré et désordonné, l'imitation proprioceptive du troublant, l'empathie musculaire avec l'instable, n'est proprement que la fonction esthétique en son aspect strictement sensoriel, c'est-à-dire *esthétique*.

Selon notre définition, une expérience esthétique est une expérience qui permet à l'observateur de « percevoir-toucher-ressentir » une œuvre d'art (du grec *aisthesis-aisthanomai*), ce qui à son tour implique l'activation de mécanismes sensomoteurs, émotionnels et cognitifs²¹.

À une différence près, toutefois : si elle se « traduit » de manière irréfléchie en sentiment de précarité et d'incertitude statique, comme l'écrivent Freedberg et Gallese, et si elle « transmute » et transporte le spectateur que je suis, au seuil de l'angoisse, du sentiment de mortalité et de vulnérabilité vers le domaine des émotions morales – par delà les sensations viscérales –, cette transition est à comprendre comme une véritable altération. De ce transport métaphorisant, il conviendra alors de retenir la puissance de métamorphose et de transformation, voire de *transsomatisation*. Car, en définitive, la virtualité motrice, engagée par l'imitation irréfléchie des mouvements et des actions d'un corps justement agressé dans sa substance biologique et affecté au vif par la mort, provoque, par contrecoup et par polarité dialectique, des mouvances, des actions, des gestes, bref des figures du corps spectral – et, si l'on peut dire, *au* corps spectral –, figures qui excèdent et transgressent la nature intraspécifique du patrimoine moteur et du vocabulaire expressif.

Je retraduirais alors à mon tour la traduction de l'empathie motrice en compassion mortelle dont parlent Freedberg et Gallese : entraînant une friction esthétique dans le corps même du spectateur, l'incorporation mimétique et empathique de l'image réalise la puissance exorbitante et « abusive » de la puissance analogique du sensible, ouvrant l'expérience esthétique statique de l'image fixe à une extatique des affects.

IV. ABSTRACTIONS ET DRAMATISATIONS

Freedberg commente ailleurs un *lightbox* de Jeff Wall, *Sudden Gust Wind* (1993), inspiré par *Ejiri dans la province de Suruga* (*Sunshū Ejiri*),

21. « In our definition, an aesthetic experience is one that allows the beholder "to perceive-feel-sense" an artwork (from the Greek *aisthesis-aisthanomai*), which in turn implies the activation of sensorimotor, emotional and cognitive mechanisms. » C. Di Dio et V. Gallese, « Neuroaesthetics : A Review », *Current Opinion in Neurobiology*, vol. 19, n° 6, décembre 2009, p. 682.

une xylographie colorée d'Hokusai (série *Trente-six vues du mont Fuji*, 1830-1833) qui est conservée au British Museum. Il est bien vrai qu'en regardant cette œuvre aux dimensions quasi naturelles, notre corps « semble se tordre et se transformer exactement de la même manière que le motif central [des quatre hommes] ». On ne peut que tomber d'accord avec la suite des remarques de l'historien de l'art new-yorkais : « Mais ce qui est peut-être le plus révélateur, c'est que nous nous trouvons nous-mêmes en parfaite syntonie avec la grande courbe de l'arbre, exactement comme nous le serions avec une colonne torse romane. Ici, on commence à comprendre certaines des implications supplémentaires – ou peut-être devrais-je dire des éléments encore inexplorés – de notre investissement habituel de l'inanimé par l'animé²². »

Oui, la résonance corporelle qui nous fait bouger sur place, parce qu'elle ne se limite pas aux seules figures humaines ballottées par le vent, avec ces milliers de feuilles de papiers tourbillonnant et se dispersant loin dans le ciel, mais qu'elle répond aussi, et peut-être davantage, aux lignes courbes, parallèles et ondoyantes, des deux corps arborescents secoués – cet écho charnel est à plusieurs titres très éloquent. Et tout aussi parlante est l'analogie introduite par Freedberg avec l'élément architectural des colonnes romanes géminées, subtiles et torsées. L'aspect visuel, qui est d'abord, pour le dire autrement, un véritable « signe des mouvements décisifs de la nature²³ », active une simulation motrice qui s'incorpore aussi bien à des corps radicalement hétérogènes et dissemblables, non humains et sans vie.

Du corps mouvant d'un autrui, notre semblable biologique intraspécifique, jusqu'aux objets inamovibles et inorganiques que sont les artefacts humains en pierre, en passant par les êtres inanimés et statiques du royaume végétal, nous ressentons un seul mouvement répercutant, abstrait et régressif. Pourquoi abstrait ? Parce que l'analogie empathique est ici vraiment métaphorique : elle transporte le corps virtuellement déséquilibré du spectateur au-delà des corps visibles, elle transpose et transforme sa potentialité motrice au-delà

22. « *[Our body] seems to twist and turn in what seems to be exactly the way the central figure [of the four men] does. [...] But what is perhaps most telling, is that we find ourselves in almost complete physical sintonia with the great curve of the tree, just as we might even with a twisted Romanesque column. Here one begins to realize some of the further implications of – or perhaps I should say some of the as yet unexamined elements in – our habitual investment of the inanimate with the animate.* » D. Freedberg, « Movement, Embodiment, Emotion », art. cité, p. 61.

23. G. Bataille, « Le langage des fleurs », *Documents*, vol. 1, n° 3, 1929, p. 160-164, p. 164. Je cite la réédition en fac-similé, « *Documents* », Paris, Jean-Michel Place, 1991, 2 vol.

des seuls supports biologiques²⁴, n'exprimant que les effets d'un mouvement et d'une force dont la source est, quant à elle, invisible et intangible. Comme le disait déjà Carl Einstein, « regarder veut dire agir, et voir signifie activer le réel qui n'est pas encore visible²⁵ ». La forme du mouvant peut se dégager et finalement se dissiper au sein d'un mouvement dispersé, elle peut se détailler en un aspect atomique au seuil du perceptible et du localisable, comme du pulviscule et de la poussière dans l'air – l'aspect du mouvant peut se disséminer dans une métaphoricité à l'état diffus et atmosphérique. Pourquoi ce mouvement est-il régressif? Parce qu'une telle réverbération cinétique au seuil de la synesthésie affecte radicalement l'identité, aussi bien formelle que substantielle, des corps mis en communication par une relation de (dis)similitude extraspécifique. Ainsi la comparaison architectonique qui tombe sous la plume de Freedberg finit-elle par prendre, me semble-t-il, une double valeur (et peut-être y a-t-il là un symptôme de l'actuelle théorie neurobiologique de l'art) : d'un côté, elle actualise, en le dissimulant, tout un cadre méthodologique élaboré notamment en Allemagne entre le XIX^e et le XX^e siècle, qui tissait histoire de l'art, stylistique et psychologique, à la croisée du *Körpergefühl*, ornement et architecture inorganique²⁶; d'un autre côté, elle fait signe, et peut-être malgré elle, vers une critique morphologique de la performance régressive des images activées dans l'inconscient – moteur et psychique – du spectateur.

C'est pour cela justement qu'elle nous conduit à une autre image, à une formule visuelle et expressive, précisément, du *tout autre* –, en définitive, de la mort. Il s'agit de l'image reproduite dans un texte décisif signé par Georges Bataille en 1929, « Cheminée d'usine²⁷ », qui, à son tour et après coup, résonne résolument avec la photo de Capa. Restons-en, pour commencer, à la « présence réelle²⁸ » des images en tant que lieu de manifestation « agressivement anti-métaphorique » – c'est-à-dire, comme l'explique Denis Hollier, « agressivement réaliste²⁹ » – de *Gestaltfakten* (Einstein) et *banale Evidenz* (Benjamin) : les images de *Documents* sont justement des documents,

24. Dans l'acception mise en lumière par H. Belting, *Bild-Anthropologie : Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munich, W. Fink, 2001, p. 13 sq.

25. C. Einstein, *Georges Braque* [1934], publ. sous la dir. de L. Meffre, trad. J.-L. Korzilius, Bruxelles, La Part de l'œil, 2003, p. 79.

26. Je songe à Max Dvořák, Adolf Göller, Alois Riegl, August Schmarsow, Gottfried Semper, Wilhelm Vöge, Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer.

27. G. Bataille, « Cheminée d'usine », *Documents*, vol. 1, n° 6, 1929, p. 329-332, photographie p. 329 : *Chute d'une cheminée haute de 63 mètres. Banlieue de Londres* (photo Keystone).

28. *Id.*, « Le langage des fleurs », art. cité, p. 160, 162.

29. D. Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », présentation de *Documents*, éd. citée, p. XXI.

c'est-à-dire des résultats critiques – provisoires et partisans, positionnels et prenant position – d'une « technique de la *présentation* » (Leiris) dont la mise en page de la revue est la fabrique collective expérimentale à ciel ouvert³⁰. Poursuivons alors, nous aussi, le « développement dialectique de faits aussi *concrets* que les formes visibles³¹ », contribuons avec notre imagination théorique et critique d'aujourd'hui à la dramatisation par intensité empathique des *aspects visuels* en *affects pathémiques* et en *effets critiques*.

Nous voici alors, encore une fois, face aux fûts tendus et défeuillés des sinueux arbres jumelés de *Sudden Gust Wind* de Wall, face au fusil rigide accompagnant le corps succombant du soldat de Capa, face au sommet coupé et déjà tombant de la « Cheminée d'usine » en train de s'écrouler – ou aux variations aspectuelles *off balance* du désastre de Baldessari. Dans ces trois cas, l'acte ponctuel (l'hapax inchoatif) de l'événement est visuellement doublé par l'action durative de la masse matérielle : on dirait qu'un écho figural résonne avec les proprioceptions motrices du corps du spectateur, lequel anticipe dans ses viscères et ses muscles les effets ruineux du bouleversement subi par le mouvant, lui-même passif et inerte. Il s'agit, écrit Bataille, du « moment même où [l'on voit] naître d'une façon concrète l'image » et « il est évident qu'en principe personne ne regarde plus ce qui lui apparaît comme la *révélation* d'un état de choses violent dans lequel il se trouve pris à parti³² ».

On peut reconnaître dans cette description l'« effondrement » (*collapse*³³) des distinctions formelles et substantielles entre sujet et objet, l'indifféren-

30. Je fais allusion à Carl Einstein (cité et commenté par D. Quinley, *Carl Einstein : A Defense of the Real*, Vienne, Schlebrügge, 2007, p. 245 sq.) ; au commentaire des photos de *Nadja* par Walter Benjamin (« Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », trad. M. de Gandillac, rev. par P. Rusch, in *Ceuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais », p. 122 ; voir T. von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte*, Bielefeld, Transcript, 2007, p. 40-53) ; enfin à Michel Leiris (« Du Musée Ethnographique au Musée de l'Homme », *La Nouvelle Revue française*, n° 299, août 1938, p. 344-345). Voir J. Jamin, « "Documents" et le reste. De l'anthropologie dans les bas-fonds », *La Revue des Revues*, n° 18, 1994, p. 15-24.

31. G. Bataille, « Les écarts de la nature », *Documents*, vol. 2, n° 2, 1930, éd. citée, p. 82 ; l'expression revient chez Einstein.

32. *Id.*, « Cheminée d'usine », art. cité, p. 332. Voir G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informelle, ou le Gai-Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 62-67, et P. Férida, « Le mouvement de l'informe », in *La Part de l'œil*, n° 10 (« Bataille et les arts plastiques »), 1994, p. 21-27.

33. V. Gallese et Th. Metzinger, « Motor Ontology : The Representational Reality of Goals, Actions and Selves », *Philosophical Psychology*, vol. 16, n° 3, 2003, p. 376 : « *Embodiment leads to enacting. Interestingly, the moment of agency seems to be the moment when the phenomenal model of the intentionality relation collapses. "Collapse" here means that what previously was a possibility portrayed as distinct from the phenomenal self now becomes a part of it, an object component becomes part of a subject component* » ; « L'incorporation conduit à la mise en acte. De façon intéressante, le moment de

ciation régressive des perceptions dans un matériau sensoriel. Le spectateur, grâce à un exorbitant tropisme mimétique moteur et émotionnel, est pris à parti par un état de choses invivable et incorpore sous forme d'image une allotropie excessive et impossible à maîtriser, qui le fait devenir tout autre par rapport à lui-même. L'image fixe notre motricité et monumentalise notre excentricité biologique, alors que « la mort nous change en objet pur », notaient Levinas et Blanchot³⁴ ; l'image, la mort font de nous un être de pierre avec une « stabilité [et] une solidité plastique ».

V. LE POIDS D'UNE IMAGE

Face à la culbute de l'aplomb architectural, c'est la verticalité même du schème corporel qui est affectée par une crise structurelle : le corps est projeté et incorporé dans une trajectoire syncopée – bien plus sublime que comique³⁵. L'imitation motrice irréfléchie est irritation irrespectueuse du sens corporel de soi et, par là, de l'orientation signifiante et active dans le monde : la « dislocation des formes – écrit ailleurs Bataille – entraîne celle de la pensée³⁶ ».

Dans « Le gros orteil », on lit notamment ceci :

Aveugle, tranquille, cependant, et méprisant étrangement son obscure bassesse, un personnage quelconque prêt à évoquer en son esprit les grandeurs de l'histoire humaine, par exemple quand son regard se porte sur un monument témoignant de la grandeur de son pays, est arrêté dans son élan par une atroce douleur à l'orteil parce que, le plus

l'agir-intentionnel (*agency*) semble être celui où le modèle phénoménal de la relation intentionnelle s'effondre. "S'effondre", ici, signifie que ce qui était auparavant une possibilité présentée comme distincte du moi phénoménal en devient maintenant une partie, qu'un objet composant devient partie d'un sujet composant." Il faudrait reprendre les notions de *Aufdröselung* et *Entdifferenzierung* selon A. Gehlen, « Über instinktives Ansprechen auf die Wahrnehmungen » [1961], in *Gesamtausgabe*, vol. 4 : *Philosophische Anthropologie und Handlungslehre*, éd. K.-S. Rehberg, Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1983, p. 186-187.

34. M. Blanchot, « Des diverses façons de mourir », *Le Journal des débats*, 29 juin 1944, p. 2-3. Pour le dire de manière très et trop rapide : l'incorporation de l'interruption par l'image, provoquant l'effondrement du schème corporel et ontologique du sujet, par réification régressive du biologique à l'inanimé (la cheminée coupée), concerne, finalement, l'instant de la mort du sujet et le « Je meurs ». Voir F. Fimiani, « Plasticità », in P. De Luca (éd.), *Intorno all'immagine*, Milan, Mimesis Edizioni, 2008, p. 59-72.

35. On est donc très loin du déplaisir moteur du comique, suscité par le mécanisme lorsqu'il est plaqué sur le vivant : H. Bergson, *Le Rire* [1900], in *Œuvres*, éd. A. Robinet, 6^e éd., Paris, PUF, 2001, p. 400 *sq.*

36. G. Bataille, « Le "jeu lugubre" », *Documents*, vol. 1, n° 7, 1929, éd. citée, p. 369.

noble des animaux, il a cependant des cors aux pieds, c'est-à-dire qu'il a des pieds et que ces pieds mènent, indépendamment de lui, une existence ignoble.

On conclut, dit brusquement Bataille, qu'une lancinante et soudaine douleur à l'orteil est « analogue, psychologiquement, à la chute brutale d'un homme, ce qui revient à dire à la mort³⁷ ». Comment entendre ce régime analogique ? Ce « comme si » ne se limite pas à démentir l'élaboration illustrative, allégorique ou métaphorique, susceptible de s'établir entre texte et image. Au-delà de la frontalité antithéâtrale des orteils de Jacques-André Boiffard et d'Adolph Menzel³⁸, il s'ancre bien plus subtilement, telle une prolepse paratextuelle flottante, à l'image à venir de la chute de la cheminée d'usine –, image violente et dérisoire, image de l'impossible, on l'a dit, qui parvient au lecteur quelques pages plus loin. L'analogie conclusive du « Gros orteil » anticipe et déplace, par assemblage infratextuel et infra-iconographique, l'incorporation de l'image de mort activée par l'effondrement architectural. Cette temporalisation à contretemps et après coup, opérant entre images et textes, n'est pas autre chose que la dramatisation critique des affects et des effets d'empathie provoqués et performés par les aspects visuels.

Par ailleurs, il ne faut pas oublier que le protagoniste du « Gros orteil » est un spectateur urbain anonyme, assez distrait et paresseux, aux attitudes superficielles révélant une très faible distinction sociale du goût, qui tombe par hasard sur un monument public, habituellement négligé et hors de vue ; on n'est pas loin de Walter Benjamin, flâneur en exil entre Paris et Berlin. S'il est vrai que l'humanité commence par les pieds³⁹, par la suite bien cachés comme les organes sexuels et les sujets ou les tropes de la rhétorique du sublime⁴⁰, voici qu'elle finit par y revenir malgré elle, cette fois-ci sens

37. *Id.*, « Le gros orteil », *Documents*, vol. 1, n° 6, 1929, éd. citée, p. 300, 302.

38. Adolph von Menzel, *Der Fuß des Künstlers* (1876), huile sur toile, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. Le « *fictive and pictorial embodiment* » qui engage le « *empathic seeing* » du spectateur à s'approcher et à y projeter lui-même « *as if corporeally* », est thématiqué par M. Fried, également commissaire invité de l'exposition *Menzel's Extreme Realism* (6^e biennale berlinoise d'art contemporain, 11 juin-8 août 2010). Voir son ouvrage *Menzel's Realism : Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven (Conn.) et Londres, Yale University Press, 2002, p. 13, 34, 256, et, sur le tableau, 50-52, 176-178, ainsi que E. J. Esrock, « Embodying Art : The Spectator and the Inner Body », *Poetics Today*, vol. 31, n° 2, 2010, p. 217-250.

39. A. Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, t. I : *Technique et langage*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 211.

40. Voir Pseudo-Longin, *Du sublime*, xxxi, 1-2 et XLIII, 3-5, ainsi que N. Hertz, « Lecture de Longin », *Poétique*, n° 15, 1973, p. 292-306, notamment p. 305-306.

dessus dessous à cause d'une crispation violente et d'une crise qui finit par déclasser la posture redressée du sujet de la contemplation esthétique.

Or, dans un admirable article de Robert Desnos, transfuge du groupe de Breton après le *Second Manifeste du Surréalisme* de décembre 1929 et auteur de pages mesmériennes sur l'*imagerie moderne* et sur Eisenstein, on retrouve justement les enjeux majeurs de « Cheminée d'usine » et du « Gros orteil » : c'est le même reniement matérialiste et antimémorial des formes architecturales et des arts plastiques, le même désaccord corporel avec les postures verticales et contemplatives, avec les conduites esthétiques désincarnées du spectateur.

« Pygmalion et le Sphinx⁴¹ » est d'une intelligence plus que magistrale. La critique féroce matérialiste de la sculpture poursuivie par Desnos⁴² s'attaque à un monument public assez médiocre, photographié par Boiffard et reproduit dans *Documents*, le monument de la Défense nationale de Bartholdi, porte des Ternes (xvii^e arrondissement), non loin de l'Arc de triomphe et de la porte Maillot. C'est la pesanteur baroque de cette œuvre en bronze qui intrigue Desnos. Il met l'accent, d'un côté, sur la lourdeur perçue, en tant que relai sensible du ressenti empathique, moteur et musculaire, dans le corps même du spectateur ; il insiste, de l'autre, sur la substance même de l'artefact monumental, sur le poids de la masse plastique en tant que qualité primaire, partagée avec « toutes les créations matérielles » et tous les corps situés dans l'espace et régis par les « lois terrestres de la matière » – Man Ray parle de la « nature amoureuse » des objets, qui anime même les plus « immobiles » d'entre eux⁴³. « Au poids du bronze, du marbre ou du granit s'ajoute – continue Desnos – le poids du cadavre qu'une statue prétend perpétuer ou le pesant de cervelle pourrie de l'allégorie. » Réfractaire à tout rêve de Pygmalion et d'Hermès, bref à toute symbolisation et à toute sublimation, le corps de la statue n'est finalement rien d'autre que la « présence

41. R. Desnos, « Pygmalion et le Sphinx », *Documents*, vol. 2, n° 1 (1930), éd. citée, p. 33, photographie p. 34.

42. *Ibid.*, p. 33. Voir la note accompagnant la traduction anglaise de l'article de Desnos par S. Baker, « Base-Metal Materialism », *Papers of Surrealism*, n° 7 (« The Use-Value of Documents »), 2007 (URL : <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/acrobat%20files/articles/bakerpdf.pdf>). Du même auteur, on lira « Surrealism in the Bronze Age : Statuophobia and the Efficacy of Metaphorical Iconoclasm », in S. Boldrick et R. Clay (éd.), *Iconoclasm : Contested Objects, Contested Terms*, Aldershot, 2007, p. 189-213.

43. M. Ray, *La Photographie n'est pas l'art : 12 photographies*, Paris, Éd. GLM, 1937, repris dans *Man Ray photographe*, 2^e éd. rev. et corr., Paris, Philippe Sers, 1982, p. 33.

de la terre⁴⁴». Et, pourtant – comme on le lit dans une note reléguée en fin d'article, comme jetée au bas du texte –, l'artiste s'est attaché à « figurer une chose en ce qu'elle a de moins figurable : [...] un ballon quand il s'efforce de s'élever en dépit des entraves⁴⁵ ».

Mouvement ascensionnel bloqué, élan pétrifié dans son envolée de l'objet enfantin, libération inhibée du poids de la matière sculpturale : cette image-arrêt affecte le corps de celui qui regarde, par l'inactivation de l'effort musculaire et l'inhibition de la virtualité motrice, toutes deux complémentaires, en définitive, de la posture contemplative crispée et atterrée du personnage quelconque, nez distraitement levé et gros orteil ignoblement hurlant, comme le dit Bataille. Du côté de l'objet monumental, « Pygmalion et le Sphinx » ; du côté du sujet spectatoriel, « Le gros orteil » ; du côté de l'adhésion régressive de celui qui regarde avec l'image de mort, « Cheminée d'usine » (et *Mort d'un milicien* de Capa selon Freedberg, ainsi que les images commentées par Baldessari) : tous ces textes sont travaillés par la puissance de l'image du mouvement, à la fois expressive et figurale, affective et critique. De l'impossible élan ascensionnel d'un ballon aérostatique en bronze au spasme postural du corps naturel du spectateur dé-sublimé et rabaissé, ou encore à la destinée horizontale de tout corps matériel, mouvant ou immobile, animé ou inorganique : d'un texte à un autre, d'une image à une autre, l'image est finalement à incorporer – à revivre et à refaire, à répéter et à dramatiser en critique –, du fait qu'elle est extériorité inassimilable et indisponible.

Lorsque nous la regardons, et aussi bien après coup, toute image nous donne à penser au-delà de ce que nous y voyons⁴⁶ ; mais elle nous oblige aussi à *peser*, selon notre corps et notre esprit, ce qui nous regarde – le mouvement de la vie et de la mort, « en dehors de toutes les choses », impersonnel et abstrait, et pourtant passionnellement incarné. Saint Augustin l'avait dit : *Pondus meum amor meus, eo feror quocumque feror*⁴⁷.

44. Sur la « réalité de terre » de l'image, voir M. Blanchot, *René Char* [1946], in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 114-115.

45. R. Desnos, « Pygmalion et le Sphinx », art. cité, p. 33, 38 pour les deux citations précédentes.

46. Selon l'adage lessingien et longinien (repris aussi chez Alberti) : « Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. » Voici la traduction française, à plusieurs titres fort discutable : « Plus nous voyons de choses dans une œuvre d'art, plus elle doit faire naître d'idées ; plus elle fait naître d'idées, plus nous devons nous figurer y voir de choses. » G. E. Lessing, *Laocoon...*, *op. cit.*, p. 56 ; Pseudo-Longin, *Du sublime*, VII, 3.

47. « Mon poids, c'est mon amour. Où que je sois porté, c'est bien lui qui m'emporte. » Saint Augustin, *Les Confessions*, XIII, ix, 10 [trad. fr. : *Les Confessions*, texte trad., prés. et annot. par Patrice Cambronne, in *Œuvres complètes*, t. I, éd. publ. sous la dir. de L. Jerphagnon, Paris, Gallimard,

BIBLIOGRAPHIE

- AUGUSTIN, saint, *Les Confessions*, texte traduit, présenté et annoté par Patrice Cambronne, in *Œuvres complètes*, t. I, éd. publ. sous la dir. de Lucien Jerphagnon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- BAKER, Simon, « Base-Metal Materialism », *Papers of Surrealism*, n° 7 (« The Use-Value of Documents »), 2007. URL : <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7>.
- , « Surrealism in the Bronze Age : Statuephobia and the Efficacy of Metaphorical Iconoclasm », in Stacy BOLDRICK et Richard CLAY (éd.), *Iconoclasm : Contested Objects, Contested Terms*, Aldershot, 2007, p. 189-213.
- BATAILLE, Georges, « Le langage des fleurs », *Documents*, vol. 1, n° 3, 1929, p. 160-164.
- , « Le gros orteil », *Documents*, vol. 1, n° 6, 1929, p. 297-302.
- , « Cheminée d'usine », *Documents*, vol. 1, n° 6, 1929, p. 329-332.
- , « Le "jeu lugubre" », *Documents*, vol. 1, n° 7, 1929, p. 369-372.
- , « Les écarts de la nature », *Documents*, vol. 2, n° 2, 1930, p. 79-83.
- BOEHM, Gottfried, « Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens », in *id.*, Karlheinz STIERLE et Gundolf WINTER (éd.), *Modernität und Tradition : Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*, Munich, W. Fink, 1985, p. 37-57.
- BELTING, Hans, *Bild-Anthropologie : Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Munich, W. Fink, coll. « Bild und Text », 2001.
- BENJAMIN, Walter, « Sur le pouvoir d'imitation » [1933], trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 359-363.
- BERGSON, Henri, *Le Rire* [1900], in *Œuvres*, textes annotés par André Robinet, introduction par Henri Gouhier, 6^e éd., Paris, PUF, 2001.
- BLANCHOT, Maurice, « Des diverses façons de mourir », *Le Journal des débats*, 29 juin 1944, p. 2-3.
- , *René Char* [1946], in *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 103-114.
- CAPPELLETTO, Chiara, « Marionetta e arto fantasma : il perturbante di un corpo polimorfo », in Alessandra VIOLI (éd.), *Giocattoli*, Milan, Mondadori, 2010, p. 107-139.
- , « The Puppet's Paradox : An Organic Prosthesis », *RES : Anthropology and Aesthetics*, n° 59-60, printemps-automne 2011, p. 325-336.

« Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 1093, *NdE.*] Voir également P. Valéry, *L'Âme et la Danse* [1924], in *Œuvres*, éd. J. Hytier, Gallimard, 1959, t. II, p. 176.

- CATONI, Maria Luisa, *Schemata : comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pise, Ed. della Normale, coll. « Studi », 2005.
- CELENTANO, Maria Silvana, CHIRON, Pierre et NOËL, Marie-Pierre (éd.), *Skhèma/ Figura : formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, Paris, Éd. Rue d'Ulm, coll. « Études de littérature ancienne », 2004.
- DAMASIO, Antonio R., *The Feeling of What Happens : Body, Emotion and the Making of Consciousness*, New York, Harcourt Brace, 1999; trad. fr. : *Le Sentiment même de soi : corps, émotions, conscience*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Claire Larsonneur et Claudine Tiercelin, Paris, Odile Jacob, 1999.
- DEPRAZ, Natalie (dir.), « L'attention », *Alter*, n° 17, 2010.
- DESNOS, Robert, « Pygmalion et le Sphinx », *Documents*, vol. 2, n° 1 (1930), p. 33-40.
- DI DIO Cinzia, et GALLESE, Vittorio, « Neuroaesthetics : A Review », *Current Opinion in Neurobiology*, vol. 19, n° 6, décembre 2009, p. 682-687.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Ressemblance informe, ou le Gai-Savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1995.
- « Documents », préface de Denis Hollier, Paris, Jean-Michel Place, coll. « Les Cahiers de Gradhiva », 1991, 2 vol.
- EINSTEIN, Carl, *Georges Braque [1934]*, publ. sous la dir. de Liliane Meffre, trad. de l'allemand par Jean-Loup Korzilius, Bruxelles, La Part de l'œil, 2003.
- ESROCK, Ellen J., « Embodying Art : The Spectator and the Inner Body », *Poetics Today*, vol. 31, n° 2, 2010, p. 217-250.
- FÉDIDA, Pierre, « Le mouvement de l'informe », in *La Part de l'œil*, n° 10 (« Bataille et les arts plastiques »), 1994, p. 21-27.
- FIMIANI, Filippo, « Plasticità », in Pina DE LUCA (éd.), *Intorno all'immagine*, Milan, Mimesis Edizioni, 2008, p. 59-72.
- , « L'amicizia inoperosa delle immagini. Note su empatia, critica e figuralità in "Documents" », in Felice Ciro PAPPARO et Bruno MORONCINI (éd.), *Georges Bataille o la disciplina dell'irriducibile*, Gênes, Il nuovo melangolo, 2009, vol. 1, p. 185-214.
- , « Embodiments and Art Beliefs : On Yves Klein », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 57/58, printemps-automne 2010, p. 283-298.
- , « Miroirs incarnés, des images aux affects, et retour », in Jackie PIGEAUD (dir.), *Miroirs*, Actes des XV^e entretiens de La Garenne-Lemot (16, 17 et 18 octobre 2008), Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2011, p. 375-388.
- FREEDBERG, David, « Empathy, Motion and Emotion », in Klaus HERDING et Antje KRAUSE-WAHL (éd.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen : Emotionen in Nabsicht*, Berlin, Driesen, 2007, p. 17-51.

- , « Movement, Embodiment, Emotion », in Thierry DUFRÈNE et Anne-Christine TAYLOR (éd.), *Cannibalismes disciplinaires : quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*, Paris, INHA et Musée du quai Branly, 2009, p. 37-61.
- , « Memory in Art : History and the Neuroscience of Response », in Suzanne NALBANTIAN, Paul M. MATTHEWS et James L. McCLELLAND (éd.), *The Memory Process : Neuroscientific and Humanistic Perspectives*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2011, p. 337-358.
- FREEDBERG, David et GALLESE, Vittorio, « Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic experience », *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 11, n° 5, mai 2007, p. 197-203.
- FRIED, Michael, *Menzel's Realism : Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven (Conn.) et Londres, Yale University Press, 2002.
- GALLESE, Vittorio, « Embodied Simulation : From Neurons to Phenomenal Experience », *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4/4, décembre 2005, p. 23-48.
- GALLESE, Vittorio et METZINGER, Theodor, « Motor Ontology : The Representational Reality of Goals, Actions and Selves », *Philosophical Psychology*, vol. 16, n° 3, 2003, p. 365-388.
- GALLESE, Vittorio et SINIGAGLIA, Corrado, « The Bodily Self as Power for Action », *Neuropsychologia*, vol. 48, n° 3, février 2010, p. 746-755.
- GEHLEN, Arnold, « Über instinktives Ansprechen auf die Wahrnehmungen » [1961], in *Gesamtausgabe*, vol. 4 : *Philosophische Anthropologie und Handlungslehre*, éd. par Karl-Siegbert Rehberg. Francfort-sur-le-Main, Klostermann, 1983.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, *Sur le Laocoon* [1798], in *Écrits sur l'art*, textes choisis, traduits de l'allemand et annotés par Jean-Marie Schaeffer, préface par Tzvetan Todorov, Paris, GF-Flammarion, 1996.
- GOMBRICH, Ernst H., *The Sense of Order : A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, « Wrightsman Lectures (9) », 1979.
- HERTZ, Neil, « Lecture de Longin », *Poétique*, n° 15, 1973, p. 292-306.
- JAMIN, Jean, « "Documents" et le reste. De l'anthropologie dans les bas-fonds », *La Revue des Revues*, n° 18, 1994, p. 15-24.
- John Baldessari : Pure Beauty*, catalogue d'exposition sous la dir. de Jessica MORGAN et Leslie JONES, Tate Modern, London –, Museum d'Art Contemporani de Barcelona –, Los Angeles County Museum of Art –, Metropolitan Museum of Art, New York, Oct. 13, 2009-Jan. 9, 2011, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art et Munich-Londres, DelMonico Books-Prestel, 2009.
- LEIRIS, Michel, « Du Musée Ethnographique au Musée de l'Homme », *La Nouvelle Revue française*, n° 299, août 1938, p. 344-345.

- LONGIN, *Du sublime*, texte établi et traduit par Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, «Collection des universités de France», 1939.
- KLEIST, Heinrich von, *Correspondance complète, 1793-1811*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Schneider, Paris, Le Promeneur, 1999.
- KOLLER, Hermann, *Die Mimesis in der Antike : Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berne, A. Francke, 1954.
- LANG, P. J., BRADLEY, M. M. et CUTHBERT, B. N., «Motivated Attention. Affect, Activation, and Action», in Peter J. LANG, Robert F. SIMONS et Marie T. BALABAN (éd.), *Attention and Orienting : Sensory and Motivational Processes*, Mahwah (N.J.), Lawrence Erlbaum Associates, 1997, p. 97-136.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon ou Des frontières de la peinture et de la poésie* [1766], in *Laocoon*, textes réunis et présentés par Jolanta Bialostocka, avec la collab. de Robert Klein, préface d'Hubert Damisch, Paris, Hermann, coll. «Savoirs : sur l'art», 1990, p. 41-191.
- LESTIENNE, Rémy, *Miroirs et tiroirs de l'âme : le cerveau affectif*, Paris, CNRS éd., 2008.
- OVIDE, *Les Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, «Collection des universités de France», 2008.
- PAGNI, Luca, dossier «Robert Capa & la foto del miliziano. URL : http://www.photographers.it/articoli/cd_capa/index.html.
- PHILOSTRATE, *Vie d'Apollonios de Tyane*, éd. et trad. du grec par Alexis Chassang, Paris, Didier, 1862.
- QUINLEY, David, *Carl Einstein : A Defense of the Real*, Vienne, Schlebrügge, 2007.
- RAY, Man, *La Photographie n'est pas l'art : 12 photographies*, Paris, avant-propos d'André Breton, Éd. GLM, 1937 ; repris dans *Man Ray photographe*, introd. par Jean-Hubert MARTIN, catalogue de l'exposition Man Ray 10 décembre 1981-12 avril 1982 au Musée national d'art moderne – Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2^e éd. rev. et corr., Paris, Philippe Sers, 1982, p. 30-34.
- RIZZOLATTI, Giacomo, FOGASSI, Leonardo et GALLESE, Vittorio, «Neurophysiological Mechanisms Underlying the Understanding and Imitation of Action», *Nature Reviews Neuroscience*, vol. 2, n° 9, septembre 2001, p. 661-670.
- , «Les neurones miroirs», *Pour la science*, n° 351, janvier 2007, p. 44-49.
- RIZZOLATTI, Giacomo et SINIGAGLIA, Corrado, *Les Neurones miroirs*, trad. de l'italien par Marilène Raoila, Paris, Odile Jacob, 2008.
- STEINAECKER, Thomas von, *Literarische Foto-Texte*, Bielefeld, Transcript, 2007.
- VALÉRY, Paul, *L'Âme et la Danse* [1924], in *Œuvres*, éd. établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, 1959, t. II, p. 148-176.

- VISCHER, Robert, *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig, Hermann Credner, 1873 ; trad. anglaise : « On the Optical Sense of Form : A Contribution to Aesthetics », in Harry Francis MALLGRAVE et Eleftherios IKONOMOU (éd.), *Empathy, Form and Space : Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, 2^e éd., Santa Monica (Calif.), The Getty Center for the History of Arts and Humanities, 1994 ; trad fr. : *Sur le sentiment optique de la forme. Contribution à l'esthétique*, trad. de l'allemand par Maurice Élie dans *Aux origines de l'empathie : fondements & fondateurs*, préface de Carole Talon-Hugon, Nice, Éd. Ovidia, coll. « Au-delà des apparences », 2009, p. 57-100.
- WARBURG, Aby, *Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo* [1923], Londres, Warburg Institute Archives, III, 93.4, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, in Philippe-Alain MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, coll. « Vues », 1998.