

Que veut dire expression autour de 1900 ? De Darwin à la peinture gestuelle

Michael Zimmermann
Universität Eichstätt

Le geste comme moyen d'expression – en peinture et en réalité

Le terme allemand pour "expression" est "Ausdruck". Malgré cela, les mouvements de Dresde, *Die Brücke* et de Munich, *Der blaue Reiter*, ont été nommés en allemand "Expressionismus" plutôt, par exemple, que "Ausdruckskunst", "art d'expression". Pendant la seconde décennie du 20^e siècle, "Expressionismus" était un des termes, tel cubisme, désignant l'art d'avant-garde en général – surtout en Allemagne, mais aussi ailleurs. Ce n'est que pendant les années 20 qu'on se référa avec la notion d'"expressionnisme" aux courants qui avaient suivi le postimpressionnisme dans les pays germaniques. Une raison de ce choix et du succès de ce terme latinisant est certainement un parallélisme cherché avec l'"impressionnisme"¹. Il imprime au nouveau mouvement l'aura d'une légitimité équivalente à celle de l'impressionnisme, tout en soulignant une doctrine artistique différente, voire systématiquement opposée. Tandis que l'impressionnisme aurait transformé la subjectivité de l'artiste – et celle du spectateur – en table rase, apte à recevoir l'empreinte des sensations du monde extérieur, mais aussi à résonner émotivement au caractère de l'impression reçue, l'expressionnisme viserait à la notation de sentiments purs et violents dans l'œuvre d'art, en repoussant la censure culturelle d'émotions authentiques, et souvent considérés comme "primitifs"². Après l'invention de l'expressionnisme, on considéra le naturalisme en Allemagne, notamment celui de peintres adoptant la peinture en plein air, comme l'*impressionnisme* allemand – terme appliqué rétrospectivement à des œuvres que les contemporains de Max Liebermann, Max Slevogt et Lovis Corinth mettaient en parallèle avec le *naturalisme* littéraire³.

Dès la mise en circulation du néologisme "expressionnisme", autour de 1910, on pouvait escompter qu'il serait compris par un public habitué à suivre la discussion autour des avant-gardes artistiques et leurs arrière-plans scientifiques et philosophiques: autour de l'expression, se menait un débat international, et l'usage du terme latinisant y rattachait le nouveau mouvement. Le titre anglais du livre que Charles Darwin publia en 1872 sur le langage des gestes et de la mimique chez les hommes aussi bien que chez les animaux était *The Expression of the Emotions in Man and Animals*⁴. Dans la littérature psychologique, le terme "émotion" s'était, depuis peu, substitué à celui de "passion" ou "Leidenschaft"⁵. Tandis que les termes anciens signalaient une séparation entre la raison et la passion, ce dernier ne pouvant, pour ainsi dire, qu'accompagner les perceptions, les constatations de faits et les buts de l'action qu'après coup, le terme "émotion" suggérait une omniprésence des

émotions qui accompagnent l'activité humaine dans son ensemble. De même, l'adoption du terme "expression" au lieu du synonyme "Ausdruck", notamment érigé en programme, en -isme, pouvait dans une certaine mesure souligner l'omniprésence du côté émotif de toute action – vis-à-vis d'une conception selon laquelle "Ausdruck" serait limité à certains pratiques de la communication symbolique.

Dans le livre de Darwin, le geste est au centre de l'expression. Certainement, l'expressionnisme, jusqu'à ses variantes néo-expressionnistes – de l'expressionnisme abstrait américain aux *Neue Wilden* ouest-allemands des années 1980, est lié au gestes – ceux des figures agissant dans le tableau, certainement, mais surtout ceux des artistes qui réalisent leurs visions émotivement chargées, soit en peinture, soit en sculpture, soit dans la xylographie. Toujours, l'œuvre garde les traces d'un travail impulsif et violent (ill. 5). C'est peut-être aussi un élément qui distingue l'art des fauves français – et de Matisse qui développait, à partir de 1906, son propre "système" – de l'expressionnisme allemand. Dans l'art de Matisse, par exemple, souvent les figures (par exemple des danseuses) s'étirent, s'élancent et se tordent dans des mouvements inattendus⁶. Mais rarement le peintre, même s'il insiste sur la simplicité d'un contour qui invite le spectateur à le lire avec un élément d'empathie corporelle, ne montre autre chose que l'élégance, l'originalité et surtout la spontanéité de sa réalisation. Bien que cette spontanéité soit toujours lue dans les détails, tel le trait de crayon ou de pinceau, elle est soumise à un système relationnel dans lequel le tout précède toujours la partie, la couleur allant de pair avec le dessin, toute quantité se traduisant, comme Yve Alain Bois l'a démontré, en qualité⁷. Ernst Ludwig Kirchner, en revanche, applique la couleur avec de grandes hachures comme si l'effort avec lequel il a manié le pinceau égalait celui avec lequel il a travaillé le bois, en sculpture ou en xylographie (ill. 2, 3, 4). Le tout, chez lui, est moins la surface peinte que le "hiéroglyphe" en tant qu'objet-signe, objet dans lequel s'inscrivent la sculpture, le relief – ne serait-ce que celui de la xylographie – et le tableau. Comme Matisse, il élabore un ensemble relationnel au cours de son travail. Mais dans cet ensemble, il y a moins de "flatness" que chez Matisse, il est plus sculptural, plus intermédiaire, et surtout plus violent.

Même si l'on approche l'expressionnisme de manière peu réfléchie, une certaine empathie corporelle est indispensable pour pouvoir saisir les sujets pour ainsi dire sur le vif: cette empathie ne se limite pas à la lecture du langage gestuel des personnages; elle comprend celui de l'artiste que l'on imagine à l'œuvre – dans son œuvre⁸. Malgré cela, on n'a évoqué cet élément gestuel de l'expressionnisme que de manière indirecte, sans lui consacrer une analyse approfondie. Dans cet essai, nous ne pouvons, certes, pas livrer une étude systématique et historique de cet aspect. Mais il est possible de jeter quelque jour sur la double question de la signification des gestes et de l'expression, telle qu'elle a été abordée dans les débats psychologiques, physiologiques, philosophiques et artistiques des décennies avant et après 1900. Dans le travail d'un éminent historien d'art, Aby Warburg, l'expressivité des gestes, sa traduction dans des œuvres d'art et les conditions de leur réemploi historique jouent un rôle clé : le terme même de "formule-pathos" employé par Warburg depuis 1905-06 se réfère à des gestes le plus souvent fort émotifs, voire violents, et à leur codage

dans le langage artistique⁹. On peut même considérer *L'atlas Mnémosyne* que Warburg a compilé entre 1924 jusqu'à sa mort en 1929 comme un recueil de gestes et de leur significations – pourtant pas dans le sens d'un catalogue, par exemple de topos visuels¹⁰. Pourtant, la littérature a insisté surtout sur le côté déjà codé des gestes, à la manière par laquelle ils sont toujours déjà devenus tableaux dans la formule-pathos, moins sur le côté de l'origine de la signification du geste lui-même. Il n'est pas étonnant que, depuis Ernst Robert Curtius, on ait traité la formule-pathos comme un topos visuel, sans insister sur le fait que selon Warburg le même geste, par exemple un bras élevé avec les doigts de la main écartés, peut désigner la terreur chez le *Maître des Niobides* montrée par une sculpture antique et le triomphe du jeune *David vainqueur de Goliath* dans le tableau de Andrea del Castagno (que Warburg attribuait encore au Pollaiuolo)¹¹. Ulrich Pfisterer a, à juste titre, souligné qu'à la différence du topos, des significations contraires peuvent s'inscrire dans la même formule-pathos¹². Un topos littéraire ne supporte pas de telles inversions, symptôme montrant qu'un motif visuel n'obéit pas aux mêmes règles qu'un motif littéraire. C'est surtout grâce au livre publié par Georges Didi-Huberman il y a dix ans que l'on a commencé à insister sur un côté du geste dont aucune théorie systématique, métahistorique de la communication ne peut rendre compte : la triple temporalité de son apparition, disons "primaire", dans la pratique quotidienne ; celle de son codage dans une œuvre d'art (prenons l'exemple du *Maître des Niobides*) capable de produire un effet non moins fort que le geste lui-même ; enfin la temporalité d'une histoire qui, au lieu d'être mesurée à l'échelle des continuités et des traditions, se réalise dans des émotions s'exprimant en ayant recours à des formes existantes (prenons comme exemple le David de Castagno actualisant le geste du *Maître des Niobides*), en renouvelant leur efficacité, tout en altérant d'une manière ou d'une autre leurs significations antérieures. Didi-Huberman a aussi réalisé l'importance du livre de Darwin sur "l'expression des émotions" pour Warburg, qui notait, en 1888: « finalement un livre qui m'aide »¹³. Le geste, chez Warburg – par exemple les pas mouvementés de la "nymphé" dans ses incarnations multiples, de la ménade antique à la serveuse dans la fresque de la *Naissance de saint Jean-Baptiste* de Ghirlandaio, dans le chœur de Santa Maria Novella à Florence, a été étudié, par Philippe-Alain Michaud, dans son rapport à la chronophotographie d'Edward Muybridge et d'Étienne-Jules Marey, mais aussi à la danse, par exemple celle de la Loïe Fuller, et au cinéma naissant, instrument d'analyse des gestes par excellence¹⁴. Sur cette base, Didi-Huberman, tentant de renouveler l'efficacité de l'outillage conceptuel de Warburg, a rajouté d'autres contextes aux arrière-plans de la "formule-pathos": l'analyse des mouvements du corps dans la psychologie positiviste, c'est-à-dire basée sur la neurophysiologie, des derniers décennies du 19^e siècle, mais aussi l'analyse de l'empathie corporelle par Robert Vischer (1873), développée après dans la "Einfühlungsästhetik" de son père, enfin les formes de mémoration du savoir (surtout pratique, aussi gestuel) chez des auteurs fortement imprégnés par la psychologie et l'ethnologie psycho-physiologique tels que Ewald Hering et Richard Semon, mais aussi Freud¹⁵. Comme Henri Bergson dans *Matière et mémoire*, Hering et Semon traitent surtout de la mémoire d'actions réflexes, dont la plus simple ne serait qu'un enchaînement de stimulus et de réaction.

Ils mettent l'accent sur une mémoire qui n'opère pas comme un réservoir, mais qui met à disposition des schémas d'action. Quand un chien se rappelle des garçons se penchant par terre pour ramasser des pierres et y associe, tel le chien de Pawlow, la douleur des pierres jetés sur lui, Semon l'appelle "engramme" – terme réactivé par Warburg. Bergson distinguera entre une *mémoire-souvenir* et une *mémoire-habitude*. Il appellera les schémas d'action mémorisée, par exemple pour réciter un poème ou pour jouer une sonate, des "images" – une conception praxéologique, temporelle et cinétique de l'image qui est d'ailleurs fort compatible avec celle des expressionnistes.

Dans les recherches sur Warburg, l'expressionnisme ne joue aucun rôle, et en effet, les liens entre Warburg et l'expressionnisme se limitent à de vagues informations sur le fait qu'il avait acquis une œuvre de Franz Marc, artiste dont il précisait, en 1918, qu'il devait trouver, pour exprimer « ses figures intérieures », un style qui en serait la « communication naturelle et nécessaire »¹⁶. Pourtant, il semble important de lier les recherches sur l'expression – et depuis Darwin, les gestes y jouaient un rôle de pointe – à l'expressionnisme. Ernst Ludwig Kirchner créa, depuis 1909-10, aussi des sculptures, qui, comme dans l'œuvre de Gauguin, apparaissent souvent dans ses tableaux. Depuis 1912, le travail avec le marteau et les ciseaux à bois influe sur sa facture comme sur la composition en peinture¹⁷. Les traits du pinceau se transforment en hachures de plus en plus longues, droites et rompues, les contours sont marqués de traits noirs. De plus, les compositions se concentrent autour d'agglomérations de figures qui ne forment qu'un avec des scènes simplifiées à l'arrière-plan. Ainsi, une écuyère apparemment nue, bras et jambes gesticulant, semble tomber de son cheval auquel elle est pourtant collée par le dos (ill. 1). Au second regard, on comprend qu'elle reste fixée d'un pied à la selle montée sur le lourd animal, et qu'elle porte probablement un costume couleur chair. Le cheval est rompu derrière son dos en deux perspectives, indiquant des stades différents de son mouvement autour du manège. Avec le rond de celui-ci et avec la jeune femme collée sur son flanc, il ne constitue qu'une seule forme – composée de gestes et d'actions fortement en mouvement. Ces agglomérations de formes pourraient avoir été réalisées en sculpture. Plus tard, Kirchner proposera pour les formes dans lesquels il synthétise actions et émotions complexes, voire extatiques, le terme de "hiéroglyphe"¹⁸. Écrivant sur son œuvre, pendant les années 1920, sous le pseudonyme Louis de Marsalle, il déclare ses tableaux « créés avec du sang et des nerfs »¹⁹. Dans un texte sur ses dessins devenu classique, il explique, en 1920, que ses hiéroglyphes « transposent la forme naturelle en des formes planes plus simples, en suggérant au spectateur leur signification ». Pourtant, ce ne seraient pas « des hiéroglyphes dans le sens plus connu, impliquant qu'une certaine forme serait utilisée toujours pour le même objet ou pour le même concept. » Il précise que « l'énergie vitale » condensée dans ses dessins, « inconscients et faits sans intention », leur confère la qualité de « concrétisations formelles (*Formenbildungen*) de la fantaisie ». L'artiste les circonscrit en des termes vitalistes comme « venant de l'homme », « formés dans la sensualité, dans l'amour vif de la vie »²⁰.

Entre peinture, sculpture et xylographie, un échange intermédial complexe s'établit. Un sujet parmi les plus connus de l'artiste, celui de la place de Potsdam à

Berlin peuplée de prostitués qui apparaissent devant la gare, illustre cet échange²¹. Souvent, Kirchner combine deux de ces personnes collées l'une à l'autre quoiqu'elles soient sans lien narratif, ne s'adressant pas l'une à l'autre et se dirigeant dans des directions différentes (ill. 2, 4). Il les place sur un îlot de trottoir rond au milieu de la place, devant les trois arcs avec lesquels la gare s'ouvre obliquement sur son escalier. Le rond sur lequel il positionne ses protagonistes rappelle le socle d'une sculpture comme celle qu'il avait réalisée une année auparavant, *Deux amies*, cette-fois ci en rapprochant les deux femmes de manière intime, presque provocante (ill. 3). Les femmes, la gare avec son escalier et le coin rond d'un immeuble sont placés dans le tableau comme autant de sculptures, parmi lesquelles apparaissent des hommes rendus dans des dimensions trop petites par rapport à leur "proie". Dans le tableau ici reproduit (comme dans d'autres dédiés au même sujet), le fond de la place est travaillé comme un relief (ill. 2). Les couleurs regroupées comme dans une affiche (vert, violacé clair, rouge, noir/blanc) rappellent les colorations de certaines sculptures de Kirchner. Dans la xylographie, Kirchner procède avec des coupes du couteau longues et violentes (ill. 4). Les femmes regardent dans la même direction, tout en soulignant le manque de rapport entre elles, en marchant dans des directions différentes. Dans le travail sur bois, la véhémence de l'action semble se continuer dans la violence des émotions ; et on hésite si l'on doit attribuer ces émotions aux prostitués eux-mêmes ou à leurs possibles clients, les hommes avec leurs jambes exagérément écartées, silhouettes noires poussées par leur appétit sexuel. Ici, la véhémence gestuelle du faire artistique opère comme un signe indirect chiffant les émotions de ces figures – agissant sous le voile de l'anonymat imposé par les codes de comportement de la métropole.

Quatre années plus tard, Kirchner, dans un autoportrait fait dans une huche à Davos dans l'Engadine où il s'était retiré après sa maladie nerveuse, insiste sur le travail artistique²². (ill. 5) Dans une chambre traitée en raccourcis vertigineux et rappelant par cela celle de Van Gogh à Arles, une figure minuscule est assise derrière une table. On ne la reconnaît que comme pendant visuel d'un four avec ses tuyaux presque grimaçants. Plié sur sa besogne, le dos anguleux et presque horizontal, l'artiste, avec des griffes qui semblent saignantes, travaille une planche ou un dessin. On comprend que la vue de la chambre, réalisée avec des jaunes et des rouges presque brûlants, doit avoir été accomplie avec le même effort que l'œuvre derrière laquelle Kirchner s'accroupit à sa table. Bien sûr, l'arrière-plan biographique est à ce moment le tremblement, presque la paralysie dont l'artiste souffrait après la crise psychique contractée suite à l'abus de diverses drogues²³. Pourtant, déjà le Kirchner de la métropole "babylonienne" travailla le bois de manière brute et considérée comme "primitive" – et infecta sa peinture avec cet idiome.

L'exemple de Kirchner montre que, pour l'expressionnisme, le geste est un élément clé de la représentation – soit celui des personnes représentées, soit celui par lequel le peintre applique les pigments sur la toile. De plus, le geste du peintre se traduit d'une certaine manière – par une sorte d'empathie qui procède de l'action de l'artiste au motif – dans celui des acteurs dans la scène qu'il recrée sur la toile. Maurice Merleau-Ponty a commenté un film où l'on voit Henri Matisse en train de

peindre : il était impressionné par les hésitations motrices qui aboutissaient pourtant à un geste pictural avec lequel le peintre réalisait un contour clair et décidé²⁴. Ce qui lui importait était le lien entre le corps du peintre comme centre de réalisation et le corps peint lisible comme centre d'actions possibles – l'un se traduisant dans l'autre. Aussi Vilém Flusser qui a écrit sur la peinture *en tant que geste* se met dans la situation de quelqu'un qui regarde un artiste en train de peindre²⁵. Flusser est convaincu qu'on se fait une fausse idée de l'acte de peindre, si on pense que l'artiste a à l'esprit quelque idée qu'il essaierait de traduire dans son travail strictement instrumental. Bien que nous ayons tendance, selon Flusser, à voir d'abord le pigment, la toile, le corps du peintre, puis un travail de réalisation du tableau que le peintre aurait de quelque manière déjà à l'esprit, ce n'est pas l'idée anticipant le résultat, mais l'après-coup du tableau qui donne sens à toute cette énigme. Le peintre peut être surpris par ce qui se passe, et par ce qui s'est réalisé. Aussi pour Merleau-Ponty, ce n'est pas seulement l'œuvre, mais également ce langage taciturne de la peinture – pas seulement le travail de l'artiste, mais aussi l'art déjà existant – dans lequel le peintre entre, avec son travail, qui s'avère, le long de ce processus, comme doué d'une vie à elle, renaissante dans chaque nouveau tableau²⁶. Aussi, on ne comprend pas le "hiéroglyphe" de Kirchner, si on le considère comme idée, claire ou vague, anticipant le tableau. C'est une forme dans laquelle le "choc" reçu par la perception vécue s'est traduit au cours d'un processus de travail également vécu, pour être transmis au spectateur. L'œuvre n'est donc que l'interface entre le *devenir-image* sous les mains de Kirchner et le redevenir vie dans la lecture empathique du spectateur.

On a souligné le fait qu'un geste en peinture ne peut être expressif que considéré en lui-même ; ce qu'il laisse sur la toile ne serait donc qu'une trace, une empreinte du mouvement grâce auquel il a été produit²⁷. C'est juste, quand on se réfère à n'importe quel dessin ou image non-artistique, fabriqué dans le seul but d'explication, par exemple. En revanche, dès qu'on franchit le seuil du monde de l'art, la peinture – comme la danse – est un cadre dans lequel la signification esthétique de tout geste est garantie d'avance. Le seuil considéré ici (comme peut-être aussi dans d'autres domaines de gestes expressifs, par exemple le théâtre, le cinéma, ou le théâtre qu'un narcissiste met en scène pour lui-même) est celui entre le geste "se" signifiant et celui qui, possiblement en plus de cela, prend sa signification dans un ensemble esthétique.

Si on se réfère maintenant au geste seul, en dehors de tout système esthétique, tels les arts visuels, on touche à un autre seuil, celui entre une action qui ne signifie rien et une action signifiante. N'importe quel geste a une signification dans un tableau, dans la danse, ou simplement dans une considération esthétique de l'action. Pourtant, en dehors de ces cadres, il y a aussi des actions corporelles qui ne signifient rien. Flusser a insisté sur la différence entre un mouvement du corps en général (l'exemple extrême serait le rétrécissement de la pupille sous l'effet du soleil) et un mouvement symbolique, caractérisé par le fait qu'il exprime quelque chose. Le premier, on peut toujours le lire comme un symptôme, mais ce n'était pas son sens primaire ; tandis que le second n'a de sens que dans une logique de communication²⁸.

On a souvent confondu les deux problèmes : comment une action devient-elle signifiante, donc geste au sens propre du mot, c'est-à-dire comment acquiert-elle un

rôle dans la communication? Et comment une action corporelle devient-elle image codée, donc reconnaissable quand elle se retrouve dans d'autres images, à d'autres époques, etc.? Les deux questions sont intimement liées. Dans un contexte comme celui de la danse (mais aussi en peinture), elles peuvent même se confondre – quand on songe au seuil esthétique qu'il faut franchir pour être "dans" la danse (dans laquelle toute action est toujours déjà image). Vers la fin du 19^e et le début du 20^e siècle, les deux questions et leur rapport ont été traitées comme intimement liées par Darwin et par Warburg. Pendant ses études, Warburg, dans un texte écrit en 1887 pour un séminaire sous la direction de l'archéologue Reinhard Kekulé von Stradonitz, analysa la représentation du *Combat des Lapithes contre les centaures* dans les métopes d'Olympie et du Parthénon à Athènes. Ce qui l'intéressait, c'était la manière par laquelle "la violence animale" devenait image²⁹. Peu après la mort de Warburg, Fritz Saxl, son élève et collègue, a approfondi cette approche dans une étude sur le motif de *Mithra tuant le taureau*, se demandant pourquoi le moment où le héros pose son genou sur la croupe de l'animal, tout en soulevant le bras tenant le couteau, devenait très vite canonique. Pour Saxl, trois raisons expliquaient l'efficacité de la formule : d'abord, c'était, selon une logique toujours redevable à la *Poétique* d'Aristote, le moment clé de l'action, précédant immédiatement l'abattage du taureau ; puis, c'était le moment le plus violent de l'action ; et enfin, c'était le motif résumant de la manière la plus claire l'action dans une image³⁰. Ainsi Saxl situait d'emblée son argument dans la logique de l'image. Dans un essai sur la formule-pathos publié peu après, trois ans après la mort de Warburg, Saxl souligne surtout ce moment du *devenir-image* du geste dans le travail de son maître³¹. Pourtant, celui-ci n'a jamais rationalisé à ce point la différence entre la *semiosis*, le processus à travers lequel une action devient geste signifiant *dans la pratique quotidienne*, et la condensation dans l'image, le procédé à travers lequel le geste est codé dans une image. Il faut considérer l'étude de Saxl comme une tentative de rationaliser la formule-pathos de Warburg sur l'arrière-plan de la théorie de la peinture d'histoire d'Alberti à Lessing. Des écrits de Warburg, on peut tirer au contraire surtout des raisons pour lesquelles il est impossible de différencier avec sûreté *devenir-signifiant* et *devenir-image*. *L'efficacité esthétique* qui se révèle dans la réception critique et dans chaque "renaissance" d'une formule-pathos est liée à la formule-image, mais aussi au geste codé en elle.

Mes recherches sont redevables aux travaux menées par Giorgio Agamben, Didi-Huberman, et, avant lui, Philippe-Alain Michaud et Gabriele Brandstetter sur le langage du geste et de la danse, mais aussi le mouvement (cinématographique également) et la temporalité de l'image³². On peut considérer mes réflexions comme un commentaire de ces recherches. Pourtant, il y a un aspect qui, à mon sens, n'a pas suffisamment retenu l'attention, c'est le côté radicalement pratique du geste. Le geste, en ce sens, n'est pas une chose (ou un objet-image), mais une action (aussi une image-action, comparable au *speech-act* théorisé par John Austin)³³. Aussi se souvient-on d'un geste non pas comme d'une chose, mais comme d'une pratique. Si quelqu'un vous demande, tandis que vous êtes assis, si vous savez marcher, votre réponse ne sera certainement pas une réflexion sur l'innervation par les nerfs moteurs de tels ou tels muscles ou sur les organes grâce auxquels le corps garde l'équilibre, etc. Vous ne

répondrez donc pas par un savoir théorique. Vous ferez plutôt la démonstration de votre capacité à marcher... Au 19^e siècle, on a mené beaucoup de recherches sur la perception, la motion et la volition, surtout sur les schémas de stimulus et de réaction. Le paradigme de l'action réflexe découlait de la découverte d'un savoir radicalement pratique – et de son enregistrement dans la mémoire. Bergson et, avant lui, Hering comme d'autres, ont souligné le fait que la mémoire ne se souvient pas exclusivement de faits, mais aussi de schémas d'actions. Bergson a établi la différence entre une partie praxéologique de la mémoire et une partie théorique. Il est peut-être allé trop loin en attribuant une temporalité tout-à-fait différente à l'une et à l'autre, et en tentant de réduire l'une – le côté théorique – à l'autre – le côté pratique. Mais il a résumé, dans son analyse rigoureuse, une découverte centrale faite durant les décennies antérieures, et riche en conséquence, par exemple dans l'œuvre de Marcel Proust : celle de la mémoire pratique qui est autre chose qu'un disque dur d'ordinateur. Elle n'enregistre pas, mais elle tient disponible – pour de futures actions, émotions et expressions. En essayant de comprendre la signification du geste et de l'expression autour de 1900, nous avons donc insisté surtout sur le geste, l'émotion et l'expression comme inscrits dans des pratiques, et nous n'avons pas cherché à comprendre des "significations" en dehors de telles pratiques.

Gestes et expressions faciales selon Darwin

C'est en 1872 que Darwin publia son livre *The Expression of the Emotions* dans lequel il présenta le matériel qu'il souhaitait d'abord synthétiser dans son livre publié l'année précédente, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Dans celui-ci, il avait enfin traité de la question de la descendance humaine, sujet qu'il avait soigneusement évité – sauf une remarque indiquant de possibles enquêtes futures – dans son premier livre *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (1859)³⁴. Le premier objectif de Darwin était donc de démontrer que l'expression humaine au moyen de gestes et de la mimique portait des traces de son origine dans le monde animal. Pourtant, dans le livre publié *The Expression of the Emotions*, deux autres buts s'avèrent aussi importants que le premier. D'abord, Darwin n'épargne aucun effort, même pas celui d'envoyer un questionnaire à des anthropologues et à d'autres spécialistes partout dans le monde colonial, pour prouver que les lois dirigeant l'expression gestuelle et faciale sont plus ou moins les mêmes chez tous les hommes qu'il considérait à juste titre comme parents entre eux et, pour ainsi dire, comme appartenant à la même famille. Plusieurs auteurs influents qui avaient publié avant lui sur la physionomie – tels Pieter Camper en 1790 et après lui Étienne Geoffroy Saint-Hilaire et Paul Broca – ont considéré certains noirs comme plus proches du singe du fait d'un "angle facial", c'est-à-dire l'angle entre la partie inférieure du visage et le front, plus proche de la verticale. Bien que certains physiologistes racistes aient considéré, sur cette base, certains noirs comme inférieurs à leurs colonisateurs blancs, Darwin refusait en général l'idée selon laquelle le genre humain serait subdivisé en races³⁵. Pour lui, le

langage corporel pour exprimer les émotions était contingent, donc un langage parmi beaucoup d'autres possibles qui avait des origines toujours concrètes dans l'histoire naturelle. Il cherchait donc des lois *générales*, mais pas des lois *nécessaires*, et un langage universel en termes anthropologiques et non en termes de transcendance.

Le troisième but de Darwin était celui qui nous intéresse le plus, ici. C'est sa tentative de saisir l'origine des expressions à travers des gestes et des mouvements faciaux, donc des mouvements visibles du corps. Darwin offrit une série d'explications pourquoi certaines émotions sont exprimées par tels ou tels moyens. Il propose trois types d'étiologies qui pourtant cherchent toujours le sens d'un geste ou d'une expression faciale dans son origine – ou dans un mouvement qui avait naguère, dans un stade de l'évolution antérieur, eu un sens pratique, ou dans une excitation du corps considéré comme organisme, doué d'un système nerveux, musculaire et de circulation, etc. Il cherchait donc une origine ou historique – dans le sens de l'histoire naturelle – ou systématique pour l'expression des émotions.

L'origine du geste en tant qu'expression des émotions était donc un intérêt clé de Darwin qui entraîne le lecteur dans beaucoup d'observations et de réflexions sur l'analogie de comportements et de gestes entre les mondes animal et humain, d'ailleurs jamais en abaissant par cela l'émotion humaine, mais très souvent en invitant le lecteur à respecter la dignité des animaux. Darwin ne s'intéressa pas seulement au devenir expressif, mais également au devenir image, et cela plutôt de manière implicite. Le livre de Darwin était une des premières publications scientifiques à ne pas être seulement illustré de xylographies et de lithographies, mais aussi d'une trentaine de photographies dont la plupart étaient arrangées en sept planches qui constituent un complément visuel de l'argument. La partie visuelle de la stratégie de Darwin a été analysée par Phillip Prodger et, après lui, par Julia Voss³⁶. On suivra brièvement les paradigmes que Darwin voyait à l'œuvre dans l'expression des émotions, et on donnera quelques exemples de la manière dont Darwin les illustra.

Le premier des principes régissant l'expression des émotions par les mouvements est celui de l'association d'actions et d'habitudes utiles. Comme souvent, Darwin ne choisit pas des animaux exotiques comme exemples, mais des animaux domestiques que tout le monde a déjà mille fois observés. Un chien confronté à un rival montre tous les signaux qu'il est prêt à attaquer (ill. 6) : il exhibe les dents, tient les oreilles en avant, comme quand il approche discrètement une proie, baisse la tête de manière à former une horizontale avec le cou et le dos et tient la queue relevée. Ce comportement témoigne d'un chien prêt à attaquer, mais montre aussi son état d'esprit – effet, selon Darwin, utile pour le chien. Dans l'évolution, un chien se comportant ainsi avant d'attaquer ou même sans finalement attaquer, aura un avantage sur d'autres animaux qui mordent sans attendre. Dans son argument construit selon la tradition de l'associationnisme anglais, Darwin marque le seuil entre *action* et *geste*, entre un comportement dont l'utilité est immédiatement pratique et un comportement dont l'utilité n'est que communicative, donc médiatisée. En même temps, nous percevons le degré qui sépare une action affective d'une action dans laquelle l'affect est doublé par l'expression.

Le second principe, celui de l'antithèse, dérive du premier. Quand le chien veut

exprimer l'affect opposé à l'agressivité, c'est-à-dire sa soumission et sa reconnaissance envers un être dominant, il accomplit un mouvement aussi contraire que possible au premier : il courbe le dos, baisse la queue et tient les oreilles à l'arrière (ill. 6). Darwin s'est adressé à plusieurs dessinateurs connus pour illustrer cette opposition. Un premier dessinateur, Joseph Wolf, fut réticent quand il s'agit d'exagérer les positions du chien selon le souhait de Darwin qui commentait son esquisse. Darwin s'adressa ensuite à Briton Rivière, peintre d'animaux spécialisé dans des scènes sentimentales et illustrateur de la revue satirique *Punch* qui lui fournit ce qu'il souhaitait³⁷. (ill. 7) Le second principe (de l'antithèse) ne décrit plus une action immédiatement utile, le dos courbé du chien ne servant à rien sauf à démontrer l'humilité envers son maître, mais une action dérivée et de caractère purement expressif. En passant à son contraire, le geste a pour ainsi dire oublié l'action d'utilité immédiatement pratique dans laquelle il avait son origine. D'action, le geste est devenu expression.

Avec le troisième principe, l'action directe du système nerveux, nous accédons à un autre paradigme. Depuis qu'on a découvert, au 18^e siècle, que la transmission des stimuli dans les nerfs montre des analogies avec le transport du courant électrique, on considère tout le système nerveux comme un dispositif d'excitation³⁸. Dans des états d'excitation importante, le psychisme avait besoin d'une décharge. Peu avant, Herbert Spencer avait expliqué que le rire était une décharge d'excitation débordante³⁹. Spencer – et après lui Darwin – lisaient aussi la contraction des muscles faciaux dans un sourire comme témoignant d'une telle décharge directe de la machine thermodynamique du corps. Mais Spencer n'aurait jamais envisagé des singes souriants. Pourtant, Darwin observait, dans le Zoo de Regent's Park, un singe – un macaque huppée noire – dont il interprétait l'expression faciale comme un sourire (ill. 8)⁴⁰.

Cette lecture était d'autant plus importante que Darwin, avec cet exemple, affichait son opposition à son plus éminent prédécesseur, le physiologue écossais Charles Bell qui avait publié en 1806 un livre sur l'expression faciale et l'avait retravaillé jusqu'en 1847, en donnant plusieurs rééditions⁴¹. Dans *The Expression of the Emotions*, Darwin ne passa pas sous silence que Bell avait révolutionné l'étude de la mimique sur la base de solides recherches sur le système nerveux, notamment sur la différence entre les nerfs sensibles et les nerfs moteurs, sur les différentes fonctions du *cerebrum* et du *cerebellum*, etc. Ce pionnier de l'analyse différentielle du système nerveux avait joué un rôle clé en ébranlant l'idée selon laquelle les nerfs et le cerveau ne seraient qu'un seul organisme résonnant dans son ensemble. Il avait découvert que la racine postérieure de la moelle et du *cerebrum* était responsable des réflexes du corps et des actions involontaires. En ce qui concerne la mimique, la plus grande contribution de Bell consistait dans l'étude précise et anatomique de certains mouvements faciaux en relation avec des émotions et des états d'excitation qu'il décrivait de manière physiologique. Il comprit par exemple l'importance de la circulation et de la respiration pour des émotions et leur expression, tel rougir par excitation ou par honte, que Darwin allait traiter à travers son troisième principe, l'action directe du système nerveux. Pourtant Bell était convaincu que l'homme a tout

un appareil de muscles destinés uniquement à l'expression des états d'âme – muscles manquant en partie aux animaux. Il décrit par exemple un muscle responsable pour la contraction du front entre les sourcils, le *musculus corrugator*, qui selon lui faisait défaut aux singes. De plus, Bell croyait que les animaux étaient incapables d'émotions correspondant au sourire – et donc aussi incapables de les exprimer. Pour Bell, des sentiments comportant une évaluation complexe comme l'ironie étaient strictement humains. Le sourire du macaque noir observé par Darwin était donc un exemple démentant une idée clef de son plus éminent prédécesseur – une idée qui le montrait encore ancré dans une conception créationniste de l'homme⁴². Il ne faut pourtant pas méconnaître la révolution que Bell avait introduite dans l'étude de la mimique, en abandonnant les stéréotypes qui régissaient l'étude de la mimique depuis l'antiquité : un visage léonin ne signifiait plus un caractère fort, un menton proéminent une volonté forte...⁴³ Avant Darwin, Bell avait donc dépassé l'étude rhétorique des stéréotypes de la mimique – qui avait encore triomphé peu avant dans les *Fragments physiologiques* de Johann Kaspar Lavater (1789). Darwin, qui avait suivi les cours de Bell à Cambridge, reconnaissait sa dette envers l'étude de la mimique en termes de physiologie. Il trouva même une référence pour approfondir cet aspect : le physiologue français Guillaume Benjamin Duchenne de Boulogne avait étudié les mécanismes de l'expression faciale dans une expérience sur un vieillard dont, suite à une maladie interprétée comme innée, la musculature faciale était presque insensible. En stimulant les muscles faciaux de ce pauvre individu, qualifié par Duchenne de « cadavre irritable », au moyen d'électrodes émettant des courants faibles, il réussissait à produire artificiellement un grand nombre d'expressions sur son visage. Darwin utilisa les photographies publiées par Duchenne de Boulogne en 1862 dans un atlas⁴⁴.

Pour étudier les émotions à l'état primordial, considéré comme naturel, Darwin préférait l'étude d'animaux et de petits enfants. Quand il s'agissait d'illustrer une des émotions témoignant des actions directes les plus fortes du système nerveux, il n'épargnait aucun effort pour se procurer une photographie d'un enfant en pleurs (ill. 9). L'histoire est fameuse. Darwin s'est adressé à un photographe, Oscar Rejlander, connu pour avoir composé, en combinant plusieurs photos, des scènes moralisantes, telles *Les Deux modes de vie* (1856-7). Apparemment, c'est surtout ce spécialiste de la mise en scène de corps qu'il crut capable de lui fournir une prise d'un bébé criant. Rejlander réussit à photographier son propre fils criant, mais le temps d'exposition trop long rendait la prise peu nette, aussi reprit-il toute la photo dans un dessin au fusain, ajoutant le coin d'une chambre et un fauteuil sur lequel le bébé est assis. Darwin inclut cette photographie transcrite en dessin dans une planche avec des enfants criant, la première illustrant son livre. Rejlander connut ensuite un succès commercial important en vendant des tirages du *Bébé de Ginx*, nom emprunté au roman satirique d'Edward Jenkins, *Ginx's Baby. His Birth and other Misfortunes* (1870). Il y racontait le destin d'un pauvre enfant qui finit par se suicider – après que des institutions religieuses perdues dans des disputes confessionnelles et un club de gentlemen l'ayant viré pour vol de cuillères en argent eurent échoué à le sauver⁴⁵.

Dans un chapitre dédié aux cris et aux pleurs, Darwin explique les motifs très

complexes de ces expressions chez les hommes. Comme un certain nombre de physiologues, Darwin avait observé que les enfants crient depuis la naissance, mais ne commencent à pleurer que deux à quatre mois plus tard. Il expliquait l'expression faciale du cri, notamment le grand effort musculaire pour tenir les yeux fermés, par la nécessité de réduire la pression dans le globe oculaire. Les larmes peuvent avoir des fonctions différentes, comme celle de lubrifier l'œil, d'en éloigner des corps étrangers et des poussières, finalement aussi celui de mouiller l'air respiré. Darwin s'intéressait surtout au fait que plus tard, ce sont des larmes toutes seules, sans cris, qui peuvent devenir expressives d'un manque, d'une douleur ou du deuil. Il est donc loin d'expliquer le comportement du *bébé de Ginx* exclusivement par une action directe du système nerveux. L'habitude et des comportements liés plus tard par association à une action à l'origine immédiatement expressive jouent un rôle grandissant dans les cris de l'enfant qui deviennent de plus en plus "expressifs"⁴⁶.

Auparavant, Darwin avait remis en cause une autre idée assez réductionniste en vogue depuis qu'on étudiait le système nerveux et que Herbert Spencer venait de réaffirmer. On croyait généralement la joie accompagnée d'une augmentation d'énergie nerveuse, tandis que la tristesse aurait été une réduction de cette force⁴⁷. Darwin accumule des exemples choquants, telle l'expression d'une mère qui apprend la mort de son enfant, pour montrer que la dépression est généralement précédée par une excitation, donc par une forte augmentation de l'activité nerveuse⁴⁸. Il ne faut donc pas considérer le troisième principe (action directe du système nerveux) comme définissant un mécanisme, par exemple d'excitation ou d'inhibition de force nerveuse, il ne désigne qu'un des modes d'explication des moyens d'expression par leur origine.

Critiques et relectures de lois de Darwin sur le langage gestuel; retour à Darwin

Les médecins, anthropologues et philosophes qui ont suivi Darwin ont généralement accepté la continuité qu'il voyait dans l'expression faciale et gestuelle chez les animaux et les hommes, mais ils ont aussi critiqué les lois qu'il avait proposées pour mettre de l'ordre dans les explications étiologiques des expressions. Il suffit de mentionner Paolo Mantegazza, qui synthétisa tous les stéréotypes raciaux ou sexuels de son époque et qui voulait réduire l'expression corporelle à des mouvements de défense ou de sympathie⁴⁹. Les objections de Wilhelm Wundt étaient plus sérieuses – et certainement plus influentes. En 1874, dans ses *Fondements de la physiologie psychologique*, Wundt établit une différence entre affect et pulsion qui, tous deux, peuvent s'exprimer dans la mimique et les gestes – le premier de manière immédiate, la seconde en anticipant ce qu'il désire dans l'expression. Des principes de Darwin, il n'accepte que le troisième auquel il attribue la première place, en le nommant « principe de changement de l'innervation directe ». Sa critique du second principe est claire et nette ; il refuse toute explication d'une expression comme contraire à une autre comme spéculative. En revanche, il introduit deux autres principes qui sont liés à la tradition allemande d'associer de manière systématique des

expressions corporelles à des états d'âme connus par introspection et par l'analyse philosophique de la raison et de l'entendement. Sous le signe d'un « principe de l'association de sentiments analogues », Wundt discute des exemples du transfert par exemple d'une expression liée au goût ou à l'odorat à des phénomènes visuels ou même moraux ; un « principe de rapport entre les mouvements à représentations sensuelles » sert surtout à expliquer les gestes par lesquels les mains illustrent un discours ou expriment l'indifférence ou l'orgueil, etc.⁵⁰ En 1900, Wundt reviendra sur ce criticisme en réduisant ses trois lois à une classification des gestes – ou démonstratifs (de nos jours, on les appellerait déictiques), symboliques et imitatifs (mimétiques)⁵¹. À nouveau, Wundt s'inscrit dans une tradition néo-kantienne en attribuant à des phénomènes de l'épistème un rôle clef dans la classification du langage des émotions. Le but de Wundt a alors sensiblement changé par rapport à celui de Darwin qui ne voulait pas classer les gestes et les expressions faciales, mais plutôt les explications étiologiques avec lesquelles on exprime l'origine de certains gestes expressifs, comme les modifications d'une même action adoptant un autre sens (telles les larmes).

D'autres manières de réduire les trois principes de Darwin à des types de signes connus dans la sémiologie ou dans la psychanalyse courent le même risque de *classifier les expressions corporelles au lieu d'analyser des pulsions* qui peuvent avoir joué un rôle dans la *sémiosis*. On peut rebaptiser, comme Georges Didi-Huberman l'a fait, le principe de l'action directe du système nerveux comme principe de l'empreinte, et l'assimiler de cette manière à l'indexicalité dans le sens de Charles Sanders Peirce – puisque les gestes et les mouvements faciaux témoignent alors d'un impact direct du corps⁵². Pourtant, rien ne permet de dire qu'un cri de bébé serait une empreinte de l'excitation de son système nerveux. C'est une action assez directe, probablement instinctive, pourtant de grande efficacité communicative, mais dans laquelle un acte de communication volontaire ou involontaire ne joue d'abord aucun rôle, quoique nous lisons ce cri infailliblement comme exprimant un manque, un besoin... De même, on peut, avec Didi-Huberman, assimiler le premier principe de Darwin, celui de l'association d'actions et d'habitudes utiles, au déplacement – stratégie signifiante décrite par Freud, dans *L'interprétation des rêves*⁵³. Cela a l'avantage de souligner une parenté entre les tentatives de Freud et de Darwin. Tous les deux étaient confrontés à la nécessité d'analyser – de manière systématique – des procédés de *sémiosis* observés empiriquement dans la nature, le premier dans les stratégies par lesquelles le rêve réinterprète les événements de la vie de tous les jours de manière à les réinsérer dans des fictions de désirs accomplis, le second dans les mouvements corporels qui jouent un rôle communicatif en tant que moyens d'expression. Pour Freud, les procédés pour générer la signification sont classables sous les termes de condensation et de déplacement. Or, le déplacement est le transfert, sous la pression de la censure qu'une instance qu'il n'appellera que beaucoup plus tard (en 1923) le sur-moi, d'un signifiant à un autre, le signifié restant le même, pourtant de manière cachée⁵⁴. Ce transfert, Didi-Huberman le voit à l'œuvre également dans l'analyse à laquelle Warburg, se référant au *Traité de la peinture* de Leone Battista Alberti, soumet le "bewegtes Beiwerk", les attributs mouvementés par

exemple de la *Vénus* de Botticelli (tels les voiles et la chevelure). L'excitation émotive et érotique que la jeune femme transmet au spectateur se traduit, pour ainsi dire, dans ses attributs. Dans le cas de Warburg, cette analyse en termes de "déplacement" est certainement convaincante, quoiqu'il n'y ait pas, comme chez Freud, d'instance de censure à l'œuvre⁵⁵.

Quant à Darwin, nous ne croyons pas que le premier principe qu'il introduit corresponde à une *sémiosis* en termes de "déplacement". Il importe à Darwin de reconduire l'origine de certains gestes expressifs – telle celui de son chien menaçant confronté à un rival – à une action immédiatement utile, donc nullement accomplie avec le but (conscient ou inconscient, explicite ou implicite) d'exprimer quelque chose, comme par exemple le fait d'être prêt à l'attaque (tout en préférant atteindre le but sans un combat onéreux pour le chien). Didi-Huberman décrit le déplacement *d'un signe à un autre*, un processus situé dans le langage sémiotique ; Darwin s'intéresse non pas à des processus se déroulant à l'intérieur de la sémiotique, mais à l'origine, au *devenir signifiant*, à la *sémiosis*. Darwin place ce premier principe au début – à la différence de ceux qui ont critiqué ou modifié son analyse, pour se construire leur Darwin à l'insu de Darwin, comme Wundt et Didi-Huberman. Il est d'une importance capitale pour Darwin : plusieurs actions d'utilité immédiate pour un animal sont devenues expressives chez l'homme, leur utilité résidant alors dans la médiation. Quand Darwin analyse le regard d'une dame – sur une photographie que Rejlander a pris de sa femme – qui veut exprimer du mépris en soulevant un coin de sa lèvre supérieure, Darwin y reconnaît encore le geste par lequel un animal montre ses dents. Darwin ne voit nullement la *sémiosis* toujours déjà à l'œuvre, considérant toutes les actions corporelles comme signifiantes. Il ne considère pas non plus toute action (par exemple humaine) comme toujours se signifiant. Il n'est pas intéressé d'interpréter toute action (humaine ou non) comme incluant l'usage de signes. Ce qui l'intéresse, c'est la pratique par laquelle un geste devient seulement signifiant, expressif. On pourrait dire que lui importe le "hors-texte" qui se cache derrière le texte, que le texte ne peut postuler qu'après-coup, comme anticipant sur lui-même⁵⁶.

Par cela, Darwin est dans un certain sens proche des expressionnistes. Kirchner cherche également à transférer aux gestes dont les traits du pinceau sur la toile sont une trace un élément de véhémence directe, de cette force avec laquelle il faut par exemple travailler le bois (mais pas le pigment mêlé à de l'huile), ou la force d'un mouvement avec lequel nous réagissons – par action réflexe et non dans un geste – à une douleur. Bien sûr, le spectateur lit les tracés dans le tableau dans maints sens, comme contours d'une personne ou d'un objet, et aussi comme traces des gestes du peintre. Mais une fois que nous avons compris, par empathie, que ces traits sont des empreintes (cette-fois ci, nous utilisons ce terme en mesurant sa signification) des gestes du peintre, nous y voyons l'expression de son émotion – non seulement l'expression issue d'une volonté distincte de signifier une expression, mais aussi l'expression pour ainsi dire non-médiatisée, immédiate qui s'est saisi pour un moment des outils du peintre. Dans l'expression comme dans l'expressionnisme, il en va toujours aussi de la *sémiosis*, jamais seulement de la *signification*. Il en va du devenir-image, de l'efficacité qui réside dans ce processus, non pas de la fiction toute faite.

Notes

1. Le terme a été utilisé pour la première fois lors de la 23^e exposition de la Sécession Berlinoise, pour désigner les nouvelles tendances surtout de la peinture française (Braque, Picasso, Vlaminck). Le bruit circule que Paul Cassirer aurait créé le terme en 1910 quand il essayait de définir la différence entre un tableau de Max Pechstein et l'impressionnisme. En 1919, Daniel-Henry Kahnweiler publia «Umschau : Merzmalerei... Expressionismus», *Das Kunstblatt*, vol. 3, n° 11, nov. 1911, p. 351), un article dans lequel il souligna – contre Theodor Däubler et d'autres – que le terme n'était guère utilisé en France pour désigner l'œuvre de Matisse et Picasso, des Fauves et des Cubistes. Ce n'était que pendant les années 1920 que le terme expressionnisme fut employé par des auteurs tels Herwarth Walden, Carl Einstein et Wilhelm Hausenstein, de manière de plus en plus systématique pour désigner les artistes modernes en Allemagne. Avant la période des avant-gardes, le terme avait été utilisé sans suite surtout en Angleterre et en France, par exemple par le peintre Julien-Auguste Hervé qui montra, sous le sigle "expressionnismes", huit tableaux au Salon des Indépendants de 1901. Voir Lionel Richard, *Encyclopédie de l'expressionnisme*, Paris, Somogy, 1993; idem, « D'un art d'expression à l'expressionnisme », *Penser l'art*, 2009, p. 271-281 ; idem, « Die Brücke ou Le Pont et la gestation de l'expressionnisme », *Fauves et expressionnistes. De Van Dongen à Otto Dix*, éd. Christine Poullain et al., Paris, Musée Marmottan, oct. 2009-fév. 2010, Paris, Hazan, 2009, p. 90-124. Voir également Sébastien Clerbois et Catherine Verleysen, *Dictionnaire culturel de l'expressionnisme*, Paris, Hazan, 2002.

2. Voir Jill Lloyd, *German expressionism, primitivism, and modernity*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1991. Sur le lien entre primitivisme et expressionnisme, voir surtout une série d'études sur le rapport entre discours culturels (anthropologiques, ethnologiques, etc.) et littérature : Andrew Zimmermann,

Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2001 ; Erhard Schüttelpelz, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870-1960)*, Munich, Fink, 2005 ; Sven Werkmeister, *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*, Munich, Fink, 2010, notamment p. 155-246, 291-320.

3. Le terme ne fut appliqué qu'entre 1906, date de l'exposition centennale de la peinture allemande, *Jahrhundertausstellung* à Berlin, et 1913, date de parution de la *Geschichte der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert* par Richard Hamann. Voir Pierre Vaisse, « Max Liebermanns 'Eva' und die impressionistische Ursprünglichkeit », Uwe Fleckner, Martin Schieder, Michael F. Zimmermann, éd., *Kunst der Nationen*, Cologne, DuMont, 2000, p. 433-447.

4. Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Londres, New York, Toronto et Dublin, Penguin Classics, 2009.

5. « Ursprünge der Emotionsforschung », Hilge Landweer et Ursula Renz, éd., *Klassische Emotionstheorien. Von Platon bis Wittgenstein*, Berlin, de Gruyter, 2008 ; Catherine Newmark, *Passion-Affekt-Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant*, Hamburg, Meiner, 2008.

6. John Elderfield, *Matisse : a retrospective*, cat. expo. New York, The Museum of Modern Art, 1993, Londres, Thames & Hudson, 1992; Pierre Schneider, *Matisse [1970]*, Paris, Flammarion, 2002, p. 241-309.

7. Yve Alain Bois, « Matisse's 'Arche-Drawing' », *Painting as model*, Cambridge MA, Londres, MIT Press, 1993, p. 3-63.

8. L'empathie était une notion clé de l'esthétique de l'*Einfühlung*, fondée par Robert Vischer (*Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik*, Leipzig, Hermann Credner, 1873) et développée après soit dans l'esthétique, par exemple par Theodor Lipps, soit dans l'histoire de l'art, par exemple par Heinrich Wölfflin, pour ne citer que le nom le plus

connu. En introduction à cette tradition, voir le recueil de textes d'Harry Francis Mallgrave et Eleftherios Ikonou, *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Santa Monica CA, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994. Pour une discussion sur la Einfühlungsästhetik et les stratégies verbales pour circonscrire le geste émotif de Warburg : Claudia Wedepohl, « Wort und Bild: Aby Warburg als Sprachbildner », Peter Kofler, éd., *Ekstatische Kunst - Besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis*, Bolzano, éd. Sturzflüge, 2009, p. 23-46.

9. Le premier essai dans lequel Aby Warburg utilise le concept de la formule-pathos est « Dürer und die italienische Antike » [1905] repris dans *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, [1932] éd. Horst Bredekamp et Michael Diers, Berlin, Akademie Verlag, 1998, p. 443-449, 623-626. Choix de la vaste littérature récente sur le concept "formule-pathos": Martin Warnke, « Vier Stichworte: Ikonologie - Pathosformel - Plarität und Ausgleich - Schlagbilder und Bilderfahrzeuge », Werner Hofmann et al., éd., *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, p. 53-83 ; Salvatore Settis, « Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion », *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 1, 1997, p. 31-73 ; U. Port, « 'Pathosformeln' 1906-1933: Zur Theatralität starker Affekte nach Aby Warburg », Erika Fischer-Lichte, éd., *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart et Weimar, Metzler, 2001, p. 226-251 ; John Michael Krois, « Die Universalität der Pathosformel. Der Leib als Symbolmedium », Hans Belting et al., éd., *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, Munich, Fink, 2002, p. 295-307.

10. Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, éd. par Martin Warnke avec Claudia Brink, Berlin, Akademie-Verlag, 2008; voir l'introduction par Martin Warnke, p. VII-X. Voir aussi Peter van Huisstede, « Der Mnemosyne-Atlas. Ein

Laboratorium der Bildgeschichte », Robert Galitz et Britta Reimers, éd., *Aby Warburg. "Ekstatische Nymphe - trauernder Flussgott"-Porträt eines Gelehrten*, Hamburg, Dölling & Galitz, 1995, p. 135-137.

11. Voir Aby Warburg, « Dürer und die italienische Antike », op. cit., p. 449; voir aussi la note de Gertrud Bing, p. 625 ; G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. de Minuit, 2002, p. 245 (illustration d'une planche de *Urworte der pathetischen Gebärdensprache*, 1927).

12. Ulrich Pfisterer, « 'Die Bildwissenschaft ist mühelos'. Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte », U. Pfisterer et M. Seidel, éd., *Visuelle Topoi*, Munich et Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2003, p. 21-47.

13. Ibidem, p. 231-248.

14. Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

15. Ewald Hering, *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*, [1870] 3^e éd., Leipzig, Akademische Verlagsgesellschaft/Breitkopf Härtel, 1921; Richard Semon, *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1904; Didi Huberman, op. cit. 2002, notamment p. 273-284. Voir Henri Bergson, *Matière et Mémoire* [1896], Œuvres, Paris, PUF, 1970, p. 159-379.

16. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie* [1970], Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1981, p. 424, 426.

17. Wolfgang Henze, *Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monographie mit Werkverzeichnis*, Wichtrach/Bern, Henze & Ketterer, 2002 ; Karin von Maur, Wolfgang Henze et Guido Messling, *Ernst Ludwig Kirchner. Der Maler als Bildhauer*, cat. expo. Stuttgart, Staatsgalerie, 2003, Ostfildern-Ruit, Hatje-Cantz, 2003 ; Oliver Kornhoff, *Studien zum bildhauerischen Werk von 'Brücke'. Über den „zwingenden Rhythmus der im Block geschlossenen Form“ bei Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner*, Phil. Diss. Université

Fribourg /Breisgau 2003, publication électronique : <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/850/> ; Heike Laermann, *Der expressionistische Holzschnitt bei Ernst Ludwig Kirchner. Studien zu Form und datierung, Ikonographie und Theorie (1904-1918)*, Bremen, Hauschild, 2004.

18. Sur la théorie artistique que Kirchner développa entre 1917 et 1920 et sur ses sources dans la philosophie (de Conrad Fiedler à Eberhard Griesebach), la théorie de la *Einfühlung* (Theodor Lipps) et la psychologie, voire la psychiatrie (Oskar Kohnstamm) de son temps, voir Thomas Röske, « Kirchner zeichnet wie andere Menschen schreiben ». Ernst Ludwig Kirchners Kunsttheorie und ihre Quellen », *Ernst Ludwig Kirchner. Leben ist Bewegung* cat. expo. Aschaffenburg, Landesmuseum Oldenburg, nov. 1999-juin 2000, éd. par Brigitte Schad, Cologne, Wienand, 1999, pp. 70-86. Sur le concept de hiéroglyphe : Christian Lenz, « Exkurs zum Begriff der Hieroglyphe », *Ernst Ludwig Kirchner - Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Besitz des Städel Frankfurt am Main*, cat. expo. Bonn - Bad Godesberg, Wissenschaftszentrum, Frankfurt am Main, Städel, 1980, p. 22-24; Lucius Grisebach, « Kirchners“ Hieroglyphe », *Ernst Ludwig Kirchner - Die Sammlung Karlheinz Gabler*, cat. expo. Berlin, Brücke-Museum et Hoechst, Galerie Jahrhunderthalle, juillet 1999 - mars 2000, Munich, Hirmer, 1999, p. 31-39; Franziska Uhlig, *Konditioniertes Sehen. Über Farbpaletten, Fischelektroden und falsches Fälschen*, Munich, Fink, 2007, p. 118-137 (Uhlig insiste sur le rapport entre dessin, xylographie et peinture, mais aussi sur la difficulté de concrétiser le rapport entre des concepts théoriques et la pratique du peintre). Voir la bibliographie des écrits de Kirchner, en partie sous le pseudonyme "Louis de Marsalle" : Magdalena Moeller et Roland Scotti, éd., *Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik*, cat. expo. Vienne, Kunstforum et Munich, Kunsthalle der Hypo-Stiftung, déc. 1998 - mai 1999, Munich, Hirmer, 1998, p. 332.

19. Louis de Marsalle (= E.L. Kirchner), « Über die Schweizer Arbeiten von E. L. Kirchner », *Ausstellung von neuen*

Gemälden und Grafik von E. L. Kirchner 1916-1921 bei Ludwig Schames, Frankfurt am Main, 1921; repris in Lothar Grisebach, *E.L. Kirchners Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, révisé par Lucius Grisebach, Stuttgart, Hatje, 1997, p. 230-33, cit. p. 231.

20. Louis de Marsalle (= E.L. Kirchner), « Zeichnungen von Ernst Ludwig Kirchner », *Genius* [1920] 1921, 2^d vol., Munich, 1921, p. 216-234; repris dans Lothar Grisebach, op. cit., 1997, p. 221-224, cit. p. 221, 224.

21. Sur les scènes de rue berlinoises de Kirchner, voir Charles Haxthausen, « 'A New Beauty': Ernst Ludwig Kirchner's Images of Berlin », *Berlin. Culture and Metropolis*, Minneapolis MA, University of Minnesota Press, 1990, p. 58-94 ; Katharina Sykora, *Weiblichkeit - Großstadt - Moderne. Ernst Ludwig Kirchners Berliner Strassenszenen 1913-1915*, Berlin, Museumspädagogischer Dienst, 1996, p. 20; Sherwin Simmons, « Ernst Kirchner's streetwalkers : art, luxury and immorality in Berlin, 1913-16 », *The Art Bulletin*, 82, 2000, p. 117-148; Katharina Henkel et Roland März, éd., *Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens*, cat. expo. Nationalgalerie Berlin SMPK, Berlin, G+H Verlag, 2001. Voir aussi les nombreuses études de Lucius Grisebach, notamment : « 'Für Form und Farbe ist die sichtbare Welt die Anregerin': Die Jahre zwischen 1917 und 1924 », Moeller et Scotti 1998, op. cit., p. 61-72.

22. Le tableau a été étudié par rapport à d'autres de la même période par Eberhard W. Kornfeld, « 'Das Wohnzimmer' - Ein Gemälde Ernst Ludwig Kirchners in der Hamburger Kunsthalle », *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, n° 8, 1989, p. 197-204.

23. Bettina Gockel, *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*, Berlin, Akademie-Verlag, 2010, p. 105-154. Voir aussi mon essai « Art and Crisis : Kirchner paints Kirchner », Bernhard Mendes Bürgi, éd., *Ernst Ludwig Kirchner. Mountain Life. The Early Years in Davos, 1917-1926*, cat. expo. Bâle, Kunstmuseum, sept. 2003-janvier 2003,

Ostfildern-Ruit, Hatje-Cantz 2003, p. 49-70.

24. Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voies du silence », *Les Temps Modernes*, 7/80, 1951-52, p. 2113-2144 et 8/81, 1952-53, p. 70-94 ; *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 63-135.

25. Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Bensheim et Düsseldorf, Bollmann, 1993, p. 86-99.

26. Merleau-Ponty 1951-53, p. 73-74.

27. Garry Hagberg, *Art as Language. Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 1995, p. 8-30, pour une discussion sur des questions, par exemple si un rythme désigne ou excite une émotion. Voir aussi p. 50-74, 118-135. Hagberg cherche à retrouver une position wittgensteinienne dans une discussion philosophique de la tradition analytique surtout en Angleterre et aux États-Unis ; en ce qui concerne notre problématique, voir notamment Susanne Langer, *Feeling and Form*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1953.

28. Flusser, op. cit., p. 7-18. Une première étape que Flusser considère est le geste comme moyen de communication ; la seconde qui reste toujours à l'arrière-plan de son analyse est le geste en tant qu'esthétique. Pour l'ensemble des caractéristiques d'une gestualité esthétique, Flusser réactive la notion de "Stimmung" - notion plus problématique que celle d'intention pour expliquer le geste en peinture. Hans Georg von Arburg est en train de reconstruire le parcours historique de la métaphore de la "Stimmung", notamment en musique et en littérature allemande ; voir son « Stimmungen, oder : (wie) kann man über das Schöne sprechen? Das Beispiel Hugo von Hofmannsthal », *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, 76, sept. 2009, p. 141-159. En 2005, Marcus Mross a même proposé, en allemand, une terminologie différenciant entre un geste qui n'exprime rien et une "Gebärde" (intraduisible, quelque chose comme une action expressive) qui correspondrait au geste expressif dans le sens de Flusser. Pour celui-ci, un mouvement involontaire qu'on fait, possiblement comme pur réflexe, pour

réagir par exemple contre une douleur subite ne serait pas un geste - sauf dans l'art (et il cite Fernando Pessoa selon lequel le poète peut même feindre une douleur dont il souffre réellement). Ulrich Rehm a contredit Mross pour deux raisons dont nous n'acceptons que la première : d'un côté, la restriction proposée du sens de la parole "geste" va à l'encontre du langage ordinaire, suscitant donc un malentendu ; de l'autre, Rehm soutient une conception du geste significatif comme toujours reposant sur quelques conventions historiquement établies. Si nous ne le suivons pas dans le dernier argument, c'est parce qu'il semble sous-estimer l'importance de gestes instinctifs et improvisés par rapport aux gestes qui pourraient trouver leur place dans quelque dictionnaire du comportement visuel. Darwin a souligné l'importance de l'aspect non codé des gestes, et ses observations sur les lectures que différents spectateurs d'une photographie de Duchenne de Boulogne donnent d'un geste identique, nous suffisent pour considérer le geste comme un "soft signifier", souvent ambigu, toujours en rébellion contre les tentatives de le coder de manière définitive. Cela vaut aussi pour les gestes en peinture - si on accepte de les considérer, avec Warburg, comme des "formule-pathos". C'est une prédilection marquée pour Erwin Panofsky contre Warburg qui amène Rehm à se pencher surtout sur le langage conventionnel des gestes, en pensant épuiser par cela le langage gestuel dans son ensemble. Ulrich Rehm, *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2002, p. 206-209, 367. Pourtant, en relatant la tradition de l'analyse des gestes dans les arts de Giovanni Pietro Lomazzo à Jean-Baptiste Dubos, Rehm accumule beaucoup d'arguments qui nous invitent à (toujours) considérer le geste comme un soft signifier, donc comme un langage compréhensible aussi s'il n'est codé que de manière incomplète et générale. Voir la discussion intéressante p. 32-185, chapitres fondamentaux pour l'analyse du geste en histoire de l'art.

29. Gombrich, op. cit. [1970] 1981, p. 56-57.

30. Fritz Saxl, *Mithras. Typengeschichtliche Untersuchungen*, Berlin, Keller, 1931.

31. Fritz Saxl, « Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst » [1932], *Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, éd. par Dieter Wuttke avec Carl Georg Heise, Baden-Baden, Valentin Korner, 1979, p. 419-431.

32. Philippe-Alain Michaud, op. cit. (1998) ; Gabriele Brandstetter, « Ein Stück in Tüchern'. Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault », *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 4, 2000, p. 105-139; Georges Didi-Huberman, op. cit. (2002) ; Giorgio Agamben, « Nymphae », *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, retravaillé dans la version italienne, publiée dans la revue *aut aut*, 321/322, mai-août 2004. J'ai utilisé l'édition allemande, *Nymphae*, Berlin, Merve, 2005, p. 7-47. Pour l'arrière-plan dans la danse d'avant-garde, voir Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1995. Voir aussi Isolde Schiffermüller, éd., *Geste und Gebärde. Beiträge zu Text und Kultur der Klassischen Moderne*, Verona, Edition Sturzflüge, 2001.

33. John Austin, *How to do things with words*, Oxford, Clarendon Press, 1962. La littérature sur Austin et le pragmatisme en linguistique et philosophie est débordante. Limitons nous à citer une œuvre clé résumant son impact en linguistique: Stephen C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge et New York, Press Syndicate of the University of Cambridge, 1983. Résumé du débat philosophique autour d'Austin, Sibylle Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprechaktheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, p. 135-153. Important en ce qui concerne le rapport entre Austin et Foucault, mais aussi Bourdieu : Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997. Malgré son titre, le livre de Horst Bredekamp (*Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010) ne comporte pas une théorie pragmatique, radicalement praxéologique de l'image,

mais plutôt un exposé historique du pouvoir magique attribué aux images, complété d'une classification des "Bildakte". La théorie de l'image-action reste à élaborer.

34. Voir *The Complete Works of Charles Darwin* sur le site darwin-online.org.uk. Parmi les éditions imprimées de *The Expression of the Emotions*, nous préférons celle de Joe Cain et Sharon Messenger, préfacée par Cain (Penguin Classics, 2009). On cite souvent la soi disant "troisième" édition, publiée en 1998 chez Harper Collins par les soins de Paul Ekman. Dans la seconde édition, publiée en 1890 par le fils de Darwin, Francis, celui-ci avait inséré certaines corrections et remarques de son père, sans pour autant incorporer toutes les notes hors-texte que Darwin avait incorporé dans son exemplaire de travail. Ekman a soigneusement édité le manuscrit avec les notes. Mais en plus, il alourdit le texte avec un commentaire dans le sens d'une théorie des émotions qui est la sienne, théorie que nous considérons comme exagérément biologiste, en commentant les découvertes et les prétendues erreurs de Darwin dans ce sens. Parmi les nombreux livres sur Darwin publiés autour de 2009 - 150 ans après *On the origin of species* - nous ne mentionnons que l'introduction très claire de Julia Voss, *Charles Darwin zur Einführung*, Hamburg, Junius, 2008.

35. Camper avait illustré son idée selon laquelle l'angle entre la partie inférieure du visage, notamment le nez, et le front témoigne du degré d'intelligence des êtres, par une planche dans laquelle il passait du singe à l'Apollon du Belvédère à travers les "races" humaines, sans postuler pour autant une évolution naturelle menant de l'un à l'autre. Plus tard, Ernst Haeckel - se référant à Darwin - liait une série semblable de profils humains à l'évolution alors conçue comme darwinisme social. Voir Ernst Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, Berlin, Reimer, 1868, frontispice. Voir Robert J. Richards, *The Tragic Sense of Life, Ernst Haeckel and the Struggle over Evolutionary Thought*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2008.

36. Phillip Prodger, « Illustrations as Strategy in Charles Darwin's *The Expression of the Emotions in Man and*

Animals », Timothy Lenoir, *Inscribing Science. Scientific Texts and the Materiality of Communication*, Stanford CA, Stanford University Press, 1998, p. 150-181, 396-399; idem, *Darwin's Camera. Art and photography in the Theory of Evolution*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009; Julia Voss, *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837-1874*, Frankfurt am Main, Fischer, 2007.

37. Prodger 2009, p. 146-155. Bien que Darwin ait dû négocier de manière acharnée avec son éditeur le nombre d'illustrations, il décida de demander à deux autres dessinateurs d'illustrer les deux premiers principes avec un second couple de chiens agressif et soumis, puis deux images d'un chat montrant le même comportement. Ces illustrations apparaissent, au début du livre, comme xylographies et lithographies dans le texte. Ils introduisent donc le lecteur dans l'argument en l'illustrant à travers des observations ordinaires.

38. On peut nommer le physiologue David Hartley comme un des premiers à avoir conçu le système nerveux de cette manière. Voir Lucy Hartley, *Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-Century Culture*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2001, pp. 27, 56-57. Pour le contexte général, voir Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001; sur la physiologie vers la fin du 19^e siècle, Maria Osietzki, « Körpermaschinen und Dampfmaschinen. Vom Wandel der Physiologie und des Körpers unter dem Einfluss von Industrialisierung und Thermodynamik », Philipp Sarasin et Jakob Tanner, eds., *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1998, p. 313-346. Sur la métaphore de la "Stimmung" en relation avec les "vibrations" du système nerveux, voir aussi Arburg 2009, op. cit.

39. Souvent cité par Darwin : Herbert Spencer, *Essays. Scientific, Political, and Speculative*, [1863] 3 vol., Londres, Williams & Norgate, 1891.

40. Julia Voss, op. cit. 2007, p. 240-323.

41. Darwin utilisait l'édition de 1844 : Charles Bell, *The Anatomy and Philosophy of Expression as connected with the Fine Arts*, Londres, George Bell, 1844.

42. Hartley, op. cit. 2001, p. 44-79.

43. Plusieurs ouvrages reconstruisent la tradition de l'ancienne mimique. Ne mentionnons que Mosche Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990; Jan Bremmer et Herman Roodenburg, eds., *A cultural history of gesture. From Antiquity to the present day*, Ithaca 1991, 2^e éd. Cambridge, Polity Press, 1993; et surtout Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz, Zabern, 1991.

44. Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la Physionomie Humaine ou Analyse Électro-physiologique*, Paris, Renouard, 1862.

45. Prodger, op. cit. 2009, p. 110-132.

46. Darwin, *The Expression* (éd. 2009), p. 137-163.

47. Herbert Spencer, *The principles of psychology*, London, Longman, Brown, Green, and Longmans, 1855, p. 370-375.

48. Darwin, *The Expression* (éd. 2009), p. 69-83.

49. Paolo Mantegazza, *Physiognomik und Mimik*, traduit par R. Löwenfeld, Leipzig, B. Elischer Nachf., 1890.

50. Wilhelm Wundt, *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1874; ch. 20, "Gemüthsbewegungen", p. 800-819; ch. 21, "Reflex- und Willkürbewegungen", p. 820-837; ch. 22, "Ausdrucksbewegungen", p. 838-857.

51. Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, vol. 1, *Die Sprache*, 1^{re} partie, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1900 : chap. 1, "Die Ausdrucksbewegungen", p. 31-130; chap. 2, "Die Geberdensprache", p. 131-243.

52. Charles Sanders Peirce, « A Second Trichotomy of Signs »; « The Icon, Index, and Symbol », *Collected Papers of Charles*

Sanders Peirce, 2 vols. dans un seul, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1965, vol. 2, p. 143-144, 156-173; Didi-Huberman 2002, p. 236, 240-242; idem, *La Ressemblance par contact : archéologie, anachronisme, et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008, p. 42-46, 189-191.

53. S. Freud, *Die Traumdeutung*, in *Gesammelte Werke chronologisch geordnet* vol. 2 et 3, Frankfurt am Main, Fischer, 1999, p. 284-291, 310-315. Voir aussi, pour la parenté entre la condensation, la métaphore et la chaîne paradigmatique d'un côté, et pour celle du déplacement, de la métonymie et de la chaîne syntagmatique de l'autre, Roman Jakobson, « Notes marginales sur la prose du poète Pasternak », *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 127-138, et Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 493-528. Pour une introduction claire de ses procédés sémiotiques, voir Kaja Silverman, *The subject of semiotics*, Oxford, Oxford

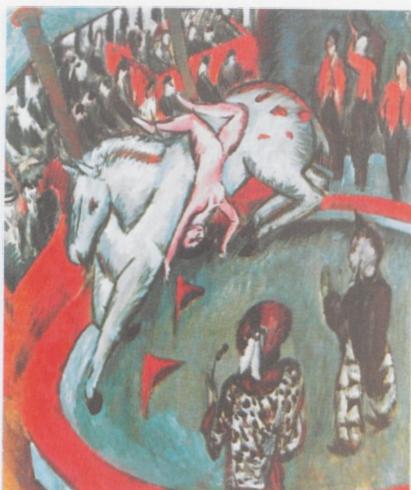
University Press, 1984.

54. S. Freud, « Das Ich und das Es » [1923], *Gesammelte Werke chronologisch geordnet*, vol. 13, Frankfurt am Main, Fischer, 1999, p. 233-289.

55. Didi-Huberman, op. cit. 2002, p. 240-248, 268.

56. On fait allusion à Jacques Derrida, « il n'y a pas de hors-texte ». Voir *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 226-234, cit. p. 227 (par rapport à la biographie de Rousseau). La question de savoir comment le médium construit sa propre origine, en postulant soi-même à l'état vide (tabula rasa) - mais prêt à recevoir des signes d'un certain type - dans cette origine même, ne peut pas être abordée ici. On trouve des éléments pour y réfléchir dans Gernot Grube, Werner Kogge, Sybille Krämer, eds., *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, Munich, Fink, 2005, 1^{re} partie. Voir aussi Dirk Quadflieg, *Differenz und Raum. Zwischen Hegel, Wittgenstein und Derrida*, Bielefeld, 2007.

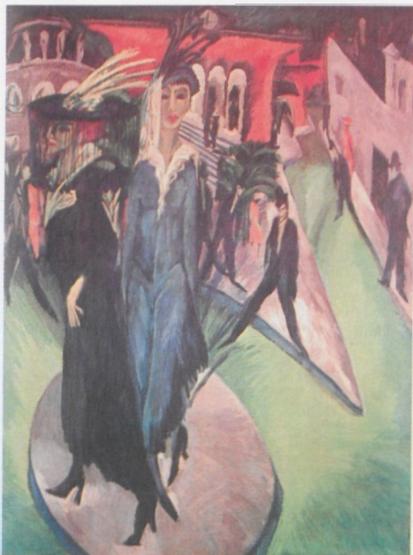
Article de Michael Zimmermann



1. E.-L. Kirchner, *Écuyère au cirque*, huile sur toile, 1912-1913, Munich, Pinakothek der Moderne.



3. E.-L. Kirchner, *Deux amies*, 1913, chêne noir, coll. part.

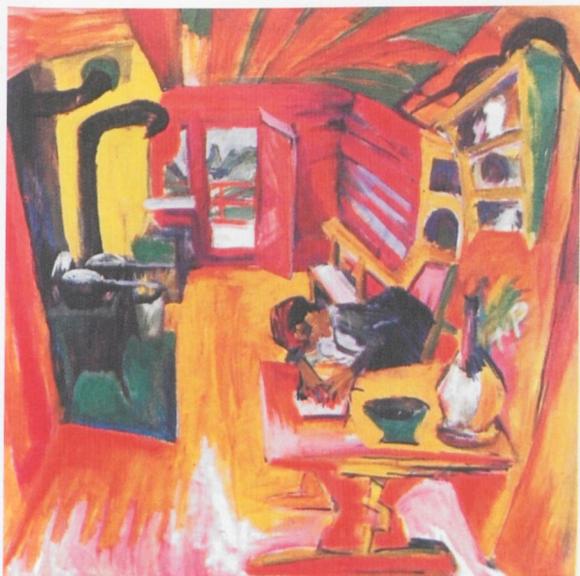


2. E.-L. Kirchner, *La place de Potsdam*, Berlin, 1914, Berlin, Neue Nationalgalerie.

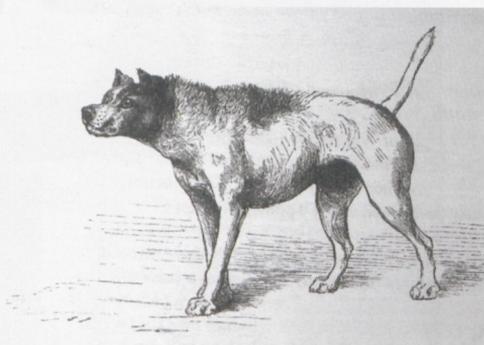


4. E. L. Kirchner, *Des femmes sur la place de Potsdam*, 1914, xylographie.

Artiste de Jolanda Nigro Corvi



5. E. L. Kirchner, *Cuisine sur les Alpes*, 1918, coll. part.



6-7. D'après des dessins de Briton Rivière, *Chien approchant un autre avec des intentions hostiles* et *Le même chien dans un état d'âme humble et affectionné*, xylographie, ill. 5 et 6 dans Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872.

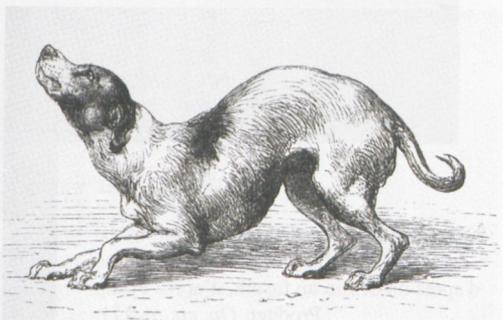




Fig. 16. *Cynopithecus niger*, in a placid condition. Drawn from life by Mr. Wolf.



Fig. 17. The same, when pleased by being caressed.

8. Joseph Wolf, *Cynopithecus niger*, macaque huppée noire, dans une condition rassurée; Le même quand il prend du plaisir à être caressé, xylographies, ill. 16 et 17 dans Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872, d'après Philip Prodger, *Darwin's Camera. Art and photography in the Theory of Evolution*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2009, p. 144.

9. Oscar Rejlander, *Chagrin mental*, ou *Le bébé de Ginx*, 1871-72, Tirage albumine d'après un dessin au fusain, d'après Philip Prodger, *Op. cit.*, p. 121.

