

**GESTURE IN TEXTS AND THE VISUAL ART
LE GESTE DANS LES TEXTES ET ARTS VISUELS
Université de Bourgogne, 29 et 30 juin 2017
<https://interfaces2017.wordpress.com/>**

**Liste des résumés et bio-bibliographies /
List of Abstracts and bio-bibliographies**

🔗 Anne Béchard-Léauté - Intuition de la ligne et maîtrise du trait : traduire le geste chez Stanley William Hayter

Dans *New Ways of Gravure* (1949, éd. rév. 1978), S.W. Hayter souhaite transmettre sa pratique de la gravure en tant que moyen de création plutôt que moyen de reproduction. L'intention première du texte est de pouvoir transmettre aux graveurs les techniques leur permettant d'acquérir la spontanéité du peintre. Malgré les contraintes propres à la gravure, Hayter veut montrer combien la technique des viscosités qu'il a développée peut laisser place à l'aléatoire, source de liberté et de création chez tout artiste. Paradoxalement, c'est en s'attachant à décrire ses gestes avec une extrême rigueur que Hayter veut transmettre au graveur cette spontanéité, son but étant d'atteindre l'angle parfait pour obtenir le meilleur trait de burin. L'objet principal de cette intervention sera de présenter Hayter comme un peintre-graveur résolument attaché à un geste juste mais libre, maîtrisé mais intuitif, pouvant pleinement transmettre les spécificités expressives de la gravure par le trait qui résulte du geste. En guise d'introduction, les planches du traité décrivant la bonne prise en main du burin, seront présentées. Puis on verra combien Hayter perçoit l'appréhension de l'espace par le geste comme étant un facteur essentiel pour parvenir à débrider l'imagination. Dans une approche surréaliste, le trait, la ligne ou le tracé qui découlent du geste sont chez Hayter à la fois porteurs d'introspection et d'extériorité. Ils deviennent projets de mouvement libre ou « chemins », comme Paul Klee les décrivait encore. Ce sont des « systèmes temporels uni-directionnels » qui requièrent une complète participation physique de l'artiste, tout en libérant sa créativité. Enfin, dans une perspective intersémiotique, on établira un parallèle entre le geste créateur ainsi décrit et l'activité du traducteur, se laissant porter par le flux de la phrase tout en veillant à respecter la terminologie propre à la traduction de spécialité.

Anne Béchard-Léauté est maîtresse de conférences en Civilisation britannique à l'université Jean Monnet de Saint-Etienne. Depuis dix ans, elle est co-responsable du Master 2 professionnel édition d'art / livre d'artiste et enseigne principalement le design, la civilisation britannique et la traduction. Depuis ses premières recherches en historiographie de l'histoire de l'art (Ph.D. de l'université de Cambridge, 1999) elle s'intéresse aux phénomènes d'interculturalité dans le design contemporain et l'édition d'art. Elle étudie également l'interface entre les langues et les arts et a traduit de nombreux ouvrages d'histoire de l'art, principalement pour les éditeurs britanniques Phaidon et Thames & Hudson. Elle traduit actuellement, en collaboration avec Laurence Tuot, le premier essai du graveur surréaliste Stanley William Hayter (New Ways of Gravure, O.U.P., 1949). Par ailleurs, elle a notamment publié, en collaboration avec Valentine Oncins, Le livre d'artiste depuis 1980 / Le livre d'artiste depuis 1980 en France et au Royaume-Uni / Developments in the field of the Artist's Book since 1980 in France and the United Kingdom, Presses universitaires de Saint-Étienne, coll. « Arts », 2014, 272 p.

🔗 Pascale Borrel - Gestes de surface : *Touching Reality* de Thomas Hirschhorn et *What Shall We Do Next* de Julien Prévieux

Si l'on peut mettre en relation des œuvres aussi différentes que *Touching Reality* de Thomas Hirschhorn (2012) et *What Shall We Do Next* de Julien Prévieux (2006-2014) c'est parce qu'elles consistent, l'une et l'autre, en une représentation de gestes définis par les technologies numériques. *Touching Reality* est une vidéo qui, en une projection de taille imposante, montre des photographies de corps mutilés qu'une main de femme fait défiler et agrandit sur un écran tactile. *What Shall We Do Next* comprend un film d'animation et une pièce chorégraphique consistant en une suite de mouvements « à vide » ; il s'agit de gestes que les fabricants d'ordinateurs et de consoles de jeux ont fait breveter auprès de l'agence américaine USPO, des manipulations relatives à des appareils pour l'heure à l'état d'étude. C'est de la représentation que ces artistes ont choisi de donner de ces nouvelles « techniques du corps » qu'il sera question : du type de mouvements que ces œuvres mettent en évidence et de la manière dont ces artistes articulent ces manipulations avec le réel. L'action du corps se réduit ici à celle de la main. Thomas Hirschhorn présente et Julien Prévieux suggère son glissement sur les écrans ; ils montrent différentes orchestrations des doigts sur

leur surface lisse et font percevoir la singularité de ces manipulations familières ou à venir, singularité qui réside dans une combinaison de précision délicate et de systématisme froid. En associant à ces effleurements un défilement d'images de corps détruits trouvés sur les réseaux sociaux, Thomas Hirschhorn indique sur un mode délibérément cru la violence qui réside dans cette « atopie fugitive » (Mondzain). Si l'œuvre de Julien Prévieux consiste à ne pas figurer explicitement ce réel, c'est toutefois à une forme équivalente de violence que cet enchaînement de gestes atones semble se référer.

Pascale Borrel est maître de conférences d'Arts plastiques à l'université Rennes 2. Les publications récentes concernent les relations entre pratique de l'art et écriture (« Une fabrication des images. Les arts visuels inscrits dans l'écriture », dans L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq, 2013 ; « Le texte et les photographies dans l'œuvre de Suzanne Doppelt, le réel en images », dans Espaces phototextuels, Revue des Sciences Humaines n° 319, dir. Danièle Méaux, 2015, « Artistes/copistes » dans Dyskurs n° 20, 2015), et la temporalisation des œuvres (« Fixités fugaces : la projection de l'image photographique » dans La Projection, dir. Véronique Campan, Rennes, PUR, coll. Le spectaculaire, 2014 ; « Une fabrique du document. L'objet témoin, dans l'ethnographie et la pratique de l'art », dans Document, fiction et droit en art contemporain, dir. Jean Arnaud et Bruno Goosse, Aix-Marseille, Presses universitaires de Provence, 2015).

Emmelyn Butterfield-Rosen - Warburg Among the Modernists: Gestural Formulae and their Obsolescence

In the decades around 1900, writers working across a range of disciplines, from psychoanalysis to anthropology to art history, began to direct a new degree of scrutiny towards the gestures and postures of figures in art. This invigorated interest in corporeal language in the figural arts is emblemized in the work of the German art historian Aby Warburg, who in 1905 coined the term *Pathosformel* to describe how certain expressive gestures—“prefigured” in the art and sculpture of classical antiquity—were continually recycled in European art, creating chains of visual continuity that led from the ancients to the Renaissance all the way up through Manet's modern life painting in 1860s Paris. While Warburg's scholarship has been the focus of renewed scholarly interest in recent decades, its relevance to major transformations in modernist art practice remains largely unexamined. I take it to be historically significant that Warburg emphasized classical antiquity's enduring bequest of “a primal vocabulary of passionate gesticulation” at a moment when a wide range of modernists were systematically eradicating that language from their figural representations. Warburg's recognition of the persistence of *Pathosformeln* can be seen, paradoxically, to coincide with the moment of their exhaustion or obsolescence in much contemporary art practice. This paper will attempt to graph that relationship and its implications, drawing on new research from my current book project titled *The Disposition of Persons: Posture and the Modernization of Figural Art in Turn-of-the-Century Europe*.

*Emmelyn Butterfield-Rosen, a specialist in 19th- and early-20th-century European art, received a PhD in Art & Archaeology from Princeton University in 2015. She currently teaches in the Williams Graduate Program in the History of Art at the Clark Art Institute, and is at work on a book entitled *The Disposition of Persons: Posture and the Modernization of Figural Art in Turn-of-the-Century Europe*.*

Agnès Callu - Le geste de Rodin : relecture critique et érotique de Rilke

Cette communication se propose d'analyser, entre sens et expérience, intuition et cérébralité, le mouvement exercé par Rodin face à la matière et comment, à la façon d'une danse des gestes, il affronte la masse pour en extraire une œuvre, presque en oxymore quand elle survole l'esthétique de la masse en même temps qu'elle s'ancre dans la puissance d'un marbre érotisé par le travail et les rêves du sculpteur.

Ancienne élève de l'École nationale des Chartes (Prix Lenoir) et de l'Institut national du Patrimoine (INP), octeur en histoire contemporaine de Sciences Po - Paris (Prix Chaix d'Est Ange), habilitée à diriger des recherches à l'EPHE, Agnès Callu est historienne et historienne de l'art, elle est Conservateur du Patrimoine et chercheur associé permanent au

CNRS (IHTP). Elle a notamment publié en 2016, *Le Contemporain dessiné* (avec Christine Phal, *Drawing Now Paris*), Gaëtan Picon, les Lettres et les Arts : dans l'atelier de la création [préf. Jean-Michel Leniaud], (Éditions Champion), *Autopsie du musée : étude de cas (1880-2010)* [préf. Roland Recht], (Éditions du CNRS).

🔗 Adeline Chevrier-Bosseau - Emily Dickinson : la danse comme geste poétique

Cette communication se propose d'envisager la danse comme geste poétique dans une sélection de poèmes d'Emily Dickinson ; si la notion de performance a été souvent étudiée pour cet auteur, la danse n'a que très rarement été évoquée, alors qu'elle est l'une des performances et des définitions de la condition lyrique les plus précises et les plus significatives dans le corpus poétique de l'auteur. Il s'agira donc d'étudier comment l'imaginaire et les gestes de la danse classique apparaissent dans "I cannot dance upon my Toes" (Fr381) et "The Soul has Bandaged moments" (Fr 360) en particulier, et de voir comment la précarité de l'équilibre de la danseuse sur pointes, la suspension et l'élévation de la danse retranscrivent l'essor lyrique ; la danse chez Emily Dickinson se fait incarnation du lyrisme, le geste dansé donne corps, donne une gestuelle et un mouvement à un sujet lyrique que Jean-Michel Maulpoix définit comme en perpétuelle mutation, comme un « corps crypté » (Maulpoix 1996, 159). La définition de Maulpoix du lyrisme comme « une énergie à l'œuvre, une pression, un essor, un mouvement, un appel » (Maulpoix 2000, 21) nous sera précieuse ici. A la lumière de ces poèmes, la danse apparaît chez Dickinson comme une pratique poétique, une manière d'écrire le mouvement mais aussi de proposer une réflexion sur l'écriture lyrique : comment fixer sur une page ce qui n'est que pur mouvement ? Comment donner corps à un sujet lyrique qui ne serait qu'une voix, qu'une abstraction ? Comment le mouvement dansé dans ces poèmes reflète-t-il la tension entre énonciation lyrique et énonciation poétique ?

Adeline Chevrier-Bosseau holds a PhD in American literature; she teaches at the University of Paris-Est Créteil, and her research focuses on 19th-century American poetry, more particularly on the interplay between lyricism and theatricality, and the connections between 19th-century American literature and the stage. She is currently working on a book project on 19th-century American literature and dance, and has previously published several articles on Emily Dickinson and Shakespeare.

🔗 David Devanny and Andrew Fentham - Translating Gesture from Sculpture to text

This is a collaborative practice-based investigation that aims to outline some of the key lessons and implications from the uses of 'Tension' and 'Gesture' in the sculpture of Barbara Hepworth. This paper and research project is led by a short presentation of digital multimedia poetry created in collaboration by the speakers in response to Hepworth's original sculpture at the Barbara Hepworth Museum (St Ives) and the Hepworth Wakefield (Yorkshire). The creative element of the investigation attempts to model Hepworth's use of gesture and in doing so translate the function of gesture from its use in a visual arts practice to a multimedia textual practice. Building on Benglis' application of 'The Frozen Gesture' in sculpture and Hepworth's own ideas about 'gesture in landscape' (*A Pictorial Autobiography*, 1971) the paper combines the historical and cultural implications of gesture in sculpture with technical analyses drawn from the collaboration. The collaboration is based on a number of the speakers' ongoing research projects and includes work which is due to be published in a pamphlet during the WS Graham Centenary year 2018; however the paper will also feature a number of new and interactive works created exclusively for the Interfaces 2017 conference. The paper will also function as a provocation raising questions about the potential resolution of tension and gesture in both sculptural and digital textual practices.

David Devanny is a multi-media artist, writer and researcher. He is currently studying for a PhD in Digital Literatures at Falmouth University where he is a lecturer in English Literature and Creative Writing. He has presented papers at a number of international peer-reviewed conferences including E-Poetry Kingston, ELO Bergen and the British and Irish International Poetry Symposium. David's print work has been published in a wide variety of magazines and in his debut pamphlet *wasps on the way* (Mews Press: 2012). David's multimedia work has been presented and exhibited in a number of funded site-specific performances and exhibitions including *The Phoenix: Cube* and Glasgow School of Art and in a number of collaborations with Andrew Fentham. His interactive piece 'orange sweatshirt' was shortlisted for The New Media Writing Prize.

Andrew Fentham is the current Writer-in-Residence at the Charles Causley Trust. His poems and translations have appeared in magazines and anthologies in the UK, Ireland, France, Hungary and the US. *Project* (2015) appeared as an installation at the Hatton Gallery (Newcastle upon Tyne). He received a Northern Writers' Award from New Writing North in 2013, and the Taught Masters Prize in Creative Writing from Newcastle University in 2015. Last year he was resident at the Magyar Fordítók Háza (Hungarian Translators' House) in Balatonfüred, Hungary. With *Pen*, a pamphlet of poems on WS Graham, Barbara Hepworth and the St Ives School, will appear with the New Fire Tree Press in 2018, as part of the program of events celebrating Graham's Centenary. A collection of translations from the Hungarian of András Gerevich will also appear next year.

Miguel Gaggiotti - The gestures of non-professional actors in contemporary cinema and working with non-professional actors as a filmmaking gesture

The Italian philosopher Giorgio Agamben theorizes cinema as an art-form of gestures. The gesture, Agamben writes, is 'the exhibition of a mediality: it is the process of making a means visible as such' (2000: 57). Gestures expose their significance as means and the cinema of gestures (and cinema as gesture) 'allows the emergence of the being-in-a-medium of human beings and thus it opens the ethical dimension for them' (Agamben 2000: 57). In cinema, the smallest gesture performed by an actor can hold disproportionate significance as it makes visible the particular way in which a fictional character operates in a fictional milieu, but also the particular way in which an embodied human being-actor performs as said character. Cinema has a long tradition of films made with first-time, "untrained" actors that goes back to the early films of the Lumière brothers (Bazin 2005). Today, despite the flourishing of acting schools and film industries, many filmmakers continue to choose to work with nonprofessional actors. In this paper, I analyze how certain gestures are performed by nonprofessional actors as well as how filmmakers reflect on their creative process. My aim with this twofold approach is to investigate the potential aesthetical reasons behind the choice of casting non-professional actors. I will argue that, in many cases, filmmakers see their choice of working with non-professional actors as a way of giving value to cinema's capability of engaging with the contingent aspect of performance. In choosing to draw attention to the way gestures are performed by nonprofessional actors, filmmakers also perform "poetic gestures" with ethical dimensions: they expose the way in which their aesthetical artifacts are created and, by doing so, oppose and resist industrial, classic modes of film production.

Miguel Gaggiotti is a PhD candidate at the Department of Film and Television of the University of Bristol and a filmmaker. His research focuses on the role of non-actors in the production of experimental films (Serra, Sorin, Costa, Reygadas). Miguel completed his degree in Film Studies at the University of Kent and his MA in Film and TV Production at the University of Bristol. He has presented papers on modes of acting in the television show *The Wire*, gestures of professional videogame players in live eSports events (Starcraft) and non-professional acting in Serra's *Honour of the Knights* and *De Sica's Bicycle Thieves*.

🔗 Abbie Garrington - Keynote speech / conférence plénière: The modernist fidget

We might claim that fidgeting is to gesture as mess is to matter; language – most often of the hand – in the wrong place; a kind of communicative ‘white noise.’ Yet we might also read fidgeting as an expression of anxiety, an action responding to nervousness, or as a bubbling up of the unconscious. Fidgeting, in this reading, forms a gestural subset that bypasses rational thought. In this way, the fidget says nothing (white noise) and everything (insights into the unconscious). Although fidgeting can be read in successive historical periods, it is of particular use to scholars of modernism since, as we have already seen, it draws together issues of great interest in the early twentieth century: nerves and nervousness, the unconscious mind, the expressing self. In an era of mechanised forms of transport and industrial production, the repetitions of fidgeting seem to indicate a transfer of industrial rhythms into the human body. And yet to fidget is precisely to be *unproductive*; at the opposite end of the manual/gestural spectrum from craft. A fidgeting gesture is a move that makes nothing. Fidgeting also sees a severing of the hand from the notion of agency, otherwise an association of longstanding. If one fidgets when one’s mind is diverted elsewhere (or, perhaps, as a repeated gesture of fundamental irrelevance which nevertheless sharpens mental focus), then what does the hand have to do with agency or mental intention at this moment? A rhythmic gesture without an apparent mind to control it places fidgeting alongside broader modernist anxieties about industrial machinery as having moved beyond the province of the hand, and therefore of the human (‘Smash a man to atoms if they got him caught’ thinks James Joyce’s Leopold Bloom of newspaper printing presses). Considering the work of Virginia Woolf and D. H. Lawrence amongst others, and looking at painting, photography and film as well as written texts, this paper places the fidget in his/her modernist context, and reads fidgeting as the gesture (or set of gestures) of richest semantic significance in the period. Further, following Steven Connor’s notion of ‘fidgetables’ I consider the fidgetees, those objects or surfaces that seem to call for or facilitate a fidget’s habits. I ask: what demands to be *fidgeted with*? There are certain objects, my authors suggest, which meet the appetite for touch, or thigmophilia, of the human hand. These objects, often quotidian items such as pens, pins, thimbles, letters, and cups, clarify fidgeting as an everyday gesture – non-declamatory, non-rhetorical, but illuminating, both of the fidget and his/her fidgetee. A focus upon the fidget – in fiction; on film – allows a more nuanced picture of the psycho-physiological effects of modernist life. In fact, we can reasonably claim both that the fidget is a representative ‘type’ of the early twentieth century, and that to live at this time *is* to fidget. For the modernists, I fidget therefore I am.

Abbie Garrington is Senior Lecturer in Modern and Contemporary Literature at the University of Durham (UK). Her research interests lie primarily in the modernist period, with particular expertise in the literary history of mountaineering, in expeditionary travel writing, and in life writing/epistolary practice in travel contexts. She is also centrally concerned with written renderings of sensory experience, primarily those relating to touch and the haptic. All of her work addresses the touch-point between language and the adventures of the human body. The focus of her current work is the monograph *High Modernism: A Literary History of Mountaineering, 1890-1945*. This offers the first comprehensive literary history of mountaineering for the modernist period, aiming to trace the many connections between mountaineer-authored work and the literary experiments of the modernist avant-garde. Her first monograph was *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing* (Edinburgh University Press, 2013; paperback 2015).

<https://www.dur.ac.uk/research/directory/staff/?mode=staff&id=13568>

🔗 Maurice A. Géracht - Gesture in the Paintings of Valentin de Boulogne

As the title of recent Museum shows of his work signal, for example *Valentin de Boulogne: Beyond Caravaggio at the Met in NY*, or *Valentin de Boulogne, Réinventer Caravage* at the Louvre, in Paris, Valentin's work is much seen through the lens of his predecessor Caravaggio: the sense of drama through the high contrast of light and dark paint, the dramatic chiaroscuro technique, and depicting everyday realistic themes: drinking parties, gamblers, palm readers, and musicians, etc. This presentation will focus on Valentin's interest in involving and engaging the viewers in the action and placing the viewer among the participants of his dramas via narrative gestures.

Stephen J. Prior Professor of the Humanities, at the College of the Holy Cross, Maurice A. Géracht teaches in the English Department courses in 18th, 19th and 20th-century English and American literature. His publications include work on Defoe, Dryden, Swift, Thackeray, J.F. Cooper, Henry James, and Virginia Woolf. For several decades he has pursued an interest in the graphics in words and the narrative in graphics.

🔗 Claire Gheerardyn - Gestes de l'ébauche : la fabrique de l'œuvre dans les « romans de peintres » au XX^e siècle

Nous voudrions nous intéresser à la manière dont les « romans de peintres », au cours du XX^e siècle, évoquent l'ébauche de l'œuvre peinte ou dessinée – moment du risque, de l'imprévisible. Nous examinerons les gestes consistant à tracer les premiers traits, et considérerons le rythme de la main maniant son outil (crayon ou pinceau) pour faire émerger une forme inchoative, c'est-à-dire une « forme en formation » (Annie Gutmann, Jean-Luc Nancy) : forme demeurant ouverte et provisoire, oscillant entre la possibilité d'être et celle de sombrer dans le néant. L'ébauche correspond tantôt à une phase préparatoire du travail (esquisse préalable, croquis où la main fait son apprentissage), tantôt au moment où une œuvre en cours d'exécution reçoit sa première façon, pour être par la suite rectifiée et parachevée. Nous accorderons une attention particulière aux scènes où un personnage principal dessine de rapides croquis par des gestes eux-mêmes ébauchés dans l'incertitude¹. Au cours de ces scènes (souvent négligées dans les études consacrées aux romans de peintres), le dessinateur, en crayonnant une œuvre, s'ébauche aussi lui-même en tant qu'artiste. Il flotte *in statu nascendi* et ses gestes précipitent tantôt l'accomplissement, tantôt la ruine de ses aspirations. Travailler à l'échelle de romans complets permettra d'observer l'évolution des gestes de l'ébauche d'une scène à l'autre. Ces pages consacrées aux gestes, qui maintiennent l'œuvre d'art dans l'hésitation et le déséquilibre, s'opposent à des pages d'*ekphraseis* qui au contraire présentent l'œuvre dans sa forme stable et achevée. Pour examiner les procédés permettant de noter les gestes de l'ébauche et leur cadence, nous nous pencherons plus particulièrement sur *Aimé Pache, peintre Vaudois* de Charles Ferdinand Ramuz (1910), *Les Mémoires de Dirk Raspe* de Drieu la Rochelle (1944), et *La Montagne secrète* de la romancière québécoise Gabrielle Roy (1962). À ce corpus francophone nous adjoindrons *La Promenade au Phare (To the Lighthouse, 1927)* de Virginia Woolf. Cette dernière, en effet, dans l'essai *Une chambre à soi (A Room of One's Own, 1929)* constitue en enjeu capital la création d'un langage sténographique capable de transcrire à demi-mots des gestes jamais enregistrés jusqu'alors.

Ancienne élève de l'ENS de la rue d'Ulm, Claire Gheerardyn est maîtresse de conférences en littérature comparée à l'Université Toulouse-Jean Jaurès depuis septembre 2016. Elle a soutenu en 2015, à l'Université de Strasbourg, sa thèse intitulée « La Statue dans la ville. Littératures européennes, russes et américaines à la rencontre des monuments, XIX^e-XXI^e siècles ». Ses travaux portent sur les relations entre sculpture et littérature, sur l'efficace des monuments, et, plus largement sur la manière dont la littérature déploie l'expérience de l'intensité suscitée par les œuvres d'art.

¹ Le *Trésor de la langue française* introduit la notion de « demi-geste » dans sa définition du verbe « ébaucher ».

🔗 Barbara Grespi - Technologies and the Gesture of Magic

Magic gestures represent a crucial field of investigation for media archeology. If we accept the idea of the body as a “laboratory of sense” (Dziga Vertov) inside which technological thinking is to be elaborated, the hands present themselves as the key organ for imagining the cinema; both Vilém Flusser (*Gesten*, 1991) and Harun Farocki (*The Expression of Hands*, 1997) traced back the ‘gesture of filming’ to the hands: the former intending this as the mere act of montage, that is of manipulating images, while the latter proposed the idea of a possible semantic relationship between the gesture of filming and magic gesture. Starting out from these two perspectives, my paper will develop both the theme of the hand making images ‘appear’ and the theme of the gesture of display, in which the palm of the hand is the real support of vision. Some esoteric texts contemporaneous with the birth of cinema, like *The Grammar of Palmistry* (1893), revamped the idea of the palm as a surface to be read, while avant-garde cinema often represents it as a space for hallucinations (for instance in *Le sang d’un poète*, Jean Cocteau 1930). In reality, the archeological role of the hand for cinema was at least triple: it was a surface collecting changing images (a screen, as recent research on screenology describes it: Casetti 2015) and at the same time an instrument of the sense of touch, but also, in Shadowgraphy, it was the object of representation, that is the material from which to draw all kinds of shapes: the hands against a beam of light which strikes them and transfigures them to metamorphose, the hands of Félicien Trewey, who would go on to be the manager of the Lumière Brothers.

Barbara Grespi is Associate Professor in Cinema Studies at the University of Bergamo; she has written on the relationship between cinema and photography, with a particular focus on still photography (photographie de plateau) on cinema and memory (an particularly in Italian cinema, neorealism and beyond), on theory of montage between cinema and arts; more generally, her research is situated in the field of visual studies; she is currently completing a monograph on gesture and the moving image.

🔗 Michel Guérin - Conférence plénière / Keynote speech : Le geste risque-tout : écrire

Écrire est un geste retourné, qui décrit une *volte* dans l’ordre des opérations physico-techniques. Ce renversement proprement constituant rend raison – telle est ma thèse – de l’ambiguïté métaphysique qui s’attache à l’écriture : en tant qu’elle induit des effets mnémomorphes (*hypomnèmata*) gagés sur la dévitalisation de la mémoire et se développe comme système complexe depuis le pari risqué d’un qui-perd-gagne. Il lui faut accepter, comme le souligne explicitement Proust dans une page du *Temps retrouvé*, de perdre totalement et sans retour le monde de l’immédiateté sensible pour se vouer à l’effort héroïque de le « retrouver » en le reconstituant entièrement ; de se *couper* du monde holiste pour lui substituer son analyse, sans être jamais assurée que cette « catastrophe » scripturaire, ce point de rupture absolu de l’Évolution, sache être uniment et durablement productive.

Michel Guérin est un écrivain et philosophe français né en 1946. Professeur émérite de l’Université d’Aix-Marseille et membre honoraire de l’Institut universitaire de France, il a publié d’une part des ouvrages et des articles de philosophie – à l’enseigne d’une Figurologie –, d’autre part des essais esthétiques ou critiques, ainsi que des textes de fiction, rangés en Figurologiques. La Figure est donc au cœur de l’œuvre de l’auteur, qu’elle soit étudiée (philosophiquement) pour elle-même ou qu’elle permette, en qualité d’instrument de pensée relayé par l’écriture, de saisir intuitivement et singulièrement des motifs littéraires, artistiques, historiques. Deux questionnements, en étroite corrélation avec le thème de la Figure, tiennent une place essentielle dans la pensée de Michel Guérin : le geste et la croyance. Philosophie du geste (1995) a connu une réédition augmentée en 2011, tandis que La Croyance de A à Z, publié aux Belles Lettres en 2015 prend la forme d’un abécédaire pour tenter de saisir le geste de croire par un de ses tours protéiques. Son dernier ouvrage, Le Cimetière marin au boléro (février 2017), est un commentaire détaillé du célèbre poème de Paul Valéry, dont le premier groupe de strophes a sans doute vu le jour en 1917.

🔗 Claire Guéron - “Never shake thy gory locks at me” (*Macbeth*, 3.4.50-51): objectionable gestures in *Macbeth*

Shakespeare's *Macbeth* displays a pattern of characters objecting to gestures, be it others' or their own. This includes Macbeth refusing to shake hands with his opponent before the battle, his words to Banquo's ghost quoted in the title above, Banquo's own puzzlement at the weird sisters' placing a finger over their lips, the doctor's suspicions at Lady Macbeth's rubbing her hands and sleepwalking, as well as Malcom's request that Macduff not pull his hat over his eyes. In many of these cases, gesture is pitted against speech, and more surprisingly against action. This paper will explore the philosophical and aesthetic implications of such an attitude, which seem to undermine the very foundation of dramatic art. This will involve, among other considerations, opposing the emblematic and dynamic uses of gesture on the early modern stage.

Claire Guéron est maître de conférences à l'Université de Bourgogne, où elle enseigne la littérature élisabéthaine, l'histoire du théâtre et la pratique théâtrale. Elle a soutenu en 2008 une thèse sur le thème du déracinement dans le théâtre de Shakespeare et a publié plusieurs articles sur le bannissement, l'altérité, la connaissance et les arts visuels chez Shakespeare. Elle s'intéresse actuellement à la sémiotique du personnage et à la filiation entre théâtre de la Renaissance et roman policier.

🔗 Judith Haziot - La trace du geste en peinture à la lumière des sciences cognitives

Jusqu'à la seconde moitié du XIXe, toute présence physique de l'artiste, facture apparente, trace du geste, touche visible, forte texture, devait être bannie de l'œuvre finie. Le geste, flagrant dans l'esquisse, restait dans l'intimité de l'atelier, du carnet de croquis. Témoin du processus de fabrication de l'image, le geste visible dans l'œuvre finie était considéré, dans la peinture classique et surtout dans les salons officiels du XIXe siècle, comme un épanchement vulgaire d'émotions et un signe de maladresse. Or à partir de la fin du XIXe, avec la révolution picturale opérée par les Impressionnistes, la peinture évolue vers une présence physique de l'artiste dans son œuvre de plus en plus visible. La « touche » fait partie intégrante de l'image ; et ces traces furtives de gestes rapides apportent à la représentation cet aspect fugitif, dans des œuvres qui cherchaient souvent à capturer l'instant. On le voit chez Claude Monet et Berthe Morisot. Les Pointillistes, au contraire, cherchaient à rendre compte d'un instant éternel, immobile, plutôt que d'évoquer la vaine tentative d'immobiliser l'instant qui fuit : le geste s'immobilise en un point lorsqu'il touche la toile. Puis, dans sa correspondance, Vincent Van Gogh analyse en profondeur sa pratique : pour lui, tout ce qui témoigne de l'œuvre en train de se faire, les « reprises », les « brutalités », donne à l'œuvre un résultat plus fort et plus naturel qu'une image à l'aspect fini, où la trace de son auteur a disparu. Francis Bacon, plus d'un demi-siècle plus tard, grand admirateur de Van Gogh, trouve aussi qu'une peinture réalisée de manière immédiate, sans esquisse préalable, en utilisant des mediums grossiers (grosses brosses, chiffons, balayettes...) et parfois en jetant la peinture avec les doigts sur la toile, « touche plus violemment le système nerveux ». De nos jours, les progrès en neurosciences nous permettent de connaître beaucoup mieux le fonctionnement de notre perception. Nous savons notamment que les éléments non représentatifs d'une image (texture, traces, touches apparentes), sont loin de perturber notre compréhension de la représentation, et nous fournissent au contraire des informations supplémentaires que notre cerveau interprète : la trace du geste donne des informations motrices que le cerveau est en mesure de capter. Les surfaces où la texture est très apparente (touche visible, trame de la toile, grain du papier, empâtements, salissures, etc.) nous font pénétrer au cœur du processus de fabrication matérielle de l'œuvre. Cette communication mettra en parallèle ce que certains grands artistes, par leur recherche et leur pratique, parfois leurs écrits, ont pu mettre en lumière quant au rôle du geste dans la création, et la réception artistique. Les neurosciences nous apportent les connaissances

physiologiques qui expliquent dans une certaine mesure ce que la trace du geste apporte à l'expérience d'une œuvre.

Judith Haziot est l'auteur d'une thèse transdisciplinaire, en Histoire de l'Art, Esthétique et Sciences Cognitives, soutenue en juin 2016. Y est étudié le rôle de la facture matérielle visible en peinture dans l'expérience esthétique. L'analyse s'appuie sur les œuvres et témoignages de peintres qui se sont particulièrement penchés sur la question (Berthe Morisot, Vincent Van Gogh, Francis Bacon) et sur les Sciences Cognitives d'aujourd'hui qui donnent un nouvel aperçu sur le fonctionnement de notre perception. Judith veut poursuivre ses recherches en Post-Doctorat, afin de déceler de manière expérimentale si des traces de gestes, et des reliefs activent effectivement des aires motrices ou haptiques dans le cerveau.

Hélène Ibata - Expressive energy and the event of painting in Turner's work

In *Snow Storm – Hannibal and his Army Crossing the Alps* (1812), Turner began to match the energetic display of the artist's motions on the canvas with the dynamic power of the natural scenes he represented. In this ambitious academic production, sweeping gestures structure the composition at the same time as they convey the whirlwind of elements which is the main subject of the painting. *Hannibal* was the first work by Turner to suggest that painting is as much about transcribing the world as about transmitting the expressive energy of the artist, and to make visible the artist's vigorous work on the canvas. This paper aims to study this evolution in Turner's career, and to argue in particular that he conceived the canvas as the site of encounter between the represented world and emotional projections. His expressive use of the pictorial medium will be examined in the light of his rivalry with the poetic medium, and will be related to the contemporary perception of painting as a static art. This paper will argue that one of the main reasons for Turner's need to make his creative presence visible on the canvas was to reintroduce a temporal dimension that was considered to belong only to poetry. It also intends to examine the variety of gestures that was made possible by the range of visual media and formats explored by Turner: finished watercolours, finished oil compositions, but also watercolour sketches and illustrative vignette designs. Turner's emphasis on gestures, even in the smallest formats, will be seen as part of a broader need to experiment with and redefine the structures of pictorial composition. This shift will be examined in the light of the writings of Henri Maldiney and Jean-Luc Nancy on the event of painting or graphic production.

Hélène Ibata is a senior lecturer at the University of Strasburg. Following a doctoral thesis on William Blake, her research has focused on British art of the eighteenth and nineteenth centuries. Her most recent publications include essays on J.M.W. Turner, William Blake, nineteenth-century book illustration and orientalist illustration, in the *European Romantic Review*, *Romanticism and Victorianism on the Net*, *The British Art Journal*, and *Word and Image*. Her book, *The Challenge of the Sublime: From Burke's Philosophical Enquiry to British Romantic Art*, is due to be published by Manchester University Press in the coming months.

Raphaël Koenig - La « courbe Napoléon » : psychopathologie et expressivité gestuelle dans l'œuvre de Hans Prinzhorn

Expressions de la folie (1922) du psychiatre et historien d'art allemand Hans Prinzhorn constitue un ouvrage pionnier, proposant une double lecture symptomatologique et esthétique des productions visuelles et littéraires de patients souffrant de diverses maladies mentales. Il s'agit pour Prinzhorn de décrire ces œuvres comme des œuvres-limites, dont l'étude lui permettrait de mieux comprendre les mécanismes fondamentaux de la création artistique, voire de tout type d'expression individuelle. Cette approche explique le succès du livre auprès de ses contemporains, et en particulier des artistes d'avant-garde (Hans Richter, Paul Klee, Alfred Kubin, Hugo Ball). L'esthétique de Prinzhorn a souvent été qualifiée « d'expressionniste », mais l'importance de la notion de geste au sein de sa théorie générale de l'expressivité a été peu étudiée. Elle permet cependant à la fois de mieux comprendre l'arrière-plan théorique sur lequel

se développent les idées de Prinzhorn (la phénoménologie de Husserl, la caractérologie de Klages, et la notion d'ornement de Riegl) et le lien entre celles-ci et les préoccupations des avant-gardes des années 1920. Dans le cadre de cette communication, nous tenterons d'analyser plus précisément cette notion de geste dans l'œuvre de Prinzhorn en nous concentrant sur un exemple précis : la « courbe Napoléon » [*Napoleonskurve*] de l'artiste schizophrénique Hyacinth von Wieser, commentée dans *Expressions de la folie*, puis reproduite dans le sixième numéro de la revue *G : Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Il s'agit pour von Wieser de fixer sur le papier de façon schématique une sorte de chorégraphie à laquelle, dans le cadre d'une pulsion de répétition de type pathologique, il se livre dans sa cellule d'hôpital, et qui vise à « reproduire » les campagnes de Napoléon en Europe. Comme Freud s'inspirant des idées de Daniel Paul Schreber pour élaborer sa définition de la paranoïa, Prinzhorn s'inspire des abstractions « kinétiques » de von Wieser pour formuler sa théorie de l'expressivité gestuelle, qui à son tour sera l'une des sources d'inspiration d'Oskar Schlemmer.

Raphaël Koenig est doctorant en littérature comparée à l'université de Harvard, ancien élève de l'École Normale Supérieure, et agrégé de lettres modernes. Son doctorat, intitulé *Art Beyond the Norms: Art of the Insane, Art brut, and Literary Madmen from Prinzhorn to Dubuffet (1922-1947)*, analyse la réception de « l'art des fous » et des « fous littéraires » par les avant-gardes françaises et allemandes. Publications :

« *The Mad Book: Der Nister as Unreliable Author in From my Estate (1929)* », *Jewish Aspects of Avant-Garde, De Gruyter* (à paraître, mai 2017)

« *L'Anti-Hegel : Deleuze lecteur de Wolfson, un tournant dans l'histoire de la réception des fous littéraires* » Dialogues schizophoniques avec Louis Wolfson, *L'Imprimante* (2016)

Lesabéndio (roman), de Paul Scheerbart. *Vies parallèles* (2016). Traduit de l'allemand, 213 pages.

Cyril Lacheze et Marion Weckerle - Les gestes de la musique ancienne dans les textes et l'iconographie

Nous nous proposons à travers cette communication d'analyser les rapports entre les gestes musicaux dits anciens, autrement dit oubliés dans la pratique actuelle et redécouverts par une étude de type historique, et les sources de natures textuelle et iconographique utilisées pour cela. Nous interrogeons cette interaction de manière bidirectionnelle, à savoir les apports des sources pour la compréhension des gestes dans la recherche actuelle, mais également les modalités d'inscription du geste dans les œuvres au moment de leur création. La première partie de notre intervention portera sur la période moderne à travers l'exemple du violon. Les sources textuelles et iconographiques sont dans ce cas disjointes : textes didactiques d'une part, peu ou pas illustrés, et œuvres picturales artistiques d'autre part. Dans ce cas, les modalités de transcription du geste dans la source sont différentes selon les œuvres, de même que les informations apportées, par conséquent plus ou moins complémentaires. Dans une seconde partie, nous aborderons le XIXe siècle via le cas de la clarinette, instrument plus tardif dans l'histoire de la musique. Ici, il existe deux types d'écrits différents intégrant tous deux une iconographie. D'une part, les ouvrages didactiques sont maintenant illustrés, et d'autre part un certain nombre de brevets d'invention, prenant également le geste en compte, présentent à la fois un texte et une image normatifs. Ainsi, cette étude permet de saisir sur un temps long, quatre siècles, les évolutions du rapport entre gestes et représentations, textuelles et iconographiques, dans le domaine de la technique musicale. Les représentations de la période moderne sont ainsi marquées par une prégnance importante de l'imaginaire de la technique. Au contraire, celles du XIXe siècle, nettement plus ancrées dans le réel, sont devenues le vecteur de luttes d'intérêt de nature socio-technique. Elles développent également la notion d'une technique abordable non plus par l'écrit seul ou illustré, mais également par l'image uniquement : on peut trouver un écho de cette conception dans la pratique technique réelle de ces instruments, passant entre autres par le visuel et que nous nous proposons de faire dialoguer, instruments d'époque en main, avec les représentations discutées.

Cyril Lacheze est doctorant en Histoire des techniques au sein de l'IHMC, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il a suivi une formation en violon moderne au CRR de Boulogne-Billancourt puis à l'École Normale de Musique de Paris,

avant de se spécialiser en violon baroque. Il a également suivi un cursus complet en histoire des techniques et en archéologie à l'université Paris 1 avec une spécialisation sur les techniques des périodes moderne et contemporaine ; sa thèse porte sur les modes de pensées techniques à travers l'exemple de la terre cuite architecturale. C'est dans le cadre de son cursus en histoire des techniques qu'il a réalisé un Master portant sur la tenue du violon baroque, thématique qu'il continue de développer par la pratique historiquement informée des musiques anciennes, sur instruments et avec techniques d'époque. Publications sur le sujet de la technique du violon baroque : « La tenue du violon, XVI^e-XVIII^e siècles », à paraître dans Polymatheia ; « Le jeu du violon en France dans la seconde moitié du XVII^e siècle », à paraître dans Arrêt sur scène ; « La tenue du violon à l'époque baroque. Quelles sources pour une histoire du geste ? », e-Phaïstos, vol. II n°2, décembre 2013, pp.28-42 ; La tenue du violon à l'époque baroque, Mémoire de Master II d'Histoire, Université Paris I, 2013, 2 vol, 389 p. ; La tenue du violon à l'époque baroque, Mémoire de Master I d'Histoire, Université Paris I, 2012, 109 p.

Marion Weckerle est doctorante en Histoire des techniques au sein de l'IHMC, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle a suivi une formation musicale au CRR de Strasbourg puis en ethnologie et en histoire des techniques, respectivement à l'université Paris X et Paris 1. Elle travaille, dans le cadre de sa thèse de doctorat, sur l'application de savoirs techniques de différents domaines sur un même objet, avec l'hydravion ancien comme étude de cas. En parallèle, elle travaille sur les techniques de jeu de la clarinette ainsi que sur la transmission des savoirs associés à cet instrument, dans l'optique de restituer son répertoire de manière historiquement informée, sur instruments et techniques de jeu d'époque. Publication sur le sujet de la technique de la clarinette historique : « Gestes musicaux / gestes historiques : la tenue de la clarinette », à paraître dans Polymatheia.

Christina Lammer - Performing Surgery

In my arts-based research *Performing Surgery* (2015-2018) I investigate the gestures of surgeons. For this I attend different types of surgeries with a digital or a 16 mm camera. In my presentation I will share and discuss scenes of a 16 mm series of black and white short movies à four minutes with the title *Matters of the Heart I-V* of a heart surgery, a belly operation, an intervention on the blood flow, a surgery of the spine and a reconstruction of the eyelid after facial palsy. I am particularly interested in the aesthetic aspects of surgery. How do surgeons connect themselves with the bodies of their patients while operating on them? I suggest an approach that brings together art and surgery as parallel stories. Inspired by Jacques Derrida's essay *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (1990), by Jean-Luc Nancy's texts *L'Intrus* (1999) and *Le Plaisir au dessin* (2009), I develop close-up images of the surgical act. In the recordings of surgeons' hands performing intricate maneuvers during operations I address humane dimensions of surgery. Thus I regard the medical 'operating theater' as a site of empathy, tenderness, intimacy and sensibility where the harmonious orchestration of hands generates the focus of attention. Since I do not like the manipulations on analogue film material in the editing room, the 16 mm movies are all done 'in the camera' while watching the surgeries. The idea behind this concept: In terms of the material body of the film – I do not use the knife, only the imaginary one.

Christina Lammer is a research sociologist, collaborative multimedia artist and lecturer based in Vienna. Her work combines sensory ethnography with video, performance and body art in hospitals and clinics to focus on embodied emotion and sensory interaction between patients and physicians during the course of medical treatment. Her most recent books: *Moving Faces* (2015), *Anatomy Lessons*, edited together with Artur Zmijewski (2013), and *Empathography* (2012, all Löcker Verlag, Vienna). Lammer holds a Ph.D. in sociology from the University of Vienna. Find further details about her work at www.corporealities.org

Marie Laureillard - L'esthétique du geste chez l'artiste contemporain chinois Li Kunwu

Li Kunwu, né en 1955, est un auteur de bandes dessinées chinois hors pair dont les peintures et les ouvrages réalisés à l'encre de Chine témoignent d'une puissante originalité, situés entre les *lianhuanhua*, forme de bande dessinée aujourd'hui un peu désuète, les *manga* japonais et les bandes dessinées occidentales. Les

créations de Li Kunwu, tentative de créer une forme de bande dessinée authentiquement chinoise, mais modernisée, voire mondialisée, ont connu jusqu'à présent un plus grand retentissement en France qu'en Chine, où le public n'est pas encore accoutumé à ce genre de production. Artiste autodidacte, Li Lunwu raconte son pays, hier et aujourd'hui, d'un point de vue de chroniqueur dans des ouvrages soigneusement documentés.

La bande dessinée accorde généralement une grande importance à l'attitude, à l'expression et à la gestuelle des personnages. La représentation du geste joue en effet un rôle primordial sous le pinceau de Li Kunwu et constitue une sorte de puzzle sémiotique. L'objet de cette intervention sera d'étudier le langage gestuel dans son oeuvre d'auteur de bandes dessinées et de peintre et la manière dont il sert ses récits, qui vont de l'histoire à l'époque contemporaine et font même une incursion dans le fantastique avec son ouvrage le plus récent. On verra comment le geste s'émancipe de la théâtralité du *lianhuanhua*, bande dessinée chinoise traditionnelle, pour être retranscrit de diverses manières, dans un style syncrétique mêlant les influences avec brio : théâtre d'ombre chinois, trait calligraphique, amplification propre aux *manga*, réalisme socialiste, effets de noir et blanc américains, expressionnisme européen... La systématique mise en valeur des mains leur confère par exemple une signification métonymique. C'est donc le signifié narratif de ce langage gestuel chez Li Kunwu que nous essaierons de déterminer ici ainsi que son éventuelle symbolique.

Marie Laureillard est maître de conférences de langue et civilisation chinoises à l'université Lumière-Lyon 2 et membre de l'Institut d'Asie Orientale. Elle mène des recherches sur l'esthétique, la sémiotique de l'écriture et de l'image, ainsi que sur l'histoire culturelle du monde chinois moderne. Également traductrice littéraire, elle est vice-présidente de l'association Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image. Elle prépare actuellement un ouvrage sur la bande dessinée chinoise avec Laurent Mélikian, ainsi qu'une monographie sur un peintre et écrivain chinois (Espoirs de renouveau d'un peintre chinois des années 1930, Ni Yide).

Au fil du pinceau : Feng Zikai, un caricaturiste lyrique, Paris : L'Harmattan, collection « L'univers esthétique » (2017)
Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui, co-dirigé avec Vincent Durand-Dastès, Paris, Presses de l'Inalco, 2017 ; Images écrites de la Chine d'aujourd'hui, co-dirigé avec Christophe Comentale (à paraître) ; « Les danseuses de Ye Qianyu, peintre chinois du vingtième siècle » in Véronique Alexandre Journeau (dir.) : Penser l'art du geste en résonance entre les arts et les cultures, Paris, L'Harmattan, collection « L'univers esthétique », 2017 ; « Le renouveau de la calligraphie à Taiwan ou comment perpétuer un art millénaire : l'exemple de Tong Yang-tse », in Li Xiaohong & Odile Roth (dir.), Calligraphie chinoise : théorie et application à l'enseignement, Paris, You-Feng, 2017 ; « Écriture universelle et utopie chez l'artiste Xu Bing », in Jin Siyan (dir.), Utopie : mémoire et imaginaire, Arras, Artois Presses Université, 2017 ; « La poésie des couleurs chez Yang Ermin », catalogue d'exposition sur le peintre Yang Ermin, 2016 ; « La poésie visuelle en France et à Taiwan : de Jean-François Bory et Michèle Métail à Chen Li et Hsia Yu », Poésie et image, enjeux d'une rencontre, textes réunis et présentés par Marianne Simon-Oikawa et Hélène Campaignolle-Catel, revue en ligne Textimage, 2016 ; "The Taiwanese artist Mei Dean-E and the concept of Chineseness", Journal of Contemporary Chinese Art, 2016, vol. 3, n°1 & 2, p. 91-109.

Chloé Morille - Un simple geste de la main. Mains tendues à la préhistoire chez Jean-Loup Trassard et Miquel Barceló

« La main est action : elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense » (Henri Focillon, *Éloge de la main*)

« Ne rien savoir faire de ses dix doigts » n'est pas très inquiétant à l'échelle de l'espèce car il s'écoulera bien des millénaires avant que régresse un si vieux dispositif neuro-moteur, mais sur le plan individuel, il en est tout autrement ; ne pas avoir à penser avec ses dix doigts équivaut à manquer d'une partie de sa pensée normalement, philogénétiquement humaine. Il existe donc, à l'échelle des individus sinon à celle de l'espèce, dès à présent, un problème de régression de la main. » (André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*).

Le XX^e siècle a vu se multiplier sur les parois des grottes du monde entier la présence de « mains négatives ». Le geste préhistorique qui détoure par la technique du pochoir l'organe humain par excellence : la main, a de quoi questionner notre présente humanité. Cette signature anatomique éminemment concrète porte également une intention dont le sens s'est perdu. La main est au cœur de nombreux gestes primordiaux, et ce dès les débuts de l'humanité. Dans *Le geste et la parole*, le paléoanthropologue André Leroi-Gourhan a

bien montré comment la « libération de la main » avait constitué une étape décisive de l'humanisation, ouvrant de concert la main à l'outil et la bouche à la parole. La main pariétale ouverte, gravée, soufflée ou peinte, a pour nous l'allure d'un curieux salut. Cette main qui est très précisément à la jonction du manuel et de l'intellectuel – par trop injustement dissociés – nous interpelle quant à l'humanité dont nous sommes dépositaires. Afin d'habiter les traces de gestes préhistoriques mutiques, l'archéologie expérimentale vise à reproduire les protocoles techniques pour « retrouver l'intention derrière le geste, le « mobile » derrière l'acte »², explique le préhistorien Michel Lorblanchet qui a copié dans ce but l'une des célèbres frises pariétales de la grotte de Pech-Merle. L'expérimentation délivre une connaissance intime du processus technique et permet parfois de reconstituer le geste sinon la pensée symbolique qui y présidait. De même, dans *Dormance*, Jean-Loup Trassard, se met en quête de gestes techniques au bord de l'évanouissement. Puisque la civilisation rurale héritée du néolithique finit actuellement de sombrer dans l'oubli, l'auteur d'*Inventaire des outils à main dans une ferme*, « comme un archéologue qui dégage de la boue des silex à l'usure incertaine » s'emploie à restituer une mémoire partielle de gestes paysans ancestraux (apprivoiser, semer, tresser, tanner...), « geste dans geste, comme un gant ». Parlant de ses personnages préhistoriques, il précise encore : « c'est une envie de mettre le doigt sur les entailles qu'ils ont voulues, sur la trace même de leur pensée. » Cette importance accordée à la main implique une définition de l'humain en tant qu'*homo faber*³. Le plasticien actuel Miquel Barceló réhabilite de la sorte la présence matérielle de la main dans l'art contemporain, et s'inspire librement des « tracés digitaux » de l'art paléolithique, notamment dans sa dernière exposition *Sol y sombra*⁴ où il réalise à la BNF une vaste fresque de terre peinte au doigt sur la verrière de l'allée Julien Caïn, en un geste qu'il nomme « sgraffier ». Nous nous proposons donc de réfléchir aux implications de cette réhabilitation du manuel chez deux créateurs contemporains à l'heure même où la « régression manuelle » s'accompagne de l'ultime « libération » de l'homme par la technique, le numérique marquant la dernière étape en date de l'externalisation de la mémoire humaine diagnostiquée par Leroi-Gourhan en 1965.

Chloé Morille est ancienne élève de l'ENS de Lyon et agrégée de Lettres modernes. Elle consacre ses recherches de littérature comparée aux interactions entre littérature et arts. Après s'être intéressée aux livres de dialogue entre le poète Pablo Neruda et le photographe Sergio Larrain, elle est actuellement doctorante contractuelle à l'université Bordeaux Montaigne (ED 480 « Montaigne Humanités », laboratoire Telem), où elle mène une thèse de littérature comparée sur les résonances de la préhistoire dans la littérature et les arts-plastiques de l'entre-deux-guerres à nos jours, sous la codirection de MM. Jean-Paul Engelibert (PR littérature comparée, université Bordeaux Montaigne) et François Jeune (PR arts-plastiques, Paris 8). Dernières publications : « Éprouver l'inquiétante étrangeté de l'altérité préhistorique », conférence inaugurale du colloque de l'ED 58 « L'épreuve de l'altérité », Montpellier, 8-9 juin 2016 ; « Héritiers ou légataires ? Patrie, patrimoine et filiation en préhistoire littéraire contemporaine », intervention dans le séminaire de Rémi Labrusse (Paris 10 Nanterre) « Horizons préhistoriques dans la création contemporaine », Paris, Musée du Quai Branly, 22 février 2017 ; Initiatives artistiques et recherches sur la photographie : Exposition « Why. Photographie & Écriture », Galerie Arena et Parcours Arles contemporain, Arles, avril 2014 ; « Liquidambar », collaboration avec Margaux Meurisse, in WHY, Carnet de recherche « écriture et photographie », ENSP Arles/ENS édition, 2015 ; « Al Trasluz », collaboration avec Margaux Meurisse, exposition « Histoires parallèles », Fond Régional d'Art Contemporain (FRAC PACA), Marseille, du 20 novembre 2015 au 6 février 2016.

Thomas Moser - Liaisons of Gesture and Touch: On sensual strategies of Art Nouveau objects

In late 19th century the understanding of the human body undergoes decisive reconstruction. The emergence of a scientific physiology affected not only related disciplines such as the esthetics but even artistic practices. By taking the body in its physical presence into account, an ennoblement of the tactile sensorium took place.

² Cité par Claudine Cohen, Claudine Cohen, *La méthode de Zadig. La trace, le fossile, la preuve*, Paris, Seuil, 2011, coll. « Science ouverte », p.272.

³ Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* (1907), Éd. PUF, coll. "Quadrige", 1996, chap. II, p.138-140

⁴ Miquel Barceló, Exposition *Sol y Sombra*, du 22 mars 2016 au 28 août 2016, Bibliothèque nationale de France et Musée national Picasso-Paris.

While the body ever perceives his surroundings via its senses, it is notably the sense of touch that lacks a spatial distance between subject and object. In the case of the Visual Arts performative gestures are essential to close this gap. In my talk, I'd like to present a selection of Art Nouveau objects that anticipate being touched by the beholder highlighting the different strategies they pursue. As I'd like to show, these strategies necessarily aim at seducing the beholder to perform a specific gesture that leads to an actual touch. Hence, for the tactile culture of Art Nouveau objects that I propose gestures become a constitutive part.

Thomas Moser studied Art History, Philosophy and Architecture in Munich, Paris and Vienna. His research interests include the history of art and science, physiology, objecthood and esthesia. He is currently working at the Ludwig-Maximilian's-University of Munich on a PhD thesis investigating the relationship between the human body in its physical presence and art during the Belle Époque in France.

🔗 **Michael Phillips** - "Printing in the infernal method": William Blake's method of "illuminated printing"

In 1788 William Blake invented a technically revolutionary method of printing both word and image together that he called 'Illuminated Printing.' Blake's invention made it possible to print both the text of his poems and the images that he created to illustrate them from the same copper plate, etched in relief (in contrast to conventional etching or engraving in *intaglio*), unassisted, using his own rolling-press. Significantly, this meant that he became solely responsible not only for the creation, but also for the reproduction of his works, largely free from commercial constraint and entirely free from censorship. The paper will explain and illustrate Blake's invention in the context of conventional eighteenth-century illustrated book production, which required two fundamentally different kinds of printing press, a screw- or letter-press as well as a rolling-press, and numbers of highly skilled specialist pressmen. The metaphorical significance of Blake's method of 'Illuminated Printing' will then be explored.

Michael Phillips taught English literature at Oxford, University College London and Edinburgh University before joining the interdisciplinary Centre for Eighteenth Century Studies at the University of York, where he is now an emeritus fellow. He has been guest curator of major Blake exhibitions at Tate Britain and the Metropolitan Museum of Art, New York (2000-2001), at the Petit Palais (2009), and most recently his acclaimed exhibition and catalogue at the Ashmolean Museum, University of Oxford, William Blake Apprentice & Master (2014). His publications also include William Blake The Creation of the Songs From Manuscript to Illuminated Printing (2000) and his edition of The Marriage of Heaven and Hell (2011). Michael's training as a printmaker has enabled him to explore and replicate Blake's graphic techniques re-creating examples from Blake's illuminated books.
<http://williamblakeprints.co.uk>

🔗 **Claudie Servian** - Le geste rhétorique ou anti-rhétorique chez les chorégraphes américains du XXe siècle

1. Le geste comme parole visuelle

Les pré-modernes, influencés par les théories de François Delsarte sur le lien entre le geste et les sentiments, élaborent une véritable parole visuelle dans laquelle le geste exprime l'âme de l'interprète de façon idiosyncrasique, sans convention rigide ni vocabulaire précis. Le geste devient alors un élément de rhétorique comme dans le ballet classique, genre que rejettent pourtant les pré-modernes, où tout mouvement des mains, par exemple, peut exprimer une pensée en une syntaxe codifiée, rappelant par certains côtés les principes rencontrés dans les comédies-ballets de Molière et de Beauchamps, codificateur de la danse. Si Isadora Duncan rejette la virtuosité technique du ballet, c'est pour insister sur l'expression d'un sens par le geste. Pourtant chez elle, les mouvements dansés ne semblent pas chorégraphiés puisqu'ils

émanent des sensations procurées par la musique de concert. Elle transcrit en mouvements les impressions ressenties par son corps émanant de divers éléments extérieurs. Sa danse devient une écriture éphémère dans l'espace et le temps, dont seules les images fixes ou mobiles peuvent garder la trace.

2. Le mouvement pur, antithèse du geste rhétorique, pour échapper à la forme théâtrale du geste
Depuis Merce Cunningham, précurseur du mouvement postmoderne, les chorégraphes américains sont à la recherche du mouvement pur, un mouvement marqué par sa neutralité, distinct du geste auquel s'ajoute une connotation, une fonction, une intention. Trisha Brown définit le mouvement pur « comme un mouvement sans autre connotation, ni fonctionnel, ni pantomimique [...] n'ayant d'autre sens au-delà de lui-même.⁵ » Le mouvement pur détruit la théâtralité du geste, rejette la pantomime. Les postmodernes insistent sur la fabrication du mouvement, sur l'acte lui-même, le processus, plutôt que sur son sens. La danse semble alors être assimilée à un art du corps en mouvement et non à un art d'une gestuelle. La danse se dépouille de toute contrainte religieuse, morale ou esthétique pour donner de l'importance au mouvement, elle n'existe que le temps de sa réalisation à travers les improvisations dans lesquelles le corps n'est plus un signe mais une trace.

Claudie Servian est maître de conférences en civilisation américaine pour les étudiants de langues et en arts chorégraphiques pour les étudiants d'arts du spectacle à l'université Grenoble Alpes a étudié la danse américaine dans les centres de danse newyorkais, a publié des ouvrages sur la danse américaine, dont Une Fleur de serre exotique en 2015, de nombreux articles dont « Cunningham/Forsythe, l'américanité en mouvement », pour l'Opéra de Paris en 2017.

🔗 **Laurence Tuot** - "One shot" : l'obsession de l'impression polychrome en un seul passage de William Blake à Stanley William Hayter

En 1947, le peintre et graveur Stanley William Hayter, Joan Miró et le poète Ruthven Todd, travaillent à retrouver les techniques utilisées par William Blake pour créer ses fascinants « imprimés enluminés ». En 1793, ce dernier avait en effet inventé une méthode, restée mystérieuse, permettant de graver d'un même geste le texte et les images sur une matrice unique et de les imprimer ensemble en un seul passage sous presse. Les recherches du petit groupe d'artistes surréalistes aboutissent à la mise au point par Hayter d'une méthode d'impression simultanée des couleurs en un seul passage : la « technique des viscosités ». Le procédé bouleverse l'approche traditionnelle de la couleur en gravure, devient célèbre et fascine de nombreux graveurs.

Mais quel intérêt peut présenter au juste pour des artistes la technique Hayter? Le passage unique sous la presse n'a, contrairement à ce que l'on pourrait penser, rien d'avantageux sur un plan pratique ou économique. L'impression simultanée des couleurs est en effet contraignante, soumise à beaucoup d'aléas et finalement coûteuse si on la compare aux méthodes modernes de reproduction des images polychromes. L'obsession du geste unique semble avoir abouti, paradoxalement, à une procédure complexe à mettre en œuvre : contre-intuitive, les effets plastiques singuliers qu'elle induit se révèlent difficiles à maîtriser, et rares sont les artistes parvenant à s'en emparer de façon convaincante.

Il faudra revenir sur une histoire de la couleur en gravure depuis l'invention de la trichromie par Jacob Christoph Le Blon pour comprendre que la quête de l'impression en couleur en un seul passage trouve sans doute sa raison d'être dans les gestes même qu'elle implique, dans la manière d'attaquer la plaque, de l'encre, de l'imprimer « d'un seul coup ». Chez Hayter comme chez Blake, au-delà de l'image, c'est bel et bien le geste qui semble porter une certaine conception de la couleur, et finalement de la création artistique en général.

Laurence Tuot est plasticienne et maître de conférences en arts plastiques à l'université Jean Monnet de Saint-Etienne où elle est responsable de l'atelier de gravure du département d'arts plastiques. Ses recherches actuelles se portent sur

⁵ Trisha Brown, *L'Atelier des chorégraphes*, Paris, Bougé, 1987.

🔗 Jennifer Watson Wester - Objectified Gestures? Index and Agency in Arman's *Allures d'objets*

Beginning in 1957, two years before his breakthrough assemblages, Arman experimented with found objects in another manner: he inked them and then stamped, dragged, rolled, and tossed them onto and across a support. The results were the *Allures d'objets*, conceived as “object traces,” or records of each item’s kinetic behavior. What looked like gestural abstract paintings were in fact indexes of the paths traveled by small objects like beads, eggs, shells, and shattered glass. Pierre Restany, Arman’s critical champion, argued that these traces were the result not only of the artist’s gestures but of the *object’s* gestures. Granting agency to the ink-covered object itself, he declared that once it is released onto the support, the object “reclaims part of its freedom;” that, liberated from the artist’s controlling hand, it “writes” in its own organic way. Restany claimed that in the production of these works, the artist’s will was superseded by “the Object’s reason,” and that the gesture itself was thus “objectified.”⁶

This paper questions the notion of an “objectified” gesture and considers the implications of the commingling of agencies in the indexing of objects. I argue that Restany’s attribution of self-determinacy to the object reflects his desire to fit Arman’s *Allures d'objets* into his own developing theory of a new realism. That theory, which would soon be codified as Nouveau Réalisme, insisted on the direct appropriation and unmediated presentation of “the real.” As such, it necessarily de-emphasized the artist’s gesture. In my paper, I contend that Arman’s work resists this classification, and I recast the *Allures d'objets* as evidence of Arman’s own vision of realism. Using indexical gesture to reveal the disjunction between “the real” and its representation, Arman anticipates the late-60s theorization of spectacle and conceives a realism that addresses its inherent dialectics.

Jennifer Watson Wester is Assistant Professor of Art History at Notre Dame of Maryland University in Baltimore, Maryland, USA. She holds a doctorate in the History of Art from Johns Hopkins University. A specialist in modern art, her research addresses the conception of a new realism in postwar France, as it relates to shifting notions of reality or “the real” itself. She is currently at work on a book manuscript, tentatively titled ‘Facing the Real: Arman, 1954-1964’, which treats the early work of Arman (1928-2005) as a case study for the kinds of socio-philosophical negotiations happening around the ideas of ‘the real’ and realism, particularly as they relate to the question of representation in art.

🔗 Marion Wettstein - Dance to paper: How to bring together scientific exactitude, ethnographic density, aesthetic claims, and visual readability?

As an anthropologist studying the ritual circle dance *sakela* among the Rai of Eastern Nepal, one of the aims of my research is to publish a handbook of dance movements. In the *sakela* dance the circle of dancers follows a dance leader who indicates the sequences of repeated dance gestures that mimic agricultural techniques, weaving techniques and the movements of animals related to mythology. Fancying Labanotation for documentation in the beginning, I dropped the idea: None of my Rai hosts and hardly any of my colleagues would be able to decipher the notation. Testing video and photography did not satisfy my aesthetic demands: Already in my former research on the textiles of the Nagas in Northeast India I experienced that photography does not do justice to the aesthetic quality of the textiles and I rather chose

⁶ “[L]’allure de l’objet, c’est l’écriture organique de son existence en mouvement ... [L]’objet une fois lâché reprend une part de sa liberté ... À la volonté de l’homme vient se heurter la raison de l’Objet. Le geste affectif est objectivé.” Pierre Restany, “À toute allure,” published in the invitation card for the exhibition *Arman Allures d'objets*, Galerie Saint-Germain, Paris, 1960. Reprinted in *Arman*, ed. Jean-Michel Bouhours (Paris: Centre Pompidou, 2010), 264. My translation.

to draw them (Wettstein 2014)*. Experimenting with drawings added to a musical score, I aimed at the simultaneous depiction of melody, annotated recitation text, and ritual bodily movement of a Rai ritual (Wettstein, von Stockhausen & Rai in print)*. But in the case of the *sakela* dance, the musical score would visually become too dominant. At this stage of the research I therefore face a moment of decision: How to represent the gestural sequences of the *sakela* dance repertoire on paper, so that it simultaneously contains a maximum of ethnographic information and is visually appealing and intuitively readable for all audiences likewise? In this paper, I want to address this question to the audience for discussion after having given a short overview of the available research data. This work in progress report is therefore meant to find possible solutions for the problem of bringing together at one glance scientific exactitude, ethnographic density, and aesthetically appealing representations doing justice to culturally varying visual conventions in the representation of bodily dance gestures in social science, and to discuss the consequences of compromise in any of these requirements.

www.marionwettstein.ch/publications.

Marion Wettstein is an anthropologist, ethnographer and curator with a comparative approach to religious, performative, and material practices in between Europe and Asia with a regional focus on the extended eastern Himalayas. She is postdoc assistant at the Institute for the History of Religions and Central Asian Studies at the University of Bern and her recent research project examines ritual dance and performative traditions in eastern Nepal. Her publications include the monograph "Naga Textiles: Design, Technique, Meaning and Effect of a Local Craft Tradition in Northeast India" (2014) and "Naga Identities: Changing local cultures in Northeast India" (2008) which she co-edited.

Boris Wiseman - Degas, Movement and Gesture

Edgar Degas's iconic *Little Dancer Aged Fourteen* is in ballet's fourth position. The figure, however, is holding the position in an unusually relaxed way which suggests, along with her half-closed eyes, that she has adopted it almost automatically, by dint of habit. Perhaps she is waiting to make an entrance on stage? Gesture, here, begets narrative. I'd like to present a paper on this image of a suspended gesture – the fourth position is usually the start of a turn - one that doesn't so much actualize an artistic intention as recall it, that reserves its energy, perhaps to pass it on to the viewer?

The paper will be based on a cross-disciplinary experiment that I'm conducting on a bronze cast of the figure held at the Sainsbury's Centre for the Visual Arts, in collaboration with philosopher Annamaria Carusi (Sheffield University) and neuroscientist Ron Kupers (University of Copenhagen). It uses eye tracking and - more unusually for empirical aesthetics - motion-capture equipment to study the ways in which viewers engage with the sculpture bodily and through their own mobility in the exhibition space. It is in this respect about the ways in which viewers' gestures are modified, their bodily habits interrupted by an engagement with a work of art. The experiment contrasts two groups of viewers, classically trained dancers and non-dancers. It aims to look at how an intimate embodied knowledge of the fourth position might change the ways in which viewers move around the work and express their reactions gesturally.

The project also aims to reflect on the limits of the technologies being used and asks what it is in the gestures and movements of viewers that these technologies leave out or obscure. The experiment is taking place in March and April 2017 and although the data will not have been processed by the time of your conference, I'd like to present preliminary findings on behalf of the team and some reflections on the methodological and theoretical issues involved.

Boris Wiseman is Director of the Fondation Deutsch de la Meurthe, Cité internationale universitaire de Paris and a Visiting Associate Professor of French and Francophone Studies at the University of Copenhagen. He is currently writing a book on Degas and Moving Images which is concerned with the visualization of movement in nineteenth-century France. Previous works include: Lévi-Strauss, Anthropology and Aesthetics (CUP 2007), The Cambridge Companion to Lévi-Strauss (editor, 2009) and the co-edited volume: Chiasmus and Culture, Berghahn, 2014 (Studies in Rhetoric and Culture series). He is a Partner in the Leverhulme Funded international network: Evaluating Methods of Aesthetic Inquiry Across Disciplines.

Isabella Woldt - Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg

My proposal deals with the questions of the relationship between the visual memory and the literary and aesthetic transfer of high potential emotional experiences in gestures as an immanent element of cultural creativity. Against this background I want to focus the work of the German art- und cultural historian Aby Warburg, especially his lecture and picture series entitled “Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache” (“Ur – words” of emotional gesture language), which he presented in his Cultural Library (Kulturwissenschaftliche Bibliothek) in Hamburg in January - February 1927. Warburg was mainly interested in the ways of “survival of antiquity” in visual elements. He observed, that especially high potential emotional experiences got the entrance into the later cultures, mainly preserved in ancient art works, but also in literature, – and the “Metamorphosis” by Ovid was one of the most important transporters. The ancient art and literature created “ur-words”, that means, original significant visual elements as gestures, which has been transferred to the later cultures and were finally one of the most important impulses for the overcoming of the superstition and paganism. In the above-mentioned lecture and picture series Warburg discusses that topic in a composition and ordering of pictures in the context of Ovid’s stories, among others “Daphne and Actaeon”, “Robbery of Proserpina”, “Death of Orpheus”, or “Medea killing her Children”. Warburg’s lecture, but especially the picture series were a methodological technique to present his high complex reflections, rooted less in rhetorics than in psychology and anthropology ca. 1900.

The main task of my talk will be to present and discuss the relationship between humanism and sciences, particularly psychology and anthropology in context of Warburg’s understanding of cultural memory and the role of gestures in that context.

Isabella Woldt studied History of Art and Philosophy at the University of Hamburg. She holds a Magister Artium (1997) and Doctoral Dissertation (2001) in History of Art from the Kunstgeschichtliches Seminar Universität Hamburg. She has been a DAAD Visiting Professor and a Lecturer at the Institut for the History of Art at Adam Mickiewicz University, Poznan, Poland, a Fellow of the Aby Warburg Foundation for the Warburg Edition and since then Co-Editor of the Edition Aby Warburg. Gesammelte Schriften/ Collected Works. Since May 2014 she is a Scientific Collaborator at the Warburg Institute, London, in the International Research Project ‘Bilderfahrzeuge. Aby Warburg’s Legacy or the Future of Iconology’. In 2012 she was a fellow at German Forum for the History of Art in Paris and 2014 a fellow at the Italian Academy, Columbia University in New York. She is co-editor of Aby Warburg’s Collected Works including ‘Aby Warburg’s Picture Series and Exhibitions’ (2012), ‘Aby Warburg’s Americana. Kreuzlingen-Lecture 1923 and Ethnographic and Photographic Collections’ (in preparation).

Marisa Zanotti - Looking right back at you: Queer gestures in choreography and film

In his account of gesture in the writing of Walter Benjamin, David Michael Kleinberg-Levin explores the capacity for gesture to be an embodiment of lived experience. Writing about a gestural process, he asks us to consider the significance of the way ... our gestures gestate and bear the moral order, receiving it, bringing it into the spaces and times of disclosiveness, maintaining it, handing it down, expressing it, disputing it, resisting it, neglecting and forgetting it. (Kleinberg-Levin 2005, p. xix). This presentation discusses concepts of gesture in the process of adapting Lea Anderson’s dance Edits to the screen. The paper will consider the cultural importance of corporeality and gesture, how gesture can be understood as an action that functions at a number of levels and what this might mean for a filmmaker. In the case of Edits Film a screen language was developed that would bring into focus a marginalised cultural expression of gesture: queer gestures. Anderson’s work is analysed in relation to the queer aspects present in both her body of work and in Fassbinder’s film The Bitter Tears of Petra von Kant that was the source of her dance ‘Edits’. The paper

explores an idea that was key to Anderson's choreographic method, that of considering looking as a gesture and examines the significance of gestures of visual exchange between film and dance between audiences, dancers, actors and filmmakers. The influence of phenomenological thinking in current dance, film and screendance practice is explored in the writing of Laura Marks (2000) and Erin Brannigan (2011). The paper will argue that the way in which filmmakers look at a dance, the gestures of looking made toward it, are as important as the gestures made visible in the frame.

Marisa Zanotti is an award-winning artist-researcher. Her directing and writing practice is informed by her background in performance, choreography, theatre and installation practice. Over 25 years she has consistently explored new technologies and the body, initially in relation to their role in live work and since 2000 in moving image practice. She is a specialist in adapting and directing dance for screens. Marisa was an artist-in-residence at The International Museum of Surgical Science in Chicago in October 2016. She is based in the dance department at University of Chichester. Her practice-led doctoral research debated the idea of fidelity to choreography as being important in adaptation. She is currently working under commission for the Magnetic North Theatre Company developing the AV installation 'We are all made of stars'.