

Le diagramme en scène

Mouvement, geste et écriture

Catherine Paoletti

École normale supérieure de Paris, France

Abstract From the diagram, which inscribes the line (διά-γράφειν), to the choreography (χορεία-γραφία), which inscribes the choir into the written form, we remark but a short step from the *scène* of the dance to the *scène* of the writing. The writing of dance, and likewise the writing of the body, makes the invisible visible within the movement. Bridging between notation, as capacity for mobilisation of new intuitions, and diagrammatization of forms and movements to compel the thought of new *gestures*, the diagram stands out as a *scène* or 'picture' whose axes (points, lines, arrows, circles, volumes...) simultaneously structure mobility in order to grasp the pulsating movement. The twentieth-century artistic avant-gardes will not remain indifferent to this ideography that, through leap and condensation, makes the materialization of the idea, the idea in the writing, possible.

Keywords Diagram. Writing. Dance. Ideography. Form. Movement. Gesture.

« La forme fascine, quand on n'a plus la force de comprendre la force en son dedans. C'est à dire de créer. »

Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*

« Substance. Elle n'est pas informe mais en passe de prendre forme. La preuve, elle peut aller se langager. »

Claude Maillard, *Le scribe*

« Écrire la danse. Suivre des traces. Topologie de l'invisible. »

Angelin Preljocaj, *Topologie de l'invisible*

Gilles Châtelet a mis en lumière que le diagramme comme instrument, objet et lieu de pensée (ou site avec Alexandre Grothendieck) donne accès à l'invention de nouvelles configurations spatiales, de nouvelles spatialités, donc au potentiel de mouvements dans l'espace, et j'ajouterais, sur le mobile de l'écriture. Mobile qui est évidemment à entendre à la fois comme adjectif et substantif. Car il est aus-

si sommation provocante (*herausfordernde Stelle*), « une provocation à mobilités et à débiter des unités signifiantes compactes » : c'est « une langue de tradition plastique qui balbutie grâce au fait que l'étant présent vient au paraître pour faire paraître le présent absent ».¹

Nul n'ignore l'importance de la notion de site dans l'art contemporain qui a aussi induit la per-

¹ Cf. Paris, École normale supérieure, Archives Gilles Chatelet, tapuscrit 5 Θ 11bis, s.p.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-08-06
Accepted	2020-30-08
Published	2020-12-11

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Paoletti, C. (2020). "Le diagramme en scène. Mouvement, geste et écriture". *Venezia Arti*, n.s., 29, 181-192.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2020/01/011

181

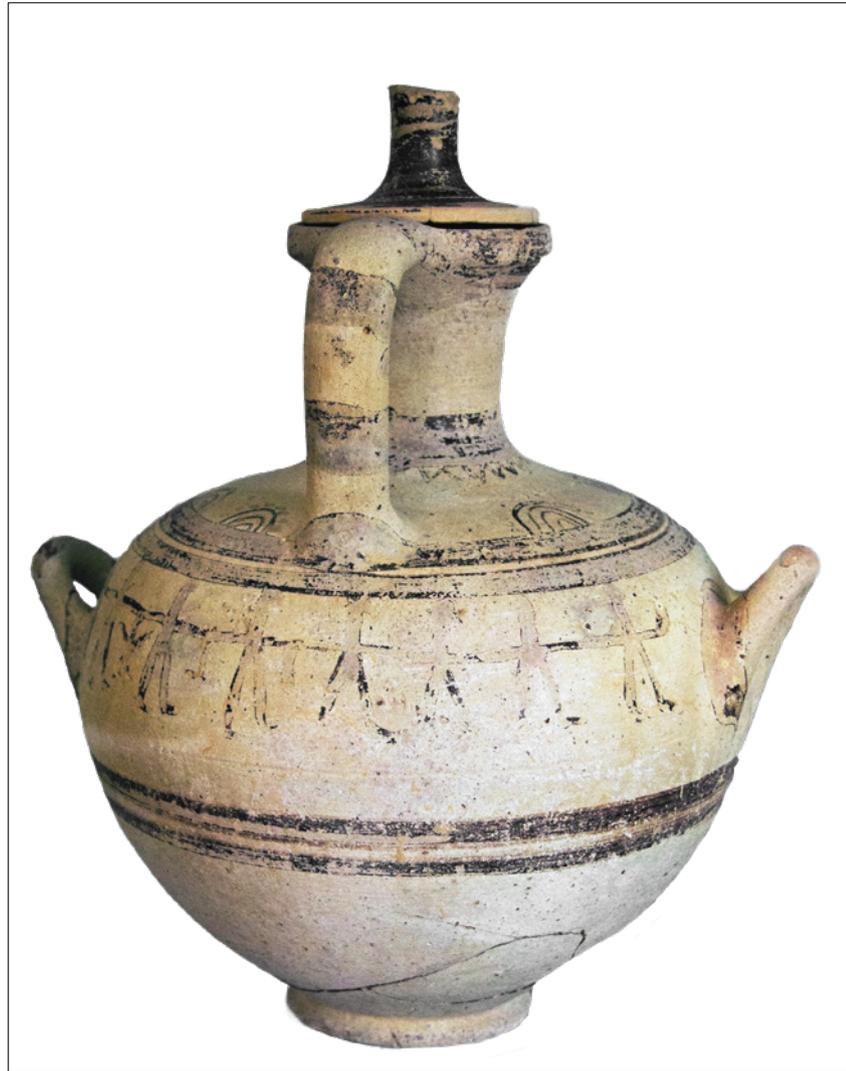


Figure 1 Hydria mycénienne. Musée archéologique de Naxos (creative commons Zde)

formance. Le potentiel du travail *in situ* permet « d'introduire en son sein, une compréhension des mouvements pouvant se produire dans l'avenir. [...] C'est enfin la condition *sine qua non* pour montrer que [...] l'œuvre *in situ*, et elle seule, ouvre le champ à une possible transformation, du lieu justement ». ² Certainement manque-t-il à Daniel Buren de n'avoir point songé à penser ces mouvements en termes diagrammatiques. C'est-à-dire en termes de situations car « toutes les situations existantes ou impossibles, voulues ou non, peuvent être maniées et déformées (métamorphosées) jusqu'à donner lieu à une ré-écriture de leur structure en tant

que diagramme » comme le dit René Guitart dans son texte : « Figures, lettres et preuves : pulsation et figurations au lieu de l'écriture ». ³

Nous partons de cette définition ancienne du diagramme, tirée d'un vieux Larousse et relevée par Thibault Damour dans son article sur « La déraisonnable efficacité des diagrammes » ⁴ : « au sens fig. Détermination des causes diverses qui s'entrecroisent de différentes façons », et dont la généralité n'est finalement pas totalement étrangère à ce qui précède et à ce qui va suivre. Dans son étymologie, diagramme vient du grec *dia-graphein* (qui inscrit la ligne et ce qui peut s'écrire dans ses

² Buren 1998, 80.

³ Guitart 2013.

⁴ Damour 2017, 233.

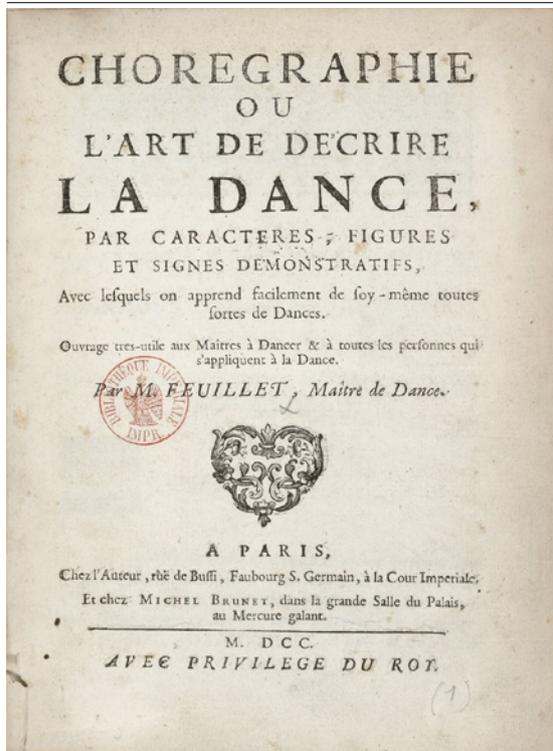


Figure 2a-b Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES M-V-303 (1).
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/l/2148/cb30432725f>

entrelacs) de même que chorégraphie : *khoreía* (χορεία) inscrit du chœur et du graphe, la graphée *graphé* (γραφή) de l'écriture et la « chorea » qui fut la première ronde, le cercle de la ronde comme première danse identifiée, et dont la trace fut retrouvée à Naxos sur un vase mycénien, daté de 1200-1100 avant Jésus-Christ. Un pot en terre à deux anses, appelé « hydria » (ὕδρια), qui était utilisé pour transport de l'eau.

Un diagramme peut immobiliser un geste, le mettre au repos, bien avant qu'il ne se blottisse dans un signe, et c'est pourquoi les géomètres ou les cosmologistes contemporains aiment les diagrammes et leur pouvoir d'évocation péremptoire. Ils saisissent les gestes au vol ; pour ceux qui savent être attentifs, ce sont *les sourires de l'être*.⁵

Une définition qui, à bien des égards, n'est pas sans lien avec le danser, si l'on suit l'intuition de Marin Mersenne, dans son *Harmonie universelle* de 1636 qui, déjà, expliquait que les ballets pourraient re-

présenter les figures scientifiques par excellence, celles que décrivent les astres :

l'on peut faire des Ballets qui représenteront et enseigneront l'Astronomie, particulièrement s'il est permis d'exprimer en chantant une partie de la science que l'on peut représenter et enseigner. Par exemple, on représentera la distance de Saturne au Soleil par une danse de 10 pas, d'autant qu'il en est dix fois plus éloigné que la terre [...]. Que l'on peut représenter les distances des autres astres et leurs mouvements tant journaliers qu'annuels, et tout ce qui paraît au Ciel.⁶

Ainsi, s'esquissait ce qui se verra déployé, tout particulièrement comme écriture diagrammatique de la danse et qui s'élabore dès l'origine à travers la recherche d'un système de notations. Le terme de chorégraphie lui-même apparaît pour la première fois en 1700 pour précisément désigner un système de notations de la danse que le maître à danser Raoul-Auger Feuillet avait élaboré dans son traité *Choregraphie, ou l'art de décrire la danse par*

⁵ Châtelet 1993, 33.

⁶ Mersenne 1636, 120.

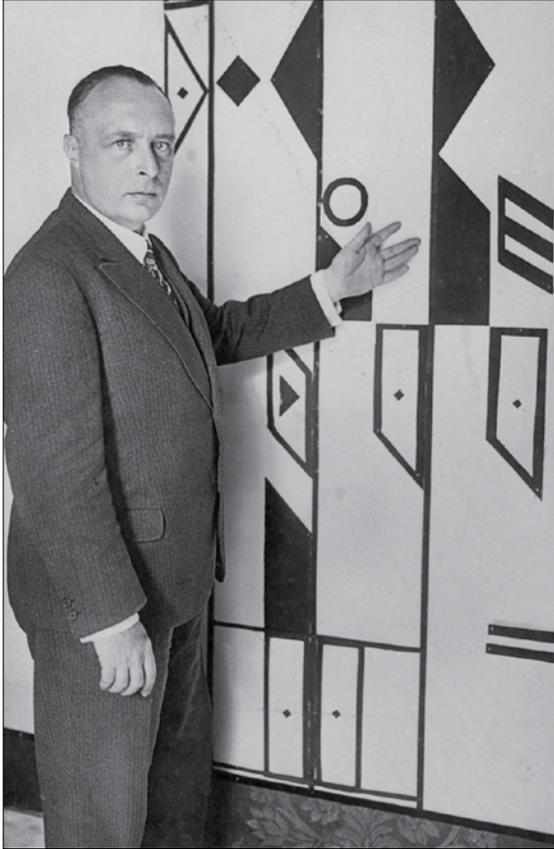


Figure 3 Conférence de Laban sur son système de notation.
1928. Suzanne Perrottet, DR

caractères, figures et signes démonstratifs (Paris 1700). Et il ne faut pas perdre de vue que l'enjeu des notations est « cette capacité d'entraînement et de mobilisation de nouvelles intuitions. La notation est plus proche de la discipline que de la règle ». ⁷ Dès cette époque, ce système de notations développé par Feuillet connaîtra un grand succès et permettra la diffusion dans toute l'Europe

du répertoire français. Pour une étude approfondie du système Feuillet, je renvoie à l'article d'Évelyne Barbin : « Chorégraphie et Cinégraphie : une mutation de l'écriture de la danse », ⁸ qui le confronte à la *cinégraphie* du chorégraphe et théoricien hongrois de la danse, Rudolph Laban, qui établira un système d'écriture du mouvement dans l'espace, danse comprise, décrit en 1928 dans son ouvrage intitulé *Kinetografie*.

Son geste, de son aveu même, est de saisir, et rendre visible par un système de notations ce qu'on ne voit pas : « on ne voit pas le mouvement, on voit seulement des formes changeant leur emplacement ». ⁹

Ce qui caractérise ce système est qu'il se constitue comme une écriture du corps saisi comme flux du mouvement, et non plus comme ce fut le cas depuis le XIV^e siècle, Feuillet compris, où « l'accent [était] mis sur la représentation théâtrale : la mesure précise du temps, le rappel exact des détails, gestes et pas, la coordination harmonieuse des mouvements des bras et du corps ; les règles de maintien, la variabilité imaginative de certains détails ; et, enfin, l'importance des parcours au sol que suit le danseur » ¹⁰ [figs. 4-6]. Ce que Feuillet désigne comme « chemin », c'est-à-dire la ligne sur laquelle on danse, et sur lequel on peut écrire les pas et les positions.

Pour Laban, le mouvement n'est plus considéré comme trajectoire entre deux points, mais comme transport dans un espace-temps où pesanteur et forces (Laban parle d'« efforts ») sont en jeu, et où la lourdeur se métamorphose en légèreté car « la danse transmue le lourd en léger ». ¹¹ Laban ajoute que « Le flux du mouvement est contrôlé quand il se dirige vers l'intérieur, en commençant par les extrémités et en progressant vers le centre du corps ». ¹²

Son système de notation repose sur cinq grands principes et une typologie en trois dimensions (plan-espace-temps). ¹³ Les trois premiers principes qualifient le mouvement tandis que les deux suivants expriment le mouvement dans sa relation aux positions du corps :

⁷ Châtelet 2011a, 169.

⁸ Barbin 2013.

⁹ Laban 1994, 49.

¹⁰ Laban 1994, 49.

¹¹ Cf. Gilles Deleuze à propos de Nietzsche : Deleuze 1977, 222. Cf. Nietzsche 1969, 3 partie : *Les sept sceaux*, 6 : « Tout ce qui pèse doit s'alléger, tout corps devenir danseur, tout esprit oiseau ».

¹² Laban 1994, 46.

¹³ Cf. Knust (1959, 73-96). Albrecht Knust, danseur et chorégraphe, élève de Laban, travaillera activement au développement de la notation du mouvement, dont il sera l'un des principaux propagandistes. Il rédige le premier manuel de cinégraphie en 1937 : *Abriss der Kinetographie Laban* qu'il considèrerait comme son « Handbuch der Kinetographie Laban » (Encyclopédie de la cinégraphie Laban), qui ne sera publié qu'en 1956, qu'il ne cessera de développer pour aboutir à son monumental dictionnaire qui ne verra le jour qu'après sa mort (1979).

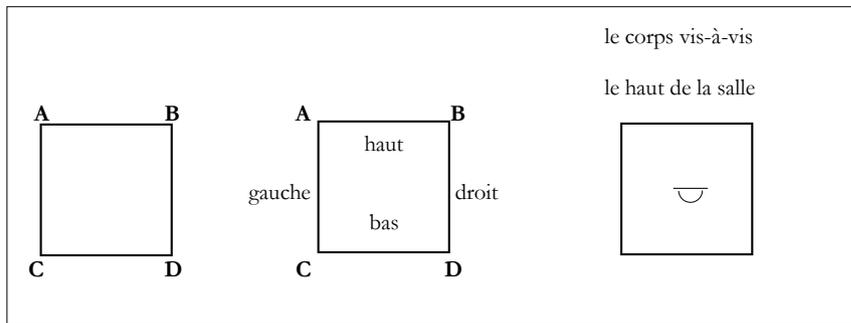


Figure 4
La « présence » du corps sur scène dans le système Feuillet

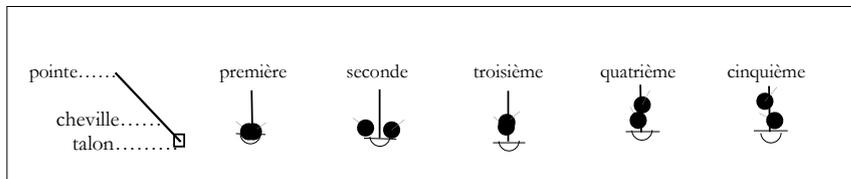


Figure 5
Le pied et ses cinq bonnes positions

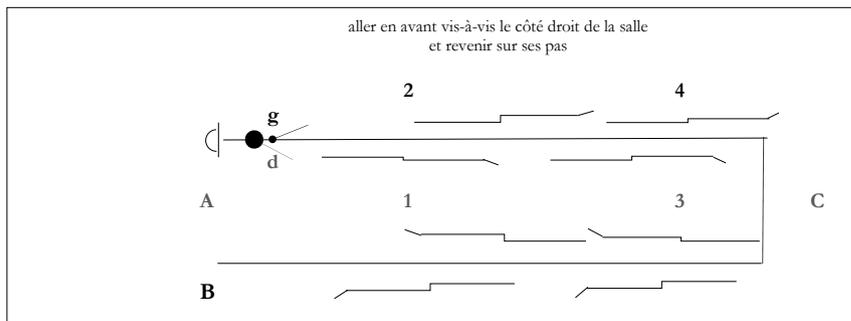


Figure 6
Représentation du chemin de danse (pour revenir sur un chemin sur lequel on a déjà marché)

- la *directionnalité* (rotations et chemins) se réfère à la représentation des directions de mouvements, par signes et symboles [fig. 7].
- la *spatialisation* (haut-bas-intermédiaire) par symboles, figure la représentation des niveaux de mouvement (hauteur).
- la *temporalité* (durée du mouvement) est concrétisée dans sa durée relative à la longueur du signe.
- l'*amplitude* et la *dynamique* (du mouvement des différentes parties du corps) permettent de visualiser quel danseur s'exécute et quelles parties du corps sont en jeu [fig. 9].
- enfin, l'*intensité* et la *relation* aux autres parties du corps [fig. 9].

Il s'agit bien pour Laban de traduire le mouvement à partir d'un système de notations articulées qui intègre temps et rythme au sens d'une écriture qui rendrait visible ce qui ne se voit pas mais qui se déploie et que la notation Laban formalise en parallèle de la portée musicale.¹⁴ En ce sens, il y a un saut qualitatif évident entre la notation de Feuillet, plus iconique, au sens de Pierce, et l'élévation diagrammatique, plus allusive de Laban, qu'il traduit d'ailleurs dans son concept de kinésphère comme espace intégré, « qui est l'espace que porte le corps avec soi, mieux, où il se construit, se constitue, [et qui] est la réunion de tous les événements-moteurs possibles, lesquels distinguent les modes de transfert de poids et les qualités ou les orientations tensionnelles ».¹⁵ Certes, Laban les classera

¹⁴ Ann Hutchinson Guest souligne à ce propos que ces « motifs sont aisément reconnaissables par ceux qui ont appris à les lire, tout comme ceux créés par des notes de musique le sont par les musiciens » [fig. 10], 1990. Voir aussi son ouvrage sur la notation Laban, 1970.

¹⁵ Louppe 2000, 213.

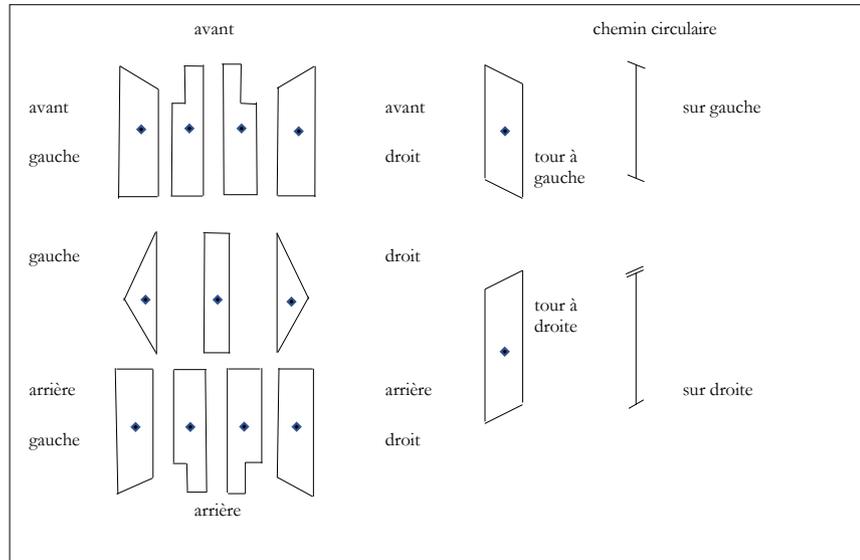


Figure 7
Représentation des directions de mouvements

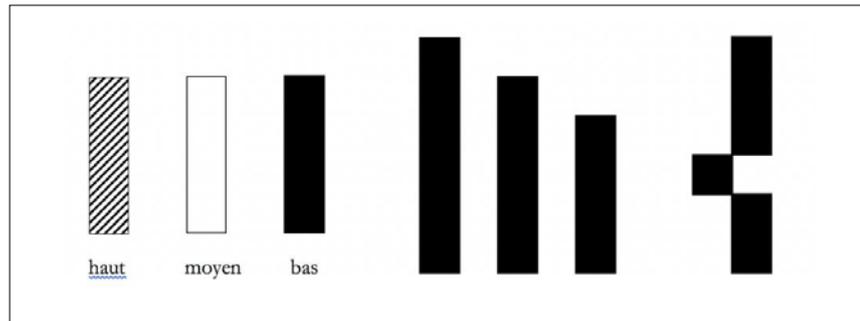


Figure 8
Représentation de la hauteur et de la durée

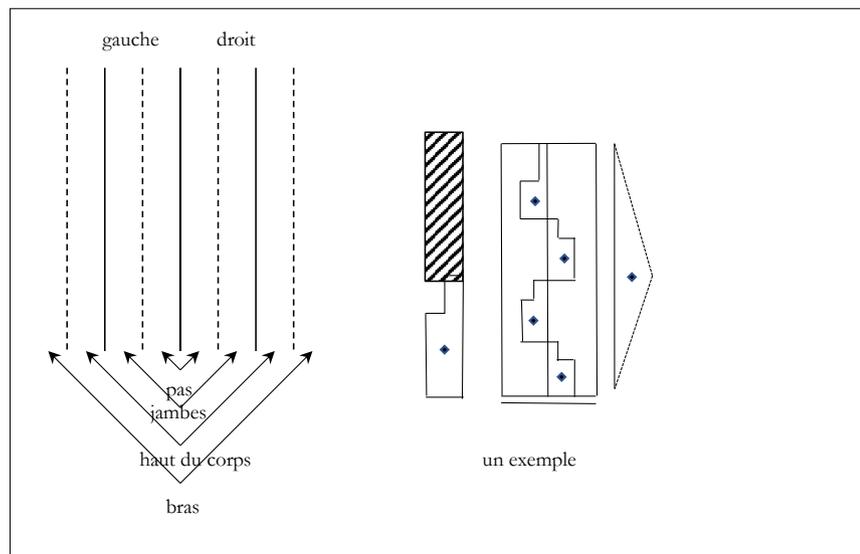


Figure 9
Représentation du corps : la portée

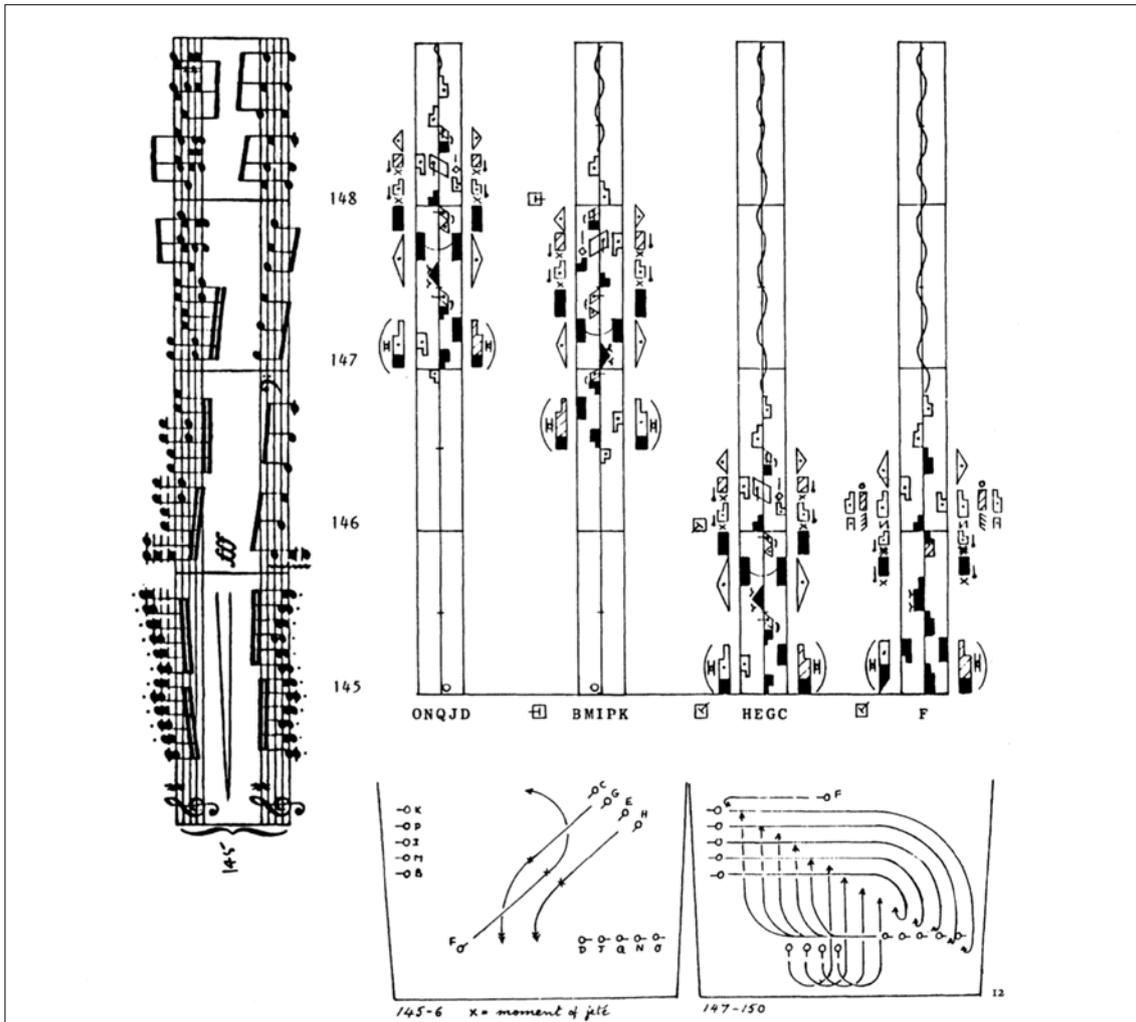


Figure 10 Musique et mouvement dans l'écriture de Laban Sérénade, Ballet de Balanchine. 1950. DR

à travers ses « gammes », mais il n'en désignera jamais ni la clôture, ni une quelconque codification. L'espace que porte le corps est circonscrit à l'intérieur des solides platonicien et archimédien : hexaèdre, octaèdre et icosaédre, ce polyèdre à vingt faces triangulaires et douze pentagonales.

La kinésphère pointe l'orientation sagittale du geste qui géométrise le corps du danseur. Mallarmé sera sensible à cette montée de l'abstraction propre à la modernité chorégraphique, lorsqu'il affirmera dans « Crayonné au théâtre » que « la dan-

seuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme mais une métaphore [...] glaive, coupe, fleur, etc., qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle » :¹⁶ elle condense des aspects élémentaires de notre forme. C'est d'ailleurs certainement pour des raisons identiques que Paul Klee, Wassily Kandinsky et Oscar Kokoschka partageront autant d'affinités artistiques avec la danseuse Gret Palucca.¹⁷ Kandinsky diagrammatisera ce corps dansant, pour en révé-

¹⁶ Mallarmé, 1979², 304. « À proprement parler, pourrait-on ne reconnaître au Ballet le nom de Danse ; lequel est si on veut, hiéroglyphe ».

¹⁷ Il faut également garder à l'esprit tous les développements techniques contemporains relatifs à l'analyse du mouvement : de la chronophotographie de Étienne-Jules Marey au zoopraxiscope d'Eadweard Muybridge jusqu'au kinéscope de Thomas Edison qui conduiront à l'invention du cinématographe.

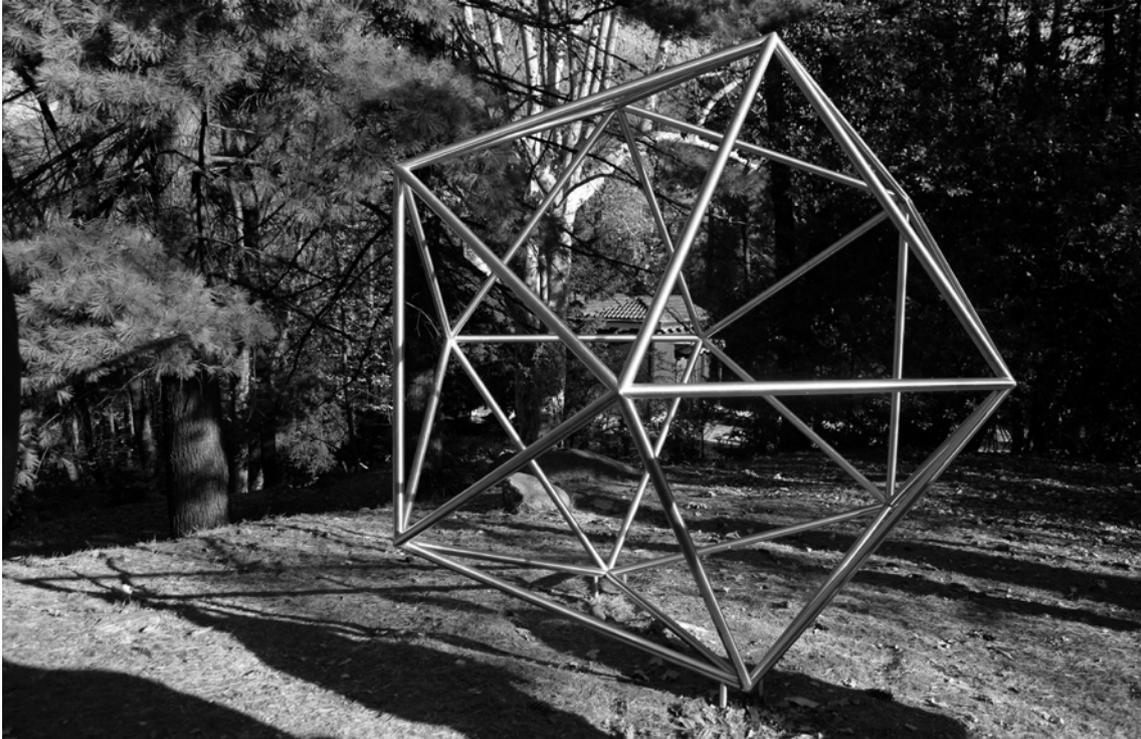


Figure 11 Miki Tallone, *Zone d'entraînement de Laban*. Icosaèdre en métal. Monte Verità (creative commons Pakeha)

ler structure et lignes dans son article « Tanzkurven », ainsi que dans son livre : *Point, Ligne, Plan*, tous deux parus en 1926.¹⁸

À commencer par le point de la pointe du danseur dont la course rapide sur les pointes marque des points sur le sol. Kandinsky souligne que le danseur utilise le point également dans ses sauts en hauteur lorsque la tête vise clairement le point, ou quand il rebondit sur le sol. Mais il insiste sur ce qui caractérise les sauts de la danse moderne par rapport à ceux du ballet classique qui, eux, sont une verticale, tandis que le saut moderne forme, comme c'est le cas avec Palucca, « une surface dotée de cinq angles et cinq points : la tête, les deux mains et les deux pointes des pieds, tandis que les dix doigts forment dix points

plus petits ».¹⁹ De même, les positions d'immobilité brève et rigide peuvent être conçues comme des points, sans oublier un *pointillé* actif et passif qu'il envisage comme connexe à la forme musicale du point.

Le point est donc bien le lieu de l'inscription d'une tension, potentiel du passage à la ligne, car « la ligne est un point qui est parti marcher », dira Klee.

Il n'est pas anodin de rappeler que ce signe existe depuis l'aube de l'humanité, et qu'il se retrouve dans de multiples configurations dans les grottes préhistoriques, ouvrant à des compositions sémantiques dont on perçoit bien que la distribution n'est pas aléatoire et témoigne d'une distribution spatiale,²⁰ mais, plus encore, qui confirme le rapport signe-paroi(surface)-espace.²¹ Il faut souli-

¹⁸ Le thème du point avait été précédemment abordé au sein de l'Académie impériale des sciences de Saint-Petersbourg, actuelle Académie des sciences de Russie, notamment par le mathématicien, philosophe, ingénieur et théologien Pavel Aleksandrovitich Florenski, dans son essai : « Symbolarium. Il punto » (1922-1923: Florenski 2008), et dont la perspective inversée intéressa particulièrement le peintre David Hockney. Cf. aussi : Florenski 2007 et Tagliagambe 2013.

¹⁹ Cf. Kandinsky 1970, 77. Le saut de la danseuse est représenté par un arc (celui des jambes) qui supporte deux autres arcs (ceux de ses bras) ; son corps est une sphère qui repose sur l'arc de ses jambes, et les positions de rigidité sont figurés par 5 points : pieds, tête et mains ; les deux points des mains étant, eux-mêmes, l'un et l'autre surmontés d'un arc de 5 points plus fins qui figure l'écartement des 5 doigts.

²⁰ Petzinger s.d.

²¹ Cf. Robert 2012.

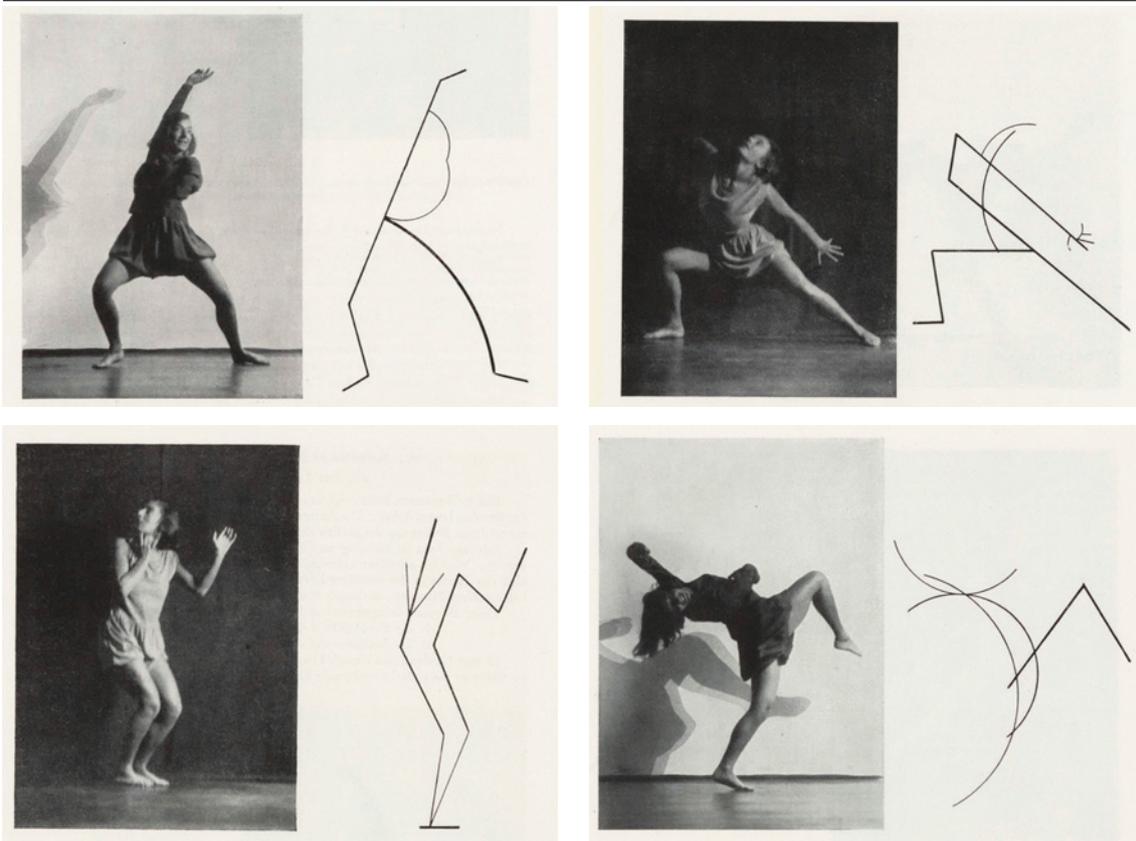


Figure 12 Wassily Kandinsky, « Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca ». *Das Kunstblatt*, 10(3), 1926, 117-20

gner que l'ensemble de ces signes usent, pour se construire et se transmettre, de *patterns* symboliques stables, sur des périodes longues de 20.000 ans. Le préhistorien Jean Clottes a mis en évidence leur valeur *idéographique* eu égard aux figures animales qu'ils accompagnent. Sur quelques cent quarante-six sites situés en France, vingt-six signes différents ont été répertoriés, qui pourraient bien être le prélude à notre alphabet.²²

Mais revenons à ce qui constitue la *potentialité propre du point* : des deux points, tension d'un suspens orthogonal et cardinal - car le point est axe et pivot, promesse d'horizon -, jusqu'à l'écart infini des points de suspension. Point de condensation, car il ne faut pas perdre de vue que le point « c'est l'axe central qui représente le point de pivotement à partir duquel la conquête des dimensions infinies devient possible. À forcer volontairement la métaphore, le point est *puissance de compression* et simultanément *puissance de déchaînement des virtua-*

lités ». ²³ Points de repères, points cardinaux, points de braille à saisir à tâtons, dans l'étreinte de la nuit présente ou sur la pointe des pieds. Point de suspension, le point ouvre à la ligne : car il faut du partage et de la séparation, de la ligne et de la frontière pour se saisir « en partage » du partage qui ouvre aux symétries et traduire le geste en mouvement.

S'immiscer dans le mouvement de l'esprit en voie de connaître [on pourrait tout aussi dire : de créer ou d'écrire], comprendre que la partie n'est pas *dans* Tout (le Tout n'est pas un récipient !), savoir tracer des pointillés [...], c'est bien là la dimension fascinante de la symétrie, comme manière de ressusciter la partie en fragment phosphorescent, comme si toute la vivacité de l'Infini, de la totalité, se mobilisait pour nous inviter à pénétrer plus avant, à "creuser", comme l'entrelacs de la fenêtre maure entraîne dans le labyrinthe de ses spires...²⁴

²² Petzinger s.d.

²³ Châtelet 2011b, 180.

²⁴ Châtelet 2011c, 246.

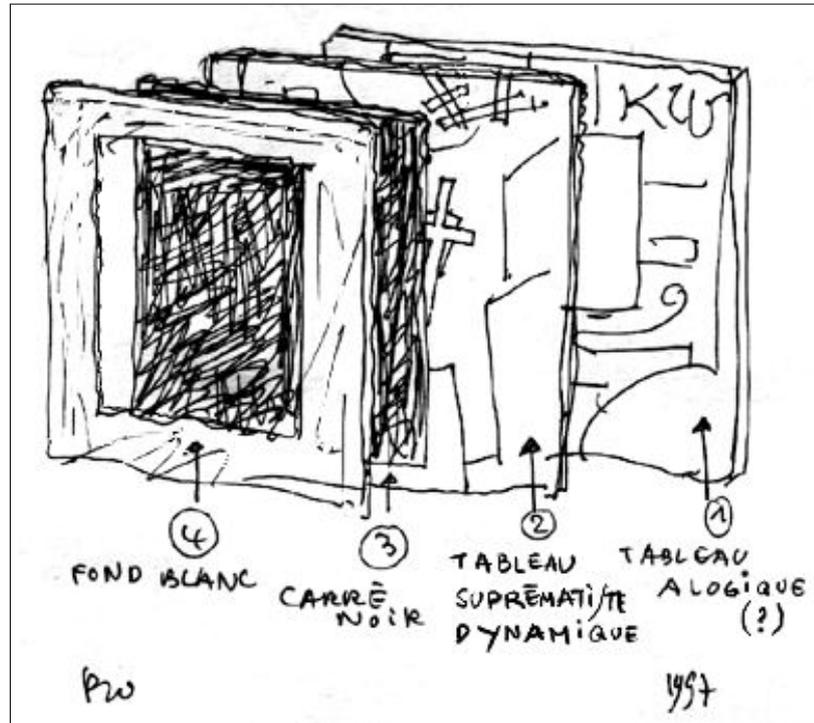


Figure 13
Milda Viktorina
& Alla Lukanova. 1990. DR

Les avant-gardes artistiques, de Malevitch à Francis Bacon, en passant par Marcel Duchamp, ont eux aussi diagrammatisé formes et mouvements pour penser de nouveaux gestes et monter en abstraction. « Le mouvement de la forme dans un temps donné fait entrer fatalement dans la géométrie et les mathématiques », confiera Duchamp à Pierre Cabanne.²⁵ Gilles Deleuze aura été le premier à mettre en évidence dans la peinture de Francis Bacon la fonction du diagramme comme potentiel d'émergence de la forme (par effet de symétrie, épuration, mise en scène, destruction de degrés, dialogue, calcul/image), comme en témoigne la plupart de ses tableaux. Francis Bacon l'appréhende comme le moyen d'implanter des « possibilités de faits de toutes sortes » : il est le préalable au geste du peintre dont il conserve partiellement la trace qui devient structure dans le tableau.

Par ailleurs, le diagramme « induit ou répartit dans le tableau les forces informelles avec lesquelles les parties déformées sont nécessairement en rapport, ou auxquelles elles servent précisément de "lieux" ». ²⁶ À ce titre, le diagramme est une "scène" dont les axes (lignes, points, flèches, cercles, vo-

lumes, letresets...) structurent le mobile pour en saisir le vif du mouvement. Mais le diagramme, comme la symétrie, n'est pas une image : il draine d'autres images, aménage des dispositifs qui rendent tangible le saut à faire, il permet de mettre en symétrie des expériences de pensée, car la symétrie ouvre à l'effet de balance, de polarisation de forces, et où son époque même suspend l'attention ; car la dualité articule des spectres de degrés qui rend possible, comme le dit Gilles Châtelet, *une prédation supérieure*. Le diagramme permet alors de capter cet effet de réverbération. On pourrait aller jusqu'à dire que c'est bien l'idéographie qui rend possible, par un saut et une condensation, la matérialisation de l'idée, de l'idée dans l'écriture.

Il ne faut pas perdre de vue que l'art de la mise en scène est aussi un carré, blanc, à remplir ou pas. Espace à traverser ou pas. Espace du *Quad* de Samuel Beckett, du *Quadrangle* de Kazimir Malevitch ou des *Machines vertige*²⁷ de Claude Maillard : un carré blanc, topologie de l'invisible et scène d'écriture.²⁸ À l'instar du *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch - car c'est aussi une question de lumière -, dont l'analyse fine de sa surface

²⁵ Duchamp 2014, 28.

²⁶ Deleuze 2002, 148.

²⁷ Maillard 1993.

²⁸ Malevitch 1993, 221.

sous différents types de lumière (rasante, sous rayonnements ultra-violet, en radiographie de rayons X et microscopie électronique à balayage) en révéla le palimpseste qui soutenait sa mise à blanc.²⁹

La radicalité de son suprématisme qui culmine avec le monde « sans objet » du blanc sur blanc, puis de la toile blanche, est bel et bien précédé de l'engrammement de sa trace et de sa trame. Outre le fait que la séquence qui le précéda était celle du carré noir (1915), la spectrographie de la toile en révéla finalement le palimpseste diagrammatique : cadre blanc sur fond noir où le bord blanc n'est pas un fond mais aussi le cadre de deux autres tableaux invisibles : une composition alogique et un tableau suprématiste, eux-mêmes recouverts d'un carré noir³⁰ bordé d'un désert blanc. Il faut rappeler que Malevitch utilisait le terme de diagramme ou de graphe – terme que l'on retrouve chez Francis Bacon –, pour évoquer la dynamique de son opération suprématiste. « Mon attention a été attirée par les résultats de l'étude de la nature et de la phy-

sique dans lesquels l'arc en ciel coloré se découpe avec des contours particulièrement vifs sur un fond de nuages sombres. Ceci a entraîné en moi toute une série de pensées, et le résultat de mes méditations a été mis en forme de graphique du mouvement de la couleur à travers les centres de la culture humaine». Jusqu'à son saut ultime au « zéro des formes » et à l'architecture qui ne peut que confirmer son geste délibéré vers ce que l'on pourrait qualifier d'élévation diagrammatique.

Que la partition se joue seul ou à plusieurs, sur un unique ou de multiples espaces, il s'agit toujours de réduire ou d'augmenter l'abîme ou le chaos par des gestes qui modélisent le corps du temps pour faire surgir des mondes possibles, s'écrivant sur une scène où apparaissent de nouvelles constellations mentales, dévoilées par des diagrammatiques inédites. Si comme l'écrit le chorégraphe, danseur, Angelin Preljocaj : « l'écriture est une perspective du mouvement », de la scène de la danse à celle de l'écriture, il n'y a qu'un pas : « le pas du temps et le temps du pas », aura répondu Claude Maillard.

Bibliographie

- Allais, A. (1897). *Album primo-avrilisque*. Paris.
- Alunni, C.; Paoletti, C. (éds) (2011). *L'Enchantement du virtuel*. Paris.
- Alunni, A.; André, Y.; Paoletti, C. (éds.) (2017). «Philosophies contemporaines de mathématiciens : Évariste Galois, Gian-Carlo Rota et Gilles Châtelet». *Revue de synthèse*, t. 138, 7e série, 1-4.
- Barbin, E. (2013). « Chorégraphie et Cinématographie : une mutation de l'écriture de la danse ». Nicolas 2013, 59-80.
- Buren, D. (1998). *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il y monter ?* Paris.
- Châtelet, G. (1993). *Les Enjeux du mobile*. Paris.
- Châtelet, G. (2011a). « Mettre la main à quelle pâte ? ». Alunni, Paoletti 2011, 163-76.
- Châtelet, G. (2011b). « La Mathématique comme geste de pensée ». Alunni, Paoletti 2011, 177-82.
- Châtelet, G. (2011c). « L'univers de Roger Penrose : un royaume dont le prince était un enfant ». Alunni, Paoletti 2011, 215-32.
- Damour, T. (2017). « La déraisonnable efficacité des diagrammes ». Alunni, André, Paoletti 2017, 231-60.
- <https://doi.org/10.1007/s11873-000-0000-11>.
- Deleuze, G. (1977). *Nietzsche et la philosophie*. Paris : Puf.
- Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon : logique de la sensation*. Paris.
- Duchamp, M. (2014). *Entretiens avec Pierre Cabanne*. Paris.
- Florenski, P. (2007). *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*. Torino.
- Florenski, P. [1922-1923] (2008). « Symbolarium. Il punto ». Florenski, P., *Stratificazioni. Scritti sull'arte e la tecnica*. Trad. di Valentina Parisi. Reggio Emilia, 217-62.
- Guitart, R. (2013). « Figures, lettres et preuves: pulsation et figurations au lieu de l'écriture ». Nicolas 2013, 141-56.
- Hutchinson Guest, A. (1970). *Labanotation, or, Kinetography Laban : the system of analyzing and recording movement*. New York.
- Hutchinson Guest, A. (1990). « Dance notation ». *Theater, Theatricality and Architecture, Perspecta*. Cambridge (MA), 26, 203-14.

²⁹ Cf. Viktorina, Lukanova 1990, 187-97.

³⁰ Ce noir que Malevitch avait introduit « en tant que cinquième dimension dans l'art ».

Ekaterina Voronina, Irina Rustamov et Irina Waqar, conservatrices à la galerie Tretiakov, parviendront également à déchiffrer sous le noir du tableau une autre inscription, allusion au titre du tableau du poète Paul Bilhaud (1854-1933) : *Le combat des nègres dans une cave la nuit*, un tableau noir dans un cadre doré, qui sera accroché à l'occasion de la première exposition des *Arts incohérents* de 1882. Ce monochrome aura inspiré à Alphonse Allais (1854-1905) l'année suivante l'accrochage d'un simple bristol blanc intitulé : *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*, qui fera partie de sa série de sept peintures « monochromes ». Un clin d'œil de Malevitch à l'auteur du tableau noir et peut-être à ses déclinaisons par Alphonse Allais, qui seront publiées quinze ans plus tard, avec *Le combat des nègres dans une cave la nuit* de Bilhaud, dans son *Album primo-avrilisque* (Allais 1897). « Le peintre en qui je m'idéalisais, c'était celui génial à qui suffit pour une toile une couleur : l'artiste, oserais-je dire, monochromal », écrira Allais dans sa préface. Cf. aussi Rosenberg 2014.

- Kandinsky, W. (1970). *Point ligne plan. Pour une grammaire des formes. Contribution à l'analyse d'éléments picturaux*. Paris.
- Knust, A. (1956). *Abriss der Kinetographie Laban*. Hamburg.
- Knust, A. (1959). « An Introduction to Kinetography Laban (Labanotation) ». *Journal of the International Folk Music*, 11, 73-96.
- Knust, A. (1979). *Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)*. London.
- Laban, R. (1994). *La maîtrise du mouvement*. Arles.
- Loupe, L. (2000). *Poétique de la danse contemporaine*. 3ème. Bruxelles.
- Malevitch, K. S. [1969] (1993). *Essays on Art, 1915-1933*. Ed. by T. Andersen. London.
- Maillard, C. (1993). *Machines vertige, en cours de scènes et d'actes*. s.l./France.
- Mallarmé, S. [1945] (1979). *Œuvres Complètes*. Mondor, H. ; Jean-Aubry, G. (éds), Paris. Collection Bibliothèque de la Pléiade 65.
- Mersenne, M. (1636). *Harmonie universelle*. Paris.
- Nicolas, F. (éd.) (2013). *Les mutations de l'écriture*. Paris. Logique Langage Science Philosophie 3.
- Nietzsche, F. (1969). *Ainsi parlait Zarathoustra*. 2 vols. Trad. fr. et préface de G. Bianquis. Paris. Trad. de: *Also sprach Zarathustra*. Chemnitz, 1883-5.
- Petzinger, G. von (s.d.). « Geometric Signs & Symbols in Rock Art. A New Understanding ». http://www.bradshawfoundation.com/geometric_signs/geometric_signs_france.php.
- Robert, É. (2012). « Signes, parois, espaces. Modalités d'expression dans le Paléolithique supérieur ouest-européen ». Clottes, J. (éd.), *L'art pléistocène dans le monde = Actes du Congrès IFRAO* (Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010). Tarascon-sur-Ariège, 1941-58.
- Rosenberg, R. (2014). « De la blague monochrome à la caricature de l'art abstrait ». Le Men, S. (éd.), *L'art de la caricature*. Paris, 27-40.
- Tagliagambe, S. (2013). *Il cielo incarnato. L'epistemologia del simbolo di Pavel Florenskij*. Roma.
- Viktorina, M.; Lukanova, A. (1990). « A Study of Technique. Ten Paintings by Malevich in the Tretyakov Gallery ». D'Andrea, J. (ed.), *Kazimir Malevich* (Washington, DC, 16 September-4 November 1990; Los Angeles, 28 November 1990-13 January 1991; New York, 7 February-24 March 1991). Los Angeles, 187-97.