



**HAL**  
open science

# Quizá Brigitte Bardot venga esta noche d'Alfonso López Gradolí: du trop-plein de chair au démantèlement du corps

Lucie Lavergne

► **To cite this version:**

Lucie Lavergne. Quizá Brigitte Bardot venga esta noche d'Alfonso López Gradolí: du trop-plein de chair au démantèlement du corps. Corps béants, corps morcelé. Altération et constellation du corps dans les arts scéniques et visuels, 2017. hal-02020637

**HAL Id: hal-02020637**

**<https://hal.science/hal-02020637>**

Submitted on 27 Feb 2019

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

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

*Quizá Brigitte Bardot venga esta noche* d'Alfonso López Gradolí :  
du trop-plein de chair au démantèlement du corps  
Lucie Lavergne

Dans l'œuvre poético-visuelle d'Alfonso López Gradolí<sup>1</sup>, particulièrement dans son premier recueil de collages *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*, réalisé en 1971 et réédité en 2013<sup>2</sup>, le corps constitue un *leitmotiv*. Les trente-et-un collages du recueil sont constitués de fragments de reproductions photographiques de Brigitte Bardot tirées de revues populaires (*Paris Match*). Par leur superposition, leur assemblage, leur déchirure, les fragments confèrent à l'œuvre poético-visuelle une matière. Cette « corporéité formelle » témoigne de la « recherche [...] d'une matérialisation du poétique »<sup>3</sup> (López Gradolí 2007 : 16) réalisée par des procédés plastiques, graphiques, iconiques. La corporéité de l'œuvre, cependant, est aussi le support de la corporéité représentée, inlassablement répétée au fil des collages. Le point de vue, le cadrage, la grosseur des plans et le choix des fragments variant, le corps apparaît dans sa diversité, massif (saturant l'espace iconique) ou fragmenté, nu et exposé ou au contraire paré, camouflé ou partiellement hors champ.

Les fragments d'images se partagent l'espace poético-visuel avec un texte tapuscrit, directement adressé à l'actrice : le locuteur fantasme une rencontre, puis évoque sa frustration face à l'impossibilité d'un contact réel. Dans leur opération continue de répétition thématique et de variation des procédés, les collages mettent inlassablement en scène le paradoxe de la surexposition d'un corps et de son intangibilité – Alfonso López Gradolí évoque en entrevue l'actrice « inaccessible sur les pages de revues » (Prieto 2014). Ce paradoxe met en jeu le glissement de l'être à l'avoir (un corps)<sup>4</sup>, la mutation du corps-

---

<sup>1</sup> L'œuvre poétique d'A. López Gradolí se compose de recueils de poèmes textuels linéaires écrits entre 1968 et 2009, et de poèmes-collages. Parmi les recueils de poèmes textuels, on peut citer *Sabor del sol* (1968), *Los instantes* (1969), *El aire sombrío* (1975), *La muchacha de espigas* (1977), *Las señales de fuego* (1985), *Una sucesión de encuentros* (1997), *Los signos de la soledad* (2000), *Los días luminosos* (2002) et *La aguas profundas* (2009). Pour ce qui est des recueils de collages, on peut évoquer, outre *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche* (1971), l'anthologie *Libro de collages* réalisée en 2013 et publiée en ligne : <http://www.edicionesbabilonia.com/index.php?section=gallery&libro=62>

<sup>2</sup> Le recueil est augmenté de textes liminaires de l'auteur et d'un poème en vers. Dorénavant nous nous référons à cette édition par l'abréviation *Quizá Brigitte...*

<sup>3</sup> Alfonso López Gradolí (ed.), *Poesía visual española. Antología incompleta*, Madrid, Calambur, 2007, p. 16.

<sup>4</sup> Glissement opéré au XV<sup>e</sup>me siècle, commenté par D. Le Breton dans *Anthropologie du corps et modernité*, p. 46 : « Auparavant le corps n'est pas singularisé du sujet auquel il prête un

sujet en corps-objet. S'il rend compte de la surexposition médiatique du corps, comme nous le verrons d'abord, le procédé collagiste nous plonge dans l'intimité de la chair. Le processus – quasi érotique – de manipulation et d'atomisation du corps le réduit à son extériorité. Sous le regard oppresseur du voyeur, il semble, enfin, que le corps éclate...

### 1. Exposition du corps

Le recours aux revues populaires comme source iconique principale des fragments utilisés dans les collages donne à voir le « culte du corps » développé dans les années 1950-1975 (Andrieu 2002 : 12 ; Le Breton 1998 : 159)<sup>5</sup>, et dont Brigitte Bardot fut le symbole. A. López Gradolí souligne l'omniprésence de l'actrice dans les médias espagnols durant les années qui précèdent la réalisation de *Quizá Brigitte...* (Prieto 2014) et évoque, par ailleurs, cette « culture essentiellement visuelle », ce « bombardement constant d'éléments visuels » (López Gradolí 2013 : 72). La dimension répétitive du travail de collage mené dans *Quizá Brigitte...* est donc à la mesure de cette hypermédiatisation de l'actrice que le recueil illustre dans sa forme, par la répétition et la variation autour d'une thématique unique. Dans treize cas, le collage ne comporte pas de découpage interne, car une seule image occupe tout l'espace (les seules modifications de l'image d'origine étant son extraction, et la superposition d'un texte) donnant l'impression que les limites de l'espace iconique élaboré par A. López Gradolí coïncident avec celles de l'image dans la revue d'origine<sup>6</sup>. Le poème visuel opère donc un premier travail de déplacement du corps qui modifie la nature de l'image, devenu objet d'art. Il semble témoigner, dans un premier temps, d'une fascination pour le corps.

Parmi ces insertions intégrales d'images, neuf (soit un peu moins d'un tiers du nombre total de collages) constituent des portraits, répartis sur l'ensemble de l'œuvre, à un format parfois légèrement inférieur à la grandeur nature. L'exposition répétée et massive, envahissant de l'espace paginal, permet d'abord la reconnaissance du sujet représenté. Avec le visage, c'est « le corps devenu un signe d'identité » (Andrieu 2002 : 14) qui éveille, chez le spectateur, une familiarité d'autant importante que, par leur nature même, ces images provoquent un sentiment de déjà-vu. Au rythme de ces neuf collages-portraits disposés souvent par paires (pages 27 et 28, 38 et 39, 42 et 43), se

---

visage. L'homme est indissociable de son corps, il n'est pas encore soumis à ce singulier paradoxe d'avoir un corps ».

<sup>5</sup> Dans une entrevue (*op. cit.*), A. López Gradolí évoque la libéralité de mœurs de Brigitte Bardot pour justifier le choix de l'actrice comme thématique centrale du recueil.

<sup>6</sup> Les collages de *Quizá Brigitte...* n'étant pas numérotés ni intitulés, nous choisissons de nous référer aux pages du recueil de l'édition de 2013.

tisse la variation d'un motif dont la permanence apparaît en creux du caractère changeant de l'angle de vue (face, profil, trois-quarts) et de l'expressivité. A titre d'exemple, aux pages 38 et 39, qui se font face, le visage est disposé de trois-quarts, légèrement tourné vers la gauche, le regard dirigé hors champ et en hauteur. Seule se modifie l'expression des yeux qui traduisent successivement la mélancolie (au collage de la page 38) et la joie (page 39), ce que souligne d'ailleurs le passage du noir et blanc (premier collage) à la couleur (dans le second). Le rapprochement produit par le recueil met en évidence la qualité de portrait des œuvres finales (collages) et – spécificité de ce genre picturale – la capacité du visage à construire des émotions (Laneyrie-Dagen 2006 : 67). Dans le rythme de cette modulation des expressions, le recueil suggère le processus de leur construction. Le corps donne ainsi lieu, pour reprendre les termes de B. Andrieu, à une « mise en culture de soi-même » (Andrieu 2002 : 14). L'utilisation de l'expressivité du visage dans le processus rythmique de modulation du recueil renvoie à ce que Paul Zumthor appelle la « performance », une « forme-force » qui met en jeu le corps, et qui « réalise, concrétise, fait passer de la virtualité à l'actualité quelque chose que je reconnais » – le pronom *je* renvoyant au spectateur (Zumthor 1990 : 31). La performance est donc associée à la « reconnaissance », la construction d'une familiarité. Elle met en jeu le corps pour la création, rituelle, d'un objet esthétique, mais lui retire son individualité : elle en fait un outil, manipulable. Dans le collage de la page 31, le portrait de l'actrice maquillée, coiffée, parée témoigne d'un travail esthétique qui réifie le corps. L'harmonie des couleurs, brique, noir et gris, réparties sur l'ensemble de l'image, par exemple, ne distingue pas le visage des bijoux et vêtements ; elle confond fragments d'objets et fragments de corps.

La beauté physique renvoie toujours à une « beauté artistique », soit une création pour Chantal Jaquet, parce que, dit-elle, elle est « constituée par un regard qui se récrée en la créant » (Jaquet 2001 : 201). Dans *Quizá Brigitte...*, le corps s'expose, prend des pauses : les jambes se tendent spectaculairement (page 21), la nuque se courbe, le regard se fait cajoleur (page 13), les lèvres s'avancent en un baiser imaginaire (page 27). Le corps mis en scène est certes un corps mondain (Andrieu 2002 : 89) qui dépend étroitement du regard posé sur lui. Il se soumet à un travail spatial d'autoreprésentation, d'exhibition : attitude spectaculaire et spéculaire du corps. Elle l'ouvre littéralement au regard. Dans le collage de la page 27, le buste penché en avant de B. Bardot bouche entre-ouverte dévoile à la fois l'intérieur du décolleté et celui de la bouche. Or, si toute « image présente la particularité d'impliquer entièrement l'énonciateur » (Gauthier 1989 : 184), ce dispositif de béance, intrusion vers l'intimité du corps, implique d'abord le collagiste.

## 2. Ouverture du corps

Le motif du regard est un *leitmotiv* des collages, et donne lieu à un travail de répétition–variation. On trouve, au fil des collages, un œil isolé quelques centimètres au-dessus d'un regard entier (page 13), trois regards diversement orientés juxtaposés au gros plan d'un œil grand ouvert (page 15), un très gros plan sur une paupière (page 32), un regard de profils et un œil à l'envers (page 37). La proximité ou l'éloignement par rapport à ce regard, le cadrage sont modifiés. Des effets de zooms interviennent. Mais toujours, persistent l'objet regardé et l'obsession du voyeur. Le regard démultiplié de l'actrice renvoie, par effet de miroir, au regard masculin du collectionneur et colleur de photos. Tantôt, il le suggère quand il se dirige hors champ (page 25), tantôt le « regard-caméra » interpelle directement le spectateur (pages 20 et 24). Peut-être ce regard masculin apparaît-il brièvement à la page 33 dans les deux fragments qui figurent respectivement un regard de petit garçon et un regard (en coin) d'homme mûr.

Cette dimension spéculaire et intrusive du regard (à la fois objet et vecteur d'obsessions) est traduite par la modulation et l'imperfection des cadrages à la page 40 : quatre fragments d'images représentant un regard sont présents sur la page, mais celui-ci est cadré tantôt trop haut (le bas des yeux est tronqué), tantôt trop bas (le haut des yeux manque), comme si le regard cherchait, espionnait, fouillait l'espace à la recherche d'un objet imparfaitement saisi. A la page 15, l'indiscrétion du regard indésirable est reflétée par l'expression inquiète dans le regard de l'actrice dirigé hors champ. A la page 20, le personnage de Brigitte Bardot dont le regard (en fait tout le haut du visage) apparaît, comme par surprise, entre deux fragments de papier, semble vouloir se dérober aux regards. L'angoisse exprimée renvoie symboliquement au caractère obsessionnel de la démarche collagiste.

Sous le regard, le corps ouvre, presque subrepticement, son intimité. Dans le collage de la page 13, alternent les fragments d'images représentant les parties du corps les plus érotisées : fesses, jupe légèrement soulevée. Cette dimension suggestive se reflète dans certains cadrages et usages des gros plans qui camouflent ou écartent à mesure qu'ils exhibent. En se rapprochant du corps, le regard, nécessairement, le fragmente, donc le réifie. Dans le collage de la page 37, le gros plan du ventre, d'une culotte cachant mais suggérant le sexe, et du haut des cuisses relègue de fait le visage au hors champ. En s'approchant du corps-objet érotique, le regard renonce à sa globalité et presque toujours, l'anonyme. Cette mise à l'écart du visage n'est pas anodine : en l'absence de vigilance du sujet observé, le regard du voyeur donne libre-cours à son introspection de l'intimité du corps. A la page 21, un fragment

représentant un corps entièrement nu, mais flou, est à moitié caché par d'autres fragments, comme vulnérable (Jaquet 2001 : 281).

A plusieurs reprises, la typographie du texte superposé aux images participe au jeu de voilement-dévoilement du corps : à la page 23, les lettres larges et creuses (dont seul le contour est dessiné) recouvrent tout l'espace iconique mais laissent apparaître l'image de fond, produisant de multiples dévoilements microscopiques du corps atomisé. Tantôt ce dernier est recouvert, tantôt l'espacement des lettres s'élargit pour en dévoiler un fragment : pli de l'aîne, creux de l'aisselle et haut de la cuisse, des morceaux de corps qui généralement demeurent inaccessibles au regard. A chaque fois, la nudité semble surprise dans son intimité, espionnée. Cela correspond bien à une « ouverture », selon la définition qu'en donne G. Didi-Huberman : « *ouvrir* comme on ouvre le champ, comme on ouvre une infinité de possibles ; *ouvrir* comme on blesse un corps, comme on sacrifie l'intégrité d'un organisme » (Didi-Huberman 1999 : 95). La nudité du corps, ici, s'ouvre au regard qui en pénètre les recoins, la découvre, mais ce faisant met à mal l'intégrité du corps ainsi révélé.

Dans le collage de la page 14, qui représente un genou, un coude, des fragments de chair, le visage demeure hors champ – le corps n'est plus identifiable – de même que les mains et les pieds, qui relient le corps aux objets, permettent des actions. Le collage mue le *corps*, défini par B. Andrieu comme une « surface extérieure, apparente et interactive », en *chair* « profondeur intérieure, essentielle et intersubjective de l'individu » (Andrieu 2002 : 118). La peau observée de près nous suggère l'intérieur du corps, là où « le tactile remplace le visible » (*ibid.* : 103). Elle recouvre une chair béante, inerte et sensuelle, « intersubjective » car elle réveille *notre* chair de voyeur et nous invite au toucher. La typographie du texte mime cette volonté de prise de possession du corps de l'autre lorsque, sur le haut du mollet, le terme « *connigo* » est répété à deux occurrences qui fusionnent en leur C initial. Les deux mots forment une sorte de « pince », où l'écartement des lettres suggère le geste de saisir.

Ainsi, le regard se fait mimétique du toucher, « sens du proche », comme le souligne Michela Marzano, qui « exige de délaisser les autres objets pour en approfondir un seul » (Marzano 2007 : 934). C'est bien cet isolement d'une partie du corps par l'observation approfondie que produit le découpage-collage. Les zooms sur des motifs précis (fesses, genoux et coude, blanc d'œil<sup>7</sup>) marquent une volonté d'approcher au plus près le corps. Ce regard intrusif et possessif constitue d'ailleurs la thématique explicite du collage de la page 20 où le verbe à l'infinitif (« *mirar* », regarder) est juxtaposé, à trois reprises, au fragment d'une photographie du regard de Brigitte Bardot. Les

---

<sup>7</sup> Respectivement dans les collages des pages 13, 14 et 15.

jeux lexicaux, où l'actrice est le plus souvent désignée par le pronom personnel complément d'objet « te », illustrent le processus de prise de possession violente par le biais du regard : « mirar te / te a ti tomar » (te regarder / toi te prendre), « te pasas / te pido / te piso » (tu passes / je te demande / je te piétine). Par le regard, le corps est possédé, violenté (« te piso »), mais aussi démantelé – comme en atteste ici la syntaxe hachée – et réduit à un objet érotique passif.

### 3. Démantèlement du corps

Le regard posé sur le corps par le collagiste ne renvoie pas à un acte unique et prolongé. Il se multiplie, au contraire. Il juxtapose, réunit, associe, synthétise: trois visages juxtaposés (page 11), deux visages (page 15) ; la profondeur champ varie : le cadrage se fait sur un œil, un regard, et un visage de profil, à la page 13, comme par un effet de zoom inverse. Des images similaires renvoient à des objets différents dans le collage de la page 26 : trois bouches, deux visages en gros plans, un buste, un plan américain et un portrait en pied sans doute tiré d'un catalogue de mode. Ces collages qui présentent les mêmes motifs différemment cadrés (par exemple dans les cas de coprésence entre œil, regard entier et visage) mettent en valeur l'évacuation du contexte. Le collage, avant tout, isole le corps. C'est là le premier pas de son opération destructrice. Le passage de l'œil au visage, par exemple, suppose un agrandissement, mais il ne va pas au-delà du corps de l'actrice. Si d'autres motifs apparaissent (à la page 13, par exemple, des bandes de papier unies), ils ne sont pas reliés au corps de manière continue. Cette décontextualisation du corps produite par les collages le prive d'une existence propre, d'une présence au monde. Marc Richir oppose la présence excessive du corps à son intégration au monde (Richir 1993 : 13). Le corps de Bardot ne peut s'intégrer dans un espace, car il envahit l'espace dont il semble, paradoxalement, prisonnier. Le corps n'est jamais représenté en déplacement ou actif : dans tous les collages, la figure (si elle est représentée globalement) est assise, appuyée. Décontextualisé et dissocié de l'identité du sujet, le corps est immobile, travaillé comme une matière plastique et manipulable.

Plusieurs collages présentent une fragmentation importante où des « parties de corps », parfois les mêmes, se répartissent sur l'espace poétique. Dans sept collages, surtout (pages 11, 13, 15, 21, 26, 29, 35), les ruptures de l'espace iconique prennent le pas sur l'assemblage de la structure. Cette fragmentation importante apparaît dans les fines zones blanches laissées entre les fragments collés et les angles nets, qui ne s'emboîtent pas les uns aux autres et laissent visibles sur la page la non-coïncidence des fragments, leur

« incommensurabilité » (O. Quintyn 2007 : 23-24). Selon D. Le Breton, ce morcellement du corps exposé « répond en miroir au morcellement du sujet dans la modernité et illustre l'acuité de la coupure » (Le Breton 1998 : 230). Ainsi, la page 21, un portrait en pied positionné en diagonale est tronqué de son visage et du pied gauche : ces fragments retranchés sont, cependant, « récupérés » à d'autres endroits du collage. Ainsi, une photographie de pied est située en haut à droite. On trouve aussi trois photographies de visage. Ce n'est pas l'intégrité de l'image qui est réparée (car la source n'est pas la même) ni celle du corps (fractionné, désintégré) mais bien plutôt la « quantité » de corps qui est compensée. A l'identité du corps du sujet, semble s'être substitué le corps-objet, marchandise quantifiable (Marzano 2003 : 22<sup>8</sup>).

Cette manipulation du corps donne lieu à une érotisation, soulignée par M. Marzano dans l'analyse de la métaphore pornographique : « par le morcellement qu'il subit, le corps est réduit à un objet dont la valeur n'est qu'instrumentale, [il est] utilisé afin de 'jouir' » (*ibid.* : 16). Dans les collages, sont mis en tension la continuité de l'espace iconique et le morcellement des objets, la dispersion des corps et la tentative de réunion du collage. Ainsi, le collage ne consiste pas qu'en la présentation d'éléments du corps : il établit leur rapprochement, il « force » leur cohérence<sup>9</sup>. A la page 12, la photo de femme bouche ouverte évoque la jouissance, et fait écho au symbole sexuel que constitue, sur le même collage, une bouche « avalant » une jambe<sup>10</sup>. Cette connotation érotique n'était présente vraisemblablement dans aucun des contextes d'origine. Le remaniement du corps aboutit à la resémantisation de ses fragments. Le corps est érotisé par l'établissement d'associations opérées par le regard. Si l'érotisme, « arrachement de l'être à la discontinuité » (Bataille 2011 : 18) surgit de ces liens artificiels produit sur le corps par l'acte collagiste, il est aussi violence, voire annihilation du corps.

Si parfois le collage « resémantise » le corps, ailleurs, il le désémantise et le fait apparaître comme étranger. Les morceaux de corps sont parfois difficiles à reconnaître, tellement ils sont zoomés : au collage de la page 33, on devine un poignet en gros plan, mais d'autres fragments ne présentent pas de motifs reconnaissables. Parfois la reconnaissance du fragment (une mèche de cheveux, un œil et une aisselle, au collage de la page 32 par exemple) ne permet pas celle du corps – encore moins du sujet. La focalisation rapprochée (zooms) et la fragmentation bloquent la reconnaissance du corps. L'éclatement du corps opéré par le collage lui fait subir une véritable violence.

---

<sup>8</sup> Elle ajoute : « Dans la pornographie (la personne) est réduite à son corps, mais à un corps particulier, un corps qui n'est rien d'autre qu'un assemblage de morceaux, en même temps que l'acte sexuel se transforme en un acte d'appropriation ».

<sup>9</sup> Le regard est le sens de la distance, d'où son caractère érotique (Andrieu 2002 : 87).

<sup>10</sup> Cela n'est certes pas sans évoquer la première des libidos, selon Freud, l'ouverture buccale. On constate aussi l'aspect phallique (allongé, cylindrique) de la jambe.



Comme dit Pascale Ribaud, « un corps déformé perd une partie de son unité en tant que forme et fonction, parce qu'il a subi, dans une certaine mesure, une *violence*, [comme celle d'un] conditionnement 'contre-nature' » (Ribault 2011) : on pense aux images positionnées de travers, produisant un effet étrange sur le spectateur qui ne reconnaît pas immédiatement l'objet qu'elle représente (à la page 29). Le travail érotique aboutit, en fin de compte, à un processus destructeur – dévorant. L'image fragmentée démolit l'intégrité du corps de l'actrice. L'extrême fragmentation aboutit à une destruction : à la page 35, apparaissent plusieurs fragments réduits de motifs positionnés à l'envers. On note aussi le corps « hors champ », visions de corps « sans tête » (aux pages 36 et 37), et finalement le motif de l'anthropophagie (page 12) dont nous avons déjà évoqué la possible interprétation sexuelle.

Le travail de collagiste mené par Alfonso López Gradolí dans *Quizá Brigitte* semble ébaucher un double mouvement d'approche et de démolition du corps, de plongée dans l'intime et d'évanouissement de l'être. Cette contradiction qui s'exprime tout au long du recueil – les collages présentant le morcellement du corps, l'intégrité du visage ou l'intimité de la chair alternent – révèle sans doute la frustration du sujet (le collagiste) face à un corps qui lui échappe. Le corps de l'autre, en effet, demeure inaccessible, plus on l'observe et plus on s'en rapproche, plus sa signification véritable, l'être qu'il renferme et avec lequel il se confond, semble disparaître. Pourtant, en travaillant ainsi le corps d'autrui, n'est-ce pas le corps propre, celui du collagiste, qui apparaît en creux ? N'est-il pas interpellé par les regards de Bardot, suggéré par la gestuelle nécessaire à l'organisation des collages ? Le travail du corps-objet, finalement, révélerait le sujet à lui-même.

#### Bibliographie

ANDRIEU Bernard, *La nouvelle philosophie du corps*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, 2002.

ANDRIEU Bernard, *Le monde corporel*, Paris, L'Âge d'homme, 2010.

BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 2011.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999.

GAUTHIER Guy, *Vingt + une leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, 1989.

JAQUET Chantal, *Le corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

- LANEYRIE-DAGEN Nadeije, L'invention du corps, Paris, Flammarion, 2006.
- LE BRETON David, Anthropologie du corps et modernité, Paris, PUF, 1998.
- LHERMITTE Jean, L'image de notre corps, Paris, Lharmattan, 1998.
- LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso (ed.), Poesía visual española. Antología incompleta, Madrid, Calambur, 2007.
- LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso, Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche, Madrid, Libros del aire, « Jardín Cerrado », 2013.
- MARZANO Michela, « Quelles valeurs pour le corps », *in* RAISKY Claude, Les valeurs du corps dans la société contemporaine, Dijon, Educagri, 2003.
- MARZANO Michela, Penser le corps, Paris, PUF, 2002.
- MARZANO Michela, Dictionnaire du corps, Paris, Puf, 2007.
- PRIETO Javier Alonso, Entrevista a Alfonso López Gradolí, Subverso, isla de libertad, crítica literaria y cultural, 2014 [consulté le 1<sup>er</sup> septembre 2016]. Disponible sur internet : <http://www.subverso.es/?p=2857>
- QUINTYN Olivier, Dispositifs / dislocations, Paris, Al Dante, 2007.
- RIBAULT Patricia, « Du toucher au geste technique : la "technè des corps" », Revue Appareil, n°8, 2011 [consulter le 1<sup>er</sup> septembre 2016]. Disponible sur internet : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1315>
- RICHIR Marc, Le corps. Essai sur la corporéité, Paris, Hatier, 1993.
- ZUMTHOR Paul, Performance, réception, lecture, Paris, Le Préambule, 1990.