

Croisements et contre-courants: du décloisonnement des arts et de leurs transgressions au XX^e siècle

(Intersections and Countercurrents: on the decompartmentalisation of arts and on their transgressions in the 20th century)

Liviu DOSPINESCU
Université Laval, Québec, Canada

Abstract:

Liviu Dospinescu questions the historical and aesthetic roots of contemporary arts' tendency to escape the norm and to come out of their original melting pot, which characterizes their emancipatory openness and their transitional movement. Once it has become transitional, the work of art aspires to an infinite *praxis*, generating new models in a chain reaction. In this study, the author chooses to address some less explored thematic aspects in four distinct parts. The first one seeks to show how the conjunction of crafts, arts and science open the way for both a series of emancipatory movements and for the generation of new models of creation in the cubofuturist painting.

Thus, the example of Marcel Duchamp's *Nude Descending a Staircase* is a synthesis of conceptual thinking and will serve as a pretext for the research as such. The second part explores the breakaway from the institution of classical ballet effected by Mary Wigman's experimental dances, the penchant for a Dionysian expression, more genuinely human, a path equally trodden by Pina Bausch and which would eventually lead to the inauguration of dance-theatre. Thus, the author emphasizes the new expressions of the *symptom*

body as reflected by the aesthetics of the ugly and of the fragmentary, which highlights a secret theatre of the human soul. The third part showcases the transartistic character of Jessica Iwanson's dance-theatre show for television *Nightbirds*. The author describes it through the associations it creates with Edward Hopper's paintings, transposed to the stage through a hypermedial approach. Finally, the fourth and last part of the study brings to the fore the artistic implications of an intriguing poetical language (related to the autistic disorder) as a form of spectacular transgression of the norms of creation, via the encounter between theatre director Robert Wilson and the poet Christopher Knowles. The example highlights new conjunctions – of sound poetry, and dramaturgical or scenic architecture – and forms of emancipation, particularly in the process of creation and in the free-of-all-prejudice reception. Liviu Dospinescu's essay therefore addresses themes symptomatic of these phenomena of creation which foregrounds the human aspiration to renewal, the emancipation of the artistic universe in general, and the actualization of new artistic worlds of possibilities. The major aim is to emphasize the fact that the dynamics inducing *inter-* and *crossdisciplinary artistic* or *cultural* shifts manifest themselves through the strong desire to break free from the authority and from the limitations of conservative artistic milieus.

Key words : cubofuturist painting, hypermedial approach, crossdisciplinarity

En réfléchissant à la rédaction de cet essai introductif, le caractère *évasif* des arts depuis le début du XX^e siècle s'est imposé de soi comme sujet. Je me suis proposé d'interroger les ressorts historiques et esthétiques de cette tendance qu'ont les arts contemporains à échapper à la norme, à sortir de leur creuset originaire, qui caractérise leur décloisonnement. C'est donc à une forme d'*excursion* vers de nouveaux territoires d'expression que

nous assistons : la plus grande partie des expressions artistiques contemporaines semblent se trouver dans une sorte de mouvement *transitionnel* qu'évoque si bien l'expression anglaise *arts trek* et qui inscrit l'œuvre, sa création ou encore sa réception dans une perpétuelle transformation. L'instabilité ou l'indécision formelle qui caractérise l'art contemporain, ce travail d'indéfinition/abstraction, pour mieux creuser son décalage par rapport à la norme, rend petit à petit toute typologie caduque. L'œuvre d'art ne rentre plus vraiment dans le « moule » d'un seul domaine artistique qu'elle devrait ainsi représenter et refléter dans son ensemble, elle ne s'inscrit plus dans un seul paradigme artistique. L'œuvre d'art contemporain semble être devenue *transitionnelle*, aspirant ainsi à la liberté d'une *sémiosis infinie* (Eco 1979 :71-72), telle que dégagée par Eco à partir de la pensée de Peirce, mais aussi, pourrions-nous ajouter, d'une *praxis* infinie. Elle est encore tel ce « signe vivant et mobile, capable d'évoluer » (Bachtine 1977 :44) et qui « [évite] d'acquérir le statut honorifique de relique de musée incompréhensible » (*idem* :65).

Il suffit de prendre l'exemple, *a priori* littéraire, dramaturgique ou théâtral, de l'œuvre de Samuel Beckett, et de s'arrêter aux intitulés de ses « textes pour rien », « dramatiques », « pièces pour la télévision », « pochades radiophoniques », « paroles et musique », « actes sans paroles » et autres catégories d'écrits bien définies et classées par l'auteur selon le mode de réception visé, pour constater, à travers la diversité de tous ces syntagmes, le caractère multiforme de l'œuvre beckettienne et sa tendance d'échapper aux modèles de création et aux grilles de lecture. Le souci de l'auteur en est un pour le *comment dire* ou

faire, pour le *comment faire voir, faire entendre, faire sentir*, enfin pour le *comment faire vivre* l'œuvre au spectateur. C'est clairement le souci pour l'expérience de l'œuvre qui anime l'esprit beckettien et l'ensemble de sa production. Plus tard, cela semble devenir le signe distinctif de plusieurs générations d'écrivains et d'artistes, de la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'à nos jours. Le devenir de l'esthétique montre qu'une grande majorité d'artistes empruntent de nos jours la voie d'une quête pour une œuvre multiforme, interdisciplinaire, voire *indisciplinaire*, pour s'affranchir des modèles et de la rigueur des prescriptions conservatoires. Nous assistons à une migration des conceptions artistiques vers l'espace éclatée des formes et esthétiques qui ne se contentent plus d'appartenir à un seul paradigme, s'inscrivant librement dans l'univers plus inclusif, bien que plus flou, d'une culture populaire ouverte à tout, parce que décloisonnée. Serait-ce une quête ou même une manifestation de l'unité et de l'harmonie esthétique dans la diversité des approches ? Si oui, il n'y a pas meilleur endroit pour en parler que ces numéros de revue qui se donnent pour mission d'accueillir tous ces nouveaux discours et recours critiques à une époque où l'art se trouve sur la même longueur d'ondes avec le phénomène de la globalisation. Car, si la circulation des biens à échelle planétaire a réussi son pari, alors c'est qu'elle a ouvert aussi la voie à la circulation et à la prolifération de nouveaux concepts et pratiques artistiques, à leur fusions ou métissages, ou encore recyclages.

Aujourd'hui nous pouvons voir les œuvres à « part entière » d'hier comme un vaste champ de débris culturels, une sorte de « caverne d'Ali Baba » remplie de matériaux réformables,

aptes à donner un nouveau sens aux mémoires collectives. Ne se contentant plus de leur matérialité et de leur historicité pour alimenter la continuité des modèles dans le présent, les œuvres du passé participent, comme jamais auparavant, à l'extraction d'« idéologies résiduelles »¹. Pour Patrice Pavis, « ce relativisme postmoderne [...] prend souvent les habits de l'interculturel, pour mieux déguiser un discours antihistorique et relativiste, où les œuvres et leurs contextes ne sont plus que d'aimables prétextes pour des divertissements indifférenciés, des rendez-vous différés aux croisements de la nébuleuse postmoderne » (Pavis 1990 :24). C'est clairement le signe d'une pratique de recyclages culturels, de processus d'hybridation et de transferts proprement rhizomatiques (Deleuze et Guattari 1980). Serait-ce, là, l'accomplissement de la pensée de Deleuze et Guattari, vue comme « évasion hors du système hégélien »(Van Sevenant 2002 :145)? Ann Van Sevenant synthétise très bien cette vision, la rapportant à des extraits-clés de la pensée des pères du poststructuralisme :

À travers les principes de connexion et d'hétérogénéité, de multiplicité rhizomatique (qui dénoncent les pseudo-multiplicités arborescentes), de rupture assignifiante, de cartographie et de décalomanie, les auteurs [Giles Deleuze et Félix

¹ Lynn Darlrymple citée par Patrice Pavis qui explique l'expression comme « ce qui reste d'idées et de pratiques d'une culture appartenant à une autre formation sociale » (Pavis 1990 :22)

Guatari] proposent de « conjuguer les flux déterritorialisés », d'opérer des « connexions nouvelles », de substituer aux analyses théoriques impliquant des universaux « une pragmatique qui compose les multiplicités ou les ensembles d'intensités » Ce qui sous-tend ces propositions est un anti-hégélianisme prononcé [...] (*ibidem*).

Autrement dit, les œuvres artistiques à l'ère poststructuraliste ou postmoderne nous permettent de penser les modèles de la création au-delà des paradigmes du conservatisme artistique, des pratiques cloisonnées, de la préservation des expressions dans des catégories artistiques pures. Alors la fin du XX^e siècle et le début du XXI^e ressemblent de plus en plus à une nouvelle Renaissance. Une forme de chaos créateur semble s'être installée de nouveau, dans l'attente d'un nouvel ordonnancement. Sauf que le nouvel ordre artistique tarde de se montrer, du moins pour l'*instant* historique (d'un peu plus d'un siècle). L'acte ordonnateur n'arrive plus comme travail de catégorisation des modèles et de définition des normes mais, au contraire, comme une force tenue de perpétuer la série de transgressions qui inscrit l'œuvre dans le pseudo-paradigme d'*art vivant*, pris dans le sens d'art insoumis aux formes et modèles préétablis.

Dans ce qui suit, nous visiterons quelques-unes des mouvances *inter- et transdisciplinaires, artistiques ou culturelles*, pour en décrire la nature et en montrer le potentiel de créativité mais aussi leur circulation dans le réseau de la pensée conceptuelle. Nous nous proposons ainsi de décrire quelques-uns

des vecteurs transartistiques et transdisciplinaires dans plusieurs champs de manifestations artistiques, comme la peinture, la danse, le théâtre, la musique et la poésie. Nous avons d'abord retenu, pour discussion, l'apparition et l'importance de l'art conceptuel, puisque tous les développements transartistiques semblent reposer sur le transfert d'un *concept* d'une pratique artistique à une autre. Dans le prolongement de ce postulat, nous avons choisi de sonder plus en profondeur un aspect qui mérite pleinement d'être abordé dans le contexte des croisements *trans- artistiques/ disciplinaires*, soit les rapports de la créativité artistique à la neuro- et psychopathologie, qui informent quelques-unes des pratiques, thématiques et esthétiques contemporaines les plus remarquables en arts de la scène. En effet, ce thème offre des exemples fort intéressants pour l'idée clé du *transfert d'un concept* dans la sphère des mouvances transdisciplinaires et transartistiques. Cela nous permettra d'approfondir tant le décloisonnement du champ de la créativité artistique que celui de l'émancipation de la réception (se libérant des préjugés) et de son ouverture à des expressions non conventionnelles des plus inédites.

L'image entre artisanat, science et art conceptuel : de l'instantané photographique à une photographie de la pensée

Ce n'est pas étonnant ni un hasard, peut-être, que l'avènement du futurisme et ses propositions exaltées nous fassent prendre conscience de tout un pan de pratiques émancipatrices et de décloisonnements les inscrivant désormais dans une vision antihistorique de l'art, voulant ainsi rompre avec le passé, avec l'archéologie, les musées, les écoles et les traditions, allant

jusqu'à promouvoir l'idée et la posture d'un « auto-engendrement »². Le mouvement, comme vecteur de dynamisme mais aussi comme idée d'une transgression émancipatrice, est d'ailleurs le concept clé du futurisme. Il a inspiré de nombreux artistes, pratiques et courants artistiques à travers ses rapports avec la pensée scientifique et industrielle. Cela nous amène à discuter un premier aspect thématique qui intéresse ce numéro de revue, soit le rapport des pratiques artistiques à la science. Nous avons choisi d'aborder ici la photographie en tant que pratique artisanale, puis scientifique et artistique et de l'illustrer à travers une des œuvres et *manœuvres* conceptuelles marquantes: *Nu descendant un escalier no 1* (1911) et *no 2* (1912) de Marcel Duchamp. Pour cette œuvre pivot de l'histoire de l'art, l'artiste français s'inspire des premières déconstructions photographiques d'Edward Muybridge à partir de pellicules cinématographiques, œuvres intitulées elles-mêmes *Nude descending a staircase*

² Le concept émane clairement des idées du *Manifeste du futurisme* de Marinetti, bien que l'auteur n'emploie pas le terme. Paul Klee utilise le concept d'« auto-engendrement de la ligne » en tant que « dessin au trait continu, tracé d'un seul mouvement », voir l'article de François Albera, « Eisenstein et la ligne. Eisenstein et la question graphique », dans Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre (dirs.), *Eisenstein, l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 77. Jean-Louis Giovannangelli discute le processus d'auto-engendrement dans l'œuvre de James Joyce, cf. « Chapitre IV: L'abolition de la croyance », *Détours et retours. Joyce et Ulysses*, Presses universitaires de Lille, coll. « Études littéraires », 1990, p. 145-182. La notion, qui est utilisée également en psychologie et en philosophie, s'avère être très riche en applications et pourrait contribuer à un développement ultérieur du sujet du présent travail.

(1887). S'ajoutent à cela les études du mouvement (de la locomotion humaine, notamment) d'Étienne-Jules Marey, réalisées par la *chronophotographie* vers 1882. Ici, la décomposition du mouvement est la suite logique de l'apparition à l'époque de nouvelles technologies comme la photographie et la cinématographie et de leur croisement avec les sciences. Le processus, qui se situe à la limite entre l'artisanat et l'art, a d'abord des implications scientifiques – à travers l'étude des mouvements qu'elle occasionne en lien avec le développement de la biomécanique comme nouvelle discipline – et, plus tard, artistiques, de facture *conceptuelle*.

C'est cette nouvelle forme de représentation qu'est la transposition du mouvement d'un médium cinétique, comme la cinématographie, à un médium fixe, soit l'impression photographique comme résultat de la *chronophotographie*, qui inspira la peinture conceptuelle de Duchamp, puis toute une série de courants. Tout ce tissage d'influences – artisanales, scientifiques ou pseudo-scientifiques et, enfin, artistiques – ont eu des conséquences sur le plan esthétique et de la pensée conceptuelle, étant l'un des ressorts de l'avènement du mouvement connu aujourd'hui sous le nom de cubo-futurisme, tout particulièrement dans une de ses deux acceptions, soit celle qui met en avant le principe de la simultanété de plusieurs points de vue, ou encore la fusion des points de vue multiples en une seule image. Il s'agit d'un « concept pictural de l'espace-temps » en tant que « représentation simultanée qu'il donne de toutes les facettes d'un sujet » (Noszlopy et Rinuy).

De là, il suffit de jeter un coup d'œil à la manière dont ce principe d'une simultanéité paradoxale laissera son empreinte sur une grande diversité d'expressions artistiques pour comprendre son importance tant en synchronie qu'en diachronie. Ce paradoxe de facture déconstructiviste, ou plutôt *dé-* et *reconstructiviste*, se manifeste en peinture (non seulement chez Duchamp) à travers une série de déclinaisons dans les tableaux de plusieurs représentants du futurisme, du cubisme, ou encore de l'orphisme³ et autres courants qui se disputent le concept de « simultanéité ». C'est le cas des *Visions simultanées* (1912) d'Umberto Boccioni ou de la *Sortie du Théâtre* (1910-1911) de Carlo Carrà, ou encore de visions qui opèrent le glissement vers le cubisme orphique de Robert Delauney. Ce ne sont que quelques exemples pour illustrer la mouvance transitionnelle du concept, d'une œuvre à l'autre, voire d'un courant à l'autre, dans une expansion qui contaminera tous les domaines de l'art et dont l'influence se poursuit dans le temps.

En diachronie, à la suite de l'ouverture créée par des artistes comme Duchamp, on assiste, dans les années 1960, à la reconnaissance de l'art conceptuel : « Pour un peu, cette euphorie laisserait penser que l'œuvre d'art, assujettie de plein gré à la réalité, ne sera plus à l'avenir qu'une leste et fumiste reprise en charge plastique du monde concret. C'est compter sans la fureur analytique qui saisit nombre d'artistes, bientôt référencés sous

³ Une des multiples dérivations du cubisme; le terme est introduit par Guillaume Apollinaire dans ses *Méditations esthétiques: les peintres cubistes*, Paris, Hermann, 1980 (1912).

l'étiquette "art conceptuel" (1965 et après). Pour Lawrence Weiner ou Sol LeWitt, le projet d'une œuvre d'art vaut mieux que sa réalisation: important d'abord la "conception", la représentation mentale que l'artiste forme des choses » (Ardenne 2017 :162-163). L'art conceptuel s'ouvre ainsi au champ de conception et d'appréciation de l'œuvre sur le plan des idées et donc sur la scène des représentations de la conscience. C'est ce qui explique qu'une grande diversité d'univers artistiques y retrouve un espace de liberté et un espace privilégié de manifestation de « dérives » et de dérivations inspirantes. Cet espace de conception accueille tout ce qui transgresse la norme dans la sphère institutionnelle de l'art. Il semblerait que c'est cet espace du concept qui est le berceau des phénomènes *inter-* et *trans-*, d'une visée transcendante de la création. Espace de l'idée, plus importante que sa réalisation, son potentiel transformateur s'active toutefois à la réalisation de l'idée dans une œuvre prétexte, i.e. qui permet de révéler l'idée et de lui donner la chance de s'épanouir au-delà de l'univers concret de l'œuvre. Le concept que l'œuvre prétexte met en place est parachevé au croisement des espaces de la conscience comme résultat d'un vecteur de mouvement *transartistique* ou *transdisciplinaire*, mouvement idéal créatif sur le plan des représentations de l'imaginaire.

Vers un théâtre secret: corps symptômes et danses de l'esprit

Un autre aspect thématique que la revue cherchait à explorer se réfère aux rapports de la créativité artistique à la symptomatologie, dans son sens médical (en *neuro-* et/ou *psychopathologie*), notamment, mais pas uniquement, puisque des

extensions vers des aspects sociaux sont possibles et leur discussion, fort pertinente. En tant qu'étude des signes cliniques des maladies, en médecine, la symptomatologie peut informer la création artistique à travers une diversité de motifs en tant que modèles de manifestations de l'humain. Plusieurs créations ont exploré le potentiel artistique des troubles neurologiques ou psychologiques, ou encore la symptomatologie sociale de l'homme contemporain. Nous ne prendrons pas en discussion ici les thèmes plus populaires (vu leur côté « spectaculaire » déjà bien connu), qui mettent en scène des troubles mentaux ou des complexes psychologiques et dont la littérature, la dramaturgie, tout particulièrement, mais aussi l'univers du conte populaire foisonnent. Puisés dans la mythologie classique, les grands thèmes universels à l'origine de noms de complexes (d'Œdipe, de Caïn, de Peter Pan, de Cendrillon, etc.) sont d'une importance incontestable pour la littérature et les arts. L'aspect thématique, le potentiel de caractérisation des personnages et la couleur qu'ils confèrent à l'action ont déjà fait couler beaucoup d'encre. Mais nous sommes davantage intéressés ici par les aspects, plus formels, des manifestations dites ou perçues comme « pathologiques » et de la manière dont elles se constituent, parfois, en outils de création de formes et contenus poétiques inédits.

Nous nous pencherons donc sur quelques aspects qui bouleversent l'esthétique, non seulement parce qu'ils donnent lieu à de nouvelles formes d'expression et même à de nouveaux courants, mais parce qu'ils bouleversent le fondement même de

l'esthétique, soit les principes de la beauté et de l'harmonie sur lesquels se fonde *a priori* cette vision philosophique et discipline d'étude des arts. Il suffit de penser à l'expressionnisme à ses tout débuts⁴ comme symptomatologie de la modernité⁵ ou comme intuition symptomatique⁶. Ainsi, nous en venons à nous intéresser

⁴ Nous pensons déjà à l'écriture de *Woyzeck* (1837), pièce expressionniste avant la lettre qui s'inspire d'un fait divers que l'auteur allemand, Georg Büchner a longuement documenté. Son caractère inachevé et son aspect fragmentaire a toujours intrigué les metteurs en scène et a suscité l'intérêt toujours croissant des chercheurs en études littéraires et théâtrales et dans d'autres domaines encore. Par ailleurs, la « question de la responsabilité » dans l'affaire Johann Christian Woyzeck (1780-1824), la source d'inspiration de Büchner, est étudiée par Hubert Roland dans « Littérature médecine et responsabilité chez E.T.A Hoffman, Karl Immerman et leurs contemporains », dans François Ost (dir.), *Lettres et lois: le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2001, p. 113-125.

⁵ Des œuvres expressionnistes avant la lettre font l'objet d'un débat sur l'appartenance de leurs œuvres à la sphère de l'art dès le XIX^e siècle : « En 1812, aux États-Unis, le Dr Benjamin Rush, qui a constitué la première collection d'œuvres de malades mentaux, décrit des œuvres d'aliénés et met en évidence leurs talents artistiques », selon Sarah Lombardi, « Champs libres », *L'information psychiatrique*, vol. 81, no 4, Avril 2005.

⁶ S'appuyant sur l'idée de « la folie en tant qu'intuition [dans l'Expressionnisme de Weber] » de Samuel-Lajeunesse et Dubois (1997), Sarah Lombardi montre que « Les Symbolistes, les Expressionnistes et les Surréalistes vont valoriser la folie, voyant en elle un véritable ressort à leurs recherches plastiques. », dans son article « Champs libres », *L'Information psychiatrique*, 2005, no 81, p. 364.

à cette esthétique du laid⁷, que cette symptomatologie met en place dans des arts *a priori* fondamentalement soumis aux principes du beau et de l'harmonie. En arts de la scène, c'est l'univers de la danse qui subit des changements majeurs sur le plan de l'esthétique, et ce dès le début du XX^e siècle, d'une part sous l'influence de l'expressionnisme allemand mais aussi à travers l'intérêt accru pour les formes rituelles, en commençant par Mary Wigman et ses « Danses de la sorcière » et jusqu'à la *Tanztheater* de Pina Bausch. La première marque une rupture du ballet classique en mettant en œuvre, à travers un corps libéré de contraintes, l'expression des pulsions de vie et de mort. La deuxième parachèvera le concept de la danse-théâtre de Rudolph von Laban, ouvrant ainsi la porte à une expression, à mi-chemin entre le conceptuel (univers des idées) et le concret (théâtre du corps), qui a accaparé la scène contemporaine depuis le début des années 1970.

Cette ouverture est la suite logique d'une série d'expérimentations et de facettes contextuelles qui, dès les années 1920, sinon bien avant, contribuent à émanciper la danse de la musique mais aussi de son assujettissement, dans le ballet classique, à l'esthétique du beau et à l'illusion. Ce carcan se manifestait à travers l'aspiration à la représentation du corps parfait, apollinien, « à l'image » de la divinité. L'œuvre de Pina Bausch prendra la voie, déjà ouverte par Wigman, d'une

⁷ Traitée pour la première fois par Karl Rozenkrantz dans son *Aesthetik des Hässlichen* (1853), disponible en français sous le titre *Esthétique du laid*, Belval, Circé, 2004.

expression dionysiaque du corps. Elle y ajoute une théâtralité dont la manifestation relève d'une symptomatologie, jusqu'alors taboue, du quotidien. Comme le montre Norbert Servos (2001: 22), « [par] son travail, le Tanztheater de Wuppertal relance la question de savoir quelle signification pourrait avoir le réalisme pour la danse classique. Il propose une nouvelle approche. Non seulement ce théâtre de l'expérience transforme la relation avec le public, en faisant participer le spectateur au niveau sensitif, mais il extrait aussi la danse du milieu de l'abstraction esthétique pour la placer sur le champ de la gestuelle quotidienne ». Edoardo Sanguineti va jusqu'à qualifier l'expression des chorégraphies théâtrales de Pina Bausch de « "somatopsychologie"⁸ de la vie quotidienne, puisque [et l'auteur insiste là-dessus] le point de départ de la méthode de Bausch n'est pas une rencontre avec des codes artistiques mais bien avec des codes culturels dans leur sens anthropologique » (Sanguineti 1995 :129-130). C'est le corps symptôme qui définira désormais l'expression de ce nouveau langage issu du milieu de la danse sous l'influence du courant expressionniste et de la redécouverte des expressions rituelles; la danse expressionniste en intégrera les formes sacrées du passé mais aussi celles du quotidien de la modernité, du début du XX^e siècle et jusqu'à nos jours.

Le corps symptôme représente désormais le corps dans tout ce qu'il a de plus humblement humain : il est révélateur de cette esthétique du laid chez la danseuse et chorégraphe Mary

⁸ Renvoi à la « psychopathologie de la vie quotidienne » de Freud, qui fait l'objet d'une publication éponyme en 1901.

Wigman, puis chez Pina Bausch qui accomplit ce mouvement transartistique de la danse vers des formes plus théâtrales, mais encore chez d'autres chorégraphes arrivées dans son sillage, telles Jessica Iwanson ou Anne-Thérèse de Keersmacher, pour n'en citer que celles-ci. Le corps symptôme arrive sur la scène de la danse et de la danse-théâtre pour remplacer l'image gracieuse, proche des représentations classiques du corps apollinien, l'apanage du ballet classique en termes de « surmontement illusoire de la pesanteur » (Hans Brandenburg cité par Ivernel 1998 :196). L'esthétique du laid ramène le corps à sa condition profondément humaine : « Les créations de Bausch, elles, ramènent le spectateur directement à la réalité »(Servos 2001 : 22). Enfin, cette symptomatologie du geste quotidien assure, au-delà du lien profond avec la condition humaine du monde contemporain, une plasticité remarquable du corps.

La danse de Pina Bausch est une étude clinique du dysfonctionnement de l'âme et des relations interhumaines, un travail sur la « pathologie du geste » : « Les techniques typiques de répétitions obsessionnelles, les accélérations délirantes, les chaînes d'interruptions que je qualifierais d'hystériques, les chutes soudaines, et que nous pourrions appeler "intentions gestuelles" constituent ce qui, dans son travail, est le plus passionnant : une organisation de symptômes rassemblés et composés »(Sanguineti 1995 : 130). Cela explique que les chorégraphies de Pina Bausch trouvent leur source dans les vécus de ses danseurs, les transformant dans des essences d'un théâtre des profondeurs de l'âme. Au-delà du théâtre du corps, elles laissent entrevoir un

rapport sensible à un théâtre, secret, de l'âme : tout un pan de gestes symptômes correspond ainsi à un code poétique qui met à découvert les impuissances, obsessions et faiblesses de l'être humain contemporain. Des œuvres comme *Renate Vandert Auss* (1977), *Café Muller* (1978), *Kontakthof* (1978), *Walzer* (1982) ou *Danzon* (1995), parmi les plus connues, sondent avec une précision presque scientifique les profondeurs de l'esprit d'êtres solitaires ou égarés mais aussi les rapports de couple, la perte de repères ou des capacités de communiquer et d'aimer encore.

Faire danser l'image : croisements artistiques et synesthésies intermédiales

Pour approfondir un peu plus cette radiographie des grandes transformations sur la scène de la danse, je rappellerai un autre exemple de la danse-théâtre qui fait état de l'incidence de l'approche conceptuelle à l'intérieur du phénomène transartistique. Nous en relèverons les manifestations de façon analytique à travers les croisements, des plus étonnants, entre la peinture, la musique, la danse et le théâtre. En effet, sous la baguette de la chorégraphe allemande d'origine suédoise, Jessica Iwanson, on assiste, en 1997, au spectacle de danse-théâtre pour la télévision, *Oiseaux de nuit (Nattfåglar)* qui est le résultat d'une série de transpositions scéniques de concepts picturaux des œuvres néo-réalistes d'Edward Hopper. Iwanson se propose, ni plus ni moins, de les mettre en scène, en espace et en mouvement. Nous assistons à une expansion de la peinture vers une forme tridimensionnelle, cinématique et, surtout, vivante, qui s'accompagne, sur le fond, d'un développement dramaturgique

autour des figures humaines de Hopper. Ce sont des figures solitaires plongées dans une atmosphère mélancolique – signes subtils d’une dépression des temps modernes, telle qu’exploitée par le peintre nord-américain.

Le projet d’Iwanson est tout un exploit, non seulement transartistique, mais aussi transmédial, voire hypermédial. Rien que la transposition dans une scénographie théâtrale du fameux tableau *Nighthawks* (1942) de Hopper, qui inspire aussi le titre de la production, nous place sur la dimension transartistique et transmédiale en tant que série de remédiations successives des concepts picturaux de Hopper, ainsi transposés dans une prolifération de médias artistiques (danse, théâtre, musique). Le processus s’applique aussi à des tableaux, comme *Self-Portrait* (1925-1930), *Office at Night* (1940), *Conference at Night* (1949), *Morning Sun* (1952), *Hotel Window* (1955) et bien d’autres, qui sont les points de genèse de l’écriture dramaturgique et scénique des tableaux chorégraphiques. En fait, presque chaque scène de la performance repose sur un tableau de Hopper qui acquiert, à travers sa transposition scénique, non seulement la troisième dimension, mais aussi le caractère cinétique et surtout *vivant* qu’il n’a *a priori* pas. Sur le plan sonore, la musique du compositeur allemand Harlad Weiss partage le concept dans un rapport intermédial avec la danse, le déployant avec inspiration à travers des sonorités mélodieuses ou des bruitages dénaturants qui sculptent l’univers d’une jungle urbaine, espace de déperdition des âmes humaines réduites à de sourdes ou criantes solitudes. La musique de Weiss

étant empreinte de théâtralité⁹, elle a déterminé la collaboration du compositeur allemand avec la chorégraphe.

Côté hypermédial¹⁰, on peut remarquer une mise en relation (en réseau) de plusieurs plans d'expression, qui contribuent au développement du concept dramaturgique à partir de la peinture de Hopper. Les chorégraphies théâtrales d'Iwanson mettent en scène les figures humaines de la peinture de Hopper comme des êtres agités par leur propre vacuité, torturés par leur impuissance, étonnés par le rythme des spasmes de leur existence, surpris qu'ils sont par la mécanique du vide qui habite les différents espaces dramatiques. La multiplicité des espaces de jeu et l'esthétique du fragment que l'espace scénique met en place est fascinante: le restaurant (*diner*) de la scénographie, qui est la transposition de celui du *Nightbirds* de Hopper, agit comme leitmotiv de la pièce; puis une série d'espaces dramatiques s'actualisent plus près, dans l'avant-scène, ou plus loin, à travers les fenêtres de l'immeuble au fond de la scène, exactement comme dans le tableau *Nightbirds*, comme la chambre d'une femme âgée désemparée face à sa solitude ou celle d'un homme

⁹ Voir ses compositions qui ont donné les pièces du spectacle de Jessica Iwanson, disponibles sur les albums : *Trommelgeflüster*, ECM Records, 1983 ; *Ade. Ein Stück Über Den Abschied*, Wergo/ Spectrum, 1988 ; *My Wooden Dancing Shoes*, Wergo, 1990 et *The Rest Is Silence*, Wergo, 1992.

¹⁰ Voici une définition de l'hypermédia : « Structure de même type que celle de l'hypertexte, mais dont les nœuds comportent, outre des informations textuelles, des informations visuelles et sonores. » (Groupe de recherche en arts médiatiques).

face à ses cauchemars nocturnes transposée dans une magnifique et troublante scène de « danse au lit », ou encore le dortoir d'un couple pris dans le rythme creux d'un tango qui crie l'amour de façade. Dans les scènes de rue, l'identité des passants est effacée sous les longs manteaux gris et les spasmes de leurs mouvements marionnettiques. Les scènes de bureau sont traitées comme espace de l'abus de pouvoir, du harcèlement sexuel, bref d'objectivation sexuelle de la femme secrétaire. Enfin, les compositions de Harald Weiss développent tout un espace-temps sonore à travers une musique faite de bruitages, de cris et de percussions rappelant la jungle, ou encore de vocalises qui rythment la profondeur d'états d'âmes confus et d'émotions nébuleuses.

Le tout développe une véritable machine théâtrale qui explore l'individu pris dans la mécanique impitoyable de la société contemporaine à travers plusieurs moyens d'expression artistique qui augmentent la réception de l'œuvre picturale de Hopper tout comme son univers sensoriel. Dans tout cela, la danse a le rôle d'huiler cette mécanique théâtrale qui rend hommage à la peinture de Hopper et qui la transforme en un véritable hypertexte. Jessica Iwanson le porte à la scène comme une autre casuistique vivante poétisée, une autre symptomatologie de corps déshumanisés et d'âmes évidées, côté théâtre, et une autre paradoxale et fascinante esthétique du laid, côté danse.

Trouble autistique/ reflets artistiques : une transgression¹¹ spectaculaire des normes de la création

Dans l'univers des arts de la scène, une forme spéciale d'esthétique de la fragmentation a été explorée aussi par le metteur en scène et artiste plasticien américain Robert (Bob) Wilson, connu pour avoir poussé les limites du théâtre et de l'opéra vers de nouveaux territoires expressifs. Nous nous pencherons sur son travail dramaturgique autour des textes et du processus d'écriture automatique qu'il a découverts chez Christopher Knowles, un de ses proches collaborateurs. Aujourd'hui reconnu comme poète et peintre, l'œuvre poétique de ce dernier s'inscrit au croisement de la créativité artistique avec l'univers casuistique neuropsycholinguistique, Knowles étant atteint d'un trouble du spectre autistique. Il est bien connu – le metteur en scène a raconté à plusieurs reprises cette anecdote de la création –, après avoir reçu l'enregistrement sur cassette audio d'un poème intitulé « *Emily likes the TV* », Robert Wilson se déclara fasciné par l'univers conceptuel de Knowles, « commençant à réaliser que les mots coulaient sur un rythme modélisé dans une logique d'autosuffisance. C'était une pièce

¹¹ Cf. « Lorsque la transgression est envisagée comme une fin en soi, elle ne présente que peu d'intérêt. En effet transgresser pour transgresser ne peut conduire qu'à une impasse. En revanche, lorsqu'elle est considérée comme un moyen, la transgression peut avoir des conséquences "positives" comme : – la mise en évidence de règles dépassées et – la création de nouvelles normes » (Ruffier-Méray 2013 :158)

codée un peu comme la musique... »¹² Cette remarquable habileté de Knowles à concevoir ses textes avec une minutie et précision digne du travail d'un ordinateur attira l'attention du metteur en scène américain. La plupart des grandes œuvres wilsoniennes qui utilisent le texte comme matériau¹³ miseront à juste titre sur la qualité poétique de cette écriture conceptuelle, qui met en jeu des sonorités organisées selon des modèles mathématiques très précis. La rencontre avec la poésie concrète de Knowles fut une grande révélation et inspiration pour Wilson: « Les mots présentaient un modèle architectural clair et soigné qui a créé un tout nouveau langage en utilisant les blocs de construction du nôtre. Il semblait aussi que Chris était capable de composer des mots visuellement ; comme s'il parlait en ayant déjà vu les mots cartographiés devant lui. J'ai réalisé que c'était une vision très spéciale et unique de la langue avec des liens forts avec mon propre travail à l'époque et avec des idées pour l'avenir. »¹⁴ En effet, les textes de Knowles prédéfinissent cette véritable mécanique dramaturgique et

¹² Ma traduction: “[beginning] to realize that the words flowed to a *patterned rhythm whose logic was self-supporting. It was a piece coded much like music...*”, (Wilson cité par DiGiulio 2012:20).

¹³ Avant la rencontre avec Knowles, la signature de Wilson était principalement visuelle.

¹⁴ Ma traduction: “*The words had an obvious, careful, architectural patterning which created a whole new language using the building blocks of ours. It also seemed that Chris was able to compose words visually; as though he spoke having already seen the words mapped out before him. I saw this as a very special and unique view of language with strong connections to my own work at the time and ideas for the future*”, (Robert Wilson cité par Lauren DiGiulio, *idem*: 20).

l'esthétique du fragment de Wilson, qui se manifestent dès les premières grandes œuvres « à texte », comme *A Letter for Queen Victoria* (1974) et *Einstein on the Beach* (1976).

Comme Wilson se le rappelle, *A Letter for Queen Victoria* est une pièce qui est sortie, exactement comme son titre, de façon tout à fait inattendue (« *out of the blue* ») lorsqu'un jour Knowles lança « Chère Madame, le plus gracieuse des dames, quoique ne possédant d'aucune façon l'honneur d'une introduction et en effet infiniment loin de le mériter... » («*Dear Madam, most gracious of Ladies, albeit in no way possessed of the honor of an introduction and indeed infinitely removed of the deserving of it...*»); à la demande d'explications du metteur en scène étonné, la réponse de Knowles fut : « *A letter to Queen Victoria* »¹⁵. Cette anecdote marque le début de tout un développement créatif pour une pièce qui traitera, de façon si imprévue, si inattendue, de la communication verbale. Knowles participera aussi, en performeur, à sa représentation scénique. Le jeune poète y donne vie à son imaginaire à travers une dramaturgie sonore manifestée par un déferlement de structures langagières qui demandent un réajustement continu de la part du spectateur jusqu'à la perte des repères sémiotiques. La fonction référentielle du langage une fois obscurcie, le spectateur doit se contenter de bouts de phrase ou de mots, de mots désagrégés en syllabes et autres restes sonores à l'état libre, qui ne sont pas sans rappeler la fin de *La cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco. Seulement, il s'agit ici d'une autre

¹⁵ Cf. le texte de présentation du spectacle *A Letter for Queen Victoria* [en ligne], consulté le 1^{er} décembre 2017. URL: <http://www.robertwilson.com/lqv/>.

poétique, qui naît des structures langagières déconstruites et réorganisées par l'écriture automatique, selon une logique très particulière, et proférées en scène comme un flux de sensorialités étranges, à mi-chemin entre incantation et jeu mathématique. Sa musicalité, sa texture sonore et son rythme prennent le dessus sur le sens; la mise en scène pousse les modèles étranges de ce verbiage sonore jusqu'à leur transposition, en écho, sur le plan du geste. Sous la baguette du metteur en scène, cette créativité inédite donne naissance à un opéra sur les rouages de la conscience humaine contaminée par les saccades et errances de l'inconscient. Parmi les éléments de style de cette œuvre, sur le plan du jeu, la lenteur des mouvements contraste avec le caractère répétitif des gestes. L'ensemble a comme effet la persistance de l'image et, par là même, un effet hypnotique qui absorbe le spectateur dans l'espace de jeu. La succession des tableaux se fait sans logique apparente, composés qu'ils sont d'images mentales, plutôt oniriques, reflets de pulsions obsessionnelles qui bouleversent la perception de l'espace, du temps et de l'action théâtrale. Le décentrement du verbe est à son plus haut point de réalisation de la vision d'Artaud, la fonction de la parole s'obscurcit, le verbe devient réverbération poétique d'un espace mental pré-énonciatif. Enfin, l'expérience théâtrale pourrait se résumer en deux mots, *incantation* et *enchantement*; les deux partagent l'espace d'une expérience intersubjective inédite.

Deux ans plus tard, *Einstein on the Beach* (1976) bénéficiera d'un livret écrit en grande partie par Knowles, de la musique minimaliste du compositeur américain Philip Glass, et de

la chorégraphie de Lucinda Childs, pour mettre au jour un nouveau concept d'opéra :

[...] tout cet apport contribuait à un ensemble qui, lui, réintroduisait des qualités (le spectaculaire, le « fantastique », l'élégance) et une dimension polyphonique (l'articulation du visuel, du sonore et du corporel) qui n'avait plus rien à voir avec l'ascétisme et le minimalisme des avant-gardes. Création, donc, d'une nouvelle forme d'opéra, après et à partir de la phase d'épuration minimaliste, recomposition non hiérarchique, comme si le « décapage » préalable de chaque code (son abstraction, son abandon de toute fonctionnalité expressive et rhétorique) avait permis une aisance, une liberté sans précédent dans leur confrontation, leur agencement [...] : marges d'autonomie de chacun des trois grands codes (musique, danse, théâtre) convoqués, à partir d'un découpage temporel et rythmique commun, et ajustement ultérieur de l'ensemble, avec effets de modification rétroactive (Scarpetta 1985 :181).

La contribution de Knowles à cette nouvelle forme et à cette nouvelle sensibilité est hors de tout doute : non seulement à travers les 12 chapitres de texte, mais encore à travers le concept qu'il a fourni à la production et les motifs structurants de l'architecture de la mise en scène. Comme le souligne Lauren DiGiulio, l'écriture de Knowles présente des motifs textuels qui

en font sa signature, « dans lesquels de subtiles variations linguistiques se tissent à travers une composition hautement structurée pour créer une stratification très complexe d'éléments visuels, sonores et textuels »¹⁶. Ce langage agit en écho aux autres langages scéniques, contribuant au plaisir des sens:

Les mots sont énoncés dans des modèles syntaxiques non conventionnels. Des articles et prépositions se propagent en excès. Mots uniques, groupes de mots et de plus larges blocs de phrasé se répètent, en proliférant jusqu'au point où la signification habituelle du langage commence à se défaire. Cette désintégration permet de se concentrer sur les qualités matérielles du texte – le son et le rythme du phrasé, la forme et la couleur des paroles [...] – plutôt que sur ses significations et contenus habituels. [...] on commence à se rapporter au langage de façon sensorielle, en découvrant les paroles de façon sonore, visuelle et tactile. En interagissant avec le texte dans cet état de conscience élevé, il devient possible de commencer à extraire de nouvelles significations à partir de la forme. En recombinaison des bouts de langage dans un processus d'assemblage ludique, chacun arrive à construire ses

¹⁶ Ma traduction: “*in which subtle linguistic variations are woven through a highly structured composition to create an intricate layering of visual, aural, and textual elements.*”, (DiGiulio 2012 :21)

propres significations à partir de ces fragments et l'œuvre regagne toute sa profondeur¹⁷.

Pourtant, à ses débuts, cette collaboration sur le plan de la création n'a pas manqué de s'attirer les foudres du critique de théâtre John Simon, du *New York Magazine*, qui accusa Wilson de profiter d'un « enfant au cerveau endommagé » ; heureusement, « cette collaboration fort particulière s'inscrivait dans l'air du temps. Le romancier français Alain Robbe-Grillet était profondément fasciné par l'approche structurale du langage de Knowles, et John Ashbery qualifia sa poésie de Knowles de “pur conceptualisme”, que d'autres avaient à peine approché » (Rosengard et Wilson, « Christopher Knowles »).

La rencontre et collaboration entre Bob Wilson et Christopher Knowles est un exemple édifiant, d'une part pour la manière dont l'initiative du metteur en scène américain a su ouvrir le milieu artistique à des expressions exclues d'avance, précisément parce qu'issues de la casuistique des troubles

¹⁷ Ma traduction: “*Words arrange themselves in unconventional syntactical patterns. Articles and prepositions propagate in excess. Single words, groups of words, and larger blocks of phrasing repeat, proliferating to a point at which the implied meaning of the language begins to unravel. This disintegration allows us to focus on the text’s material qualities – the sound and rhythm of the phrasing, the shape and color of the words on the page – rather than on its implied meaning or content. As readers, we begin to relate to the language in sensory terms, engaging aurally, visually, and tactilely with the words themselves. By engaging with the text in this heightened state of awareness, we can start to derive meaning from form. As we recombine the unraveled threads of language in a process of playful assembly, we each construct our own sense of meaning from the fragments of these elements, and depth re-emerges on the surface of the work.*», (ibidem)

neuropsychologiques, et, d'autre part, pour l'enrichissement de la dramaturgie et de l'esthétique scénique avec ces univers conceptuels et sensoriels très particuliers. Le cas du poète Christopher Knowles, désormais accepté, nous met devant une autre transgression spectaculaire des normes artistiques (et sociales), qui doit être perçue comme le résultat d'une fort heureuse symbiose entre des univers d'expression encore incompatibles à l'époque : « Christopher et moi pensions un peu de la même façon, sur la même longueur d'onde, donc c'était très facile d'avoir ces dialogues »¹⁸. Cette symbiose a vu le jour dans un contexte artistique encore empreint de préjugés qu'elle a fini par dissoudre pour ainsi élargir l'espace de la création et de l'expérience de réception.

En guise de conclusion

Nous avons choisi dans cet essai introductif du numéro 7 « *Arts Trek. Cross-Artistic Approaches* » de la revue *Concordia Discors vs. Discors Concordia* d'aborder quelques aspects thématiques moins explorés. Tout d'abord, nous avons vu comment l'art conceptuel, en tant que réalisation de l'idée dans une œuvre de création, n'est que le catalyseur de l'œuvre véritable qui s'accomplit seulement dans son interaction avec la conscience, dans l'espace de la conscience du sujet, sur le principe de la co-création et de la co-construction des significations. L'œuvre d'art conceptuel exploite toujours de nouveaux modes de perception et

¹⁸ Ma traduction: "Christopher and I just thought in a similar way, we were on the same wavelength so it was very easy to have these dialogues." (Wilson cité par DiGiulio, 2012: 20-21).

de nouvelles sensibilités reposant sur une lecture ouverte qui transcende les limites des grilles interprétatives imposées par l'institution artistique ou consolidées par celle de la critique. C'est à une pensée, création, transmission et interprétation progressive et « auto-génératrice » de l'art que nous avons affaire ici. C'est elle qui ouvre la voie à la série de décroissements, puis de croisements et de génération de nouveaux modèles de création en cascade. L'art ne fait ainsi qu'élargir les champs de l'expérience humaine dont elle se nourrit et qu'elle continue de nourrir aussi, en poussant les limites de la représentation et en multipliant les liens avec la vie. Il suffit de suivre le mouvement de génération de nouveaux modèles à travers l'éclatement de l'image à partir de l'exemple du *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp : la photographie comme image du réel; la chronophotographie comme compression/ impression temporelle de l'image et simultanéité des instantanés; *Nu descendant un escalier* de Duchamp comme transposition/ simulation de la simultanéité des instantanés dans le médium pictural et ainsi induction du temps dans l'image et donc d'une quatrième dimension; la simultanéité des points de vue dans les œuvres du cubisme comme tentative de révéler un état d'être qui « aspire à l'infini ». Puis nous avons vu comment la rupture de l'institution du ballet classique ouvre la porte à une danse dionysiaque, issue des profondeurs de l'âme humaine chez Mary Wigman, et comment elle porte à la naissance de la danse-théâtre avec Pina Bausch et son théâtre du corps, reflet des vécus individuels tabous, mis en scène dans une esthétique du laid et du fragment, rythmé par une danse qui reconnaît enfin l'humanité de l'humain. Nous avons encore vu comment Jessica

Iwanson, tout en continuant de puiser dans cette thématique de la « symptomatologie de la vie quotidienne », établit des ponts inter- et transmédiaux avec la peinture de Hopper et la musique de Harald Weiss dans une œuvre qui se développe comme hypermédia dont les limites de la perception et de l'interprétation excèdent celle du cadre strict de la représentation scénique ou du plateau de tournage. Enfin, nous avons vu comment le cas Wilson/ Knowles, au-delà de l'étude des mouvements *trans-* qu'il occasionne et qui font l'objet du présent développement, met en lumière un aspect de la création qui relève aussi d'une sociologie de l'art. Et nous avons constaté comment le langage poétique hors norme de Knowles finit par apporter sa pierre à l'architecture du théâtre d'images de Wilson, en consolidant le concept dramaturgique vers un accomplissement que l'ensemble de la critique théâtrale s'entend à reconnaître aujourd'hui.

Les thèmes abordés dans cet essai comme l'ensemble de la thématique lancée par le numéro 7 de la revue *Concordia Discors vs. Discordia Concors* sont tous symptomatiques de cette phénoménalité de la création qui met en lumière l'aspiration de l'humain au renouveau, l'émancipation de l'univers artistique en général et l'actualisation de nouveaux univers de possibles. La circulation des modèles, leurs transformations, métissages, hybridations et fusions se sont toujours manifestées dans l'histoire de l'art. Mais ce n'est que depuis relativement peu de temps que nous voyons se manifester, avec tant de force, l'ouverture des horizons artistiques qu'engendre ce désir d'affranchissement de l'autorité et des limitations des milieux conservateurs. N'étant

plus ce qu'ils étaient, ces derniers se voient délogés de leur posture institutionnelle de gardien des modèles et des normes. C'est donc toute une dynamique et toute une dialectique qu'amorcent ces mouvances *inter- et transdisciplinaires, artistiques ou culturelles*, qui restent encore à explorer.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALBERA, F. (2001): « Eisenstein et la ligne. Eisenstein et la question graphique », dans Dominique Chateau, François Jost et Martin Lefebvre (dirs.), *Eisenstein, l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 77-102.

APOLLINAIRE, G. (1980): *Méditations esthétiques: les peintres cubistes*, Paris, Hermann, [1913, Paris Fieguière].

ARDENNE, P. (2017): « Art contemporain », dans *Dictionnaire d'esthétique*, Paris, Encyclopaedia Universalis, p. 162-163.

ASLAN O. (dir.) (1998) : *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions.

BACHTINE, M. (1977) : *Le marxisme et la philosophie du langage: essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Les éditions de Minuit.

CHATEAU, D., Jost F. et Lefebvre M. (dirs.). (2001) : *Eisenstein, l'ancien et le nouveau*, Paris, Publications de la Sorbonne.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI F. (1980) : *Capitalisme et schizophrénie II: Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.

DIGIULIO, L. (2012): “*Christopher Knowles and the Structured Logic of Play* », dans Narelle Sullivan and Urzula Dawkins (dirs.),

“Einstein on the Beach” Program Book, London, The Barbican Centre, p. 20-22.

ECO, U. (1979): « 2.7.3 Unlimited Semiosis », *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.

FREUD, S. (2010) : *La psychopathologie de la vie quotidienne: sur l’oubli, le lapsus, le geste manqué, la superstition et l’erreur*, traduit de l’allemand par Denis Messier, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », no 530.

GIOVANNANGELLI, J.-L. (1990) : « Chapitre IV: L’abolition de la croyance », *Détours et retours. Joyce et Ulysses*, Presses universitaires de Lille, coll. « Études littéraires », 1990, p. 145-182.

GROUPE DE RECHERCHE EN ARTS MÉDIATIQUES, *Dictionnaire des arts médiatiques* [en ligne], consulté le 1^{er} décembre 2017. URL: <http://zorved2.uqam.ca/dictionnaire/>.

IVERNEL, P. (1998) : « Dionysos en Allemagne : Sur l’interférence moderne de la danse et du théâtre », dans Odette Aslan (dir.), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 196-204.

LOMBARDI, S. (2005) : « Champs libres », *L’information psychiatrique*, vol. 81, no 4, Avril.

NOSZLOPY, G. T. et RINUUY, P.-L. « Cubisme », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 1^{er} décembre 2017. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/cubisme/>.

Ost F. (dir.) (2001) : *Lettres et lois: le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis.

- PAVIS, P. (1990) : *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti.
- ROLAND, H. (2001) : « Littérature médecine et responsabilité chez E.T.A Hoffman, Karl Immerman et leurs contemporains » dans François Ost (dir.), *Lettres et lois: le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, p. 113-125.
- ROSENGAARD, M. et WILSON R. : « Christopher Knowles », *Office Magazine* [en ligne], consulté le 1^{er} décembre 2017. URL: <http://officemagazine.net/interview/christopher-knowles/>.
- ROZENKRANTZ, K. (2004): *Esthétique du laid*, Belval, Circé, [1853, Königsberg]
- RUFFIER-MÉRAY, J. (2013) : « La transgression des normes artistiques: délits et délices », dans Jean-Jacques Sueur et Pascal Richard (dirs.), *La transgression*, Bruxelles, Éditions Bruylant, p. 121-164.
- SANGUINETI, E. (1995) : « Pina Bausch : un théâtre sans catégories », dans *Pina Bausch Parlez-moi d'amour. Un Colloque*, Paris, L'arche, p. 127-132.
- SCARPETTA, G. (1985) : *L'impureté*, coll. « Figures », Paris, Grasset.
- SERVOS, N. (2001) : *Pina Bausch ou l'art de dresser un poisson rouge*, Paris, L'arche.
- SUEUR, J. J. et Richard, P. (2013) : *La transgression*, Bruxelles, Éditions Bruylant.
- SULLIVAN N. and Dawkins, U. (dirs.) (2012): “*Christopher Knowles and the Structured Logic of Play*”, “*Einstein on the Beach*” Program Book, London, The Barbican Centre.

VAN SEVENANT, A. (2002) : *Philosophie de la sollicitude*, Paris, Librairie Philosophique Vrin.

WILSON, Robert, « *A Letter for Queen Victoria* » [en ligne], consulté le 1^{er} décembre 2017. URL: <http://www.robertwilson.com/lqv/>.

----- *Pina Bausch: Parlez-moi d'amour. Un Colloque.* (1995) : Paris, L'arche.