

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION ET DE LA RECHERCHE
UNIVERSITÉ DES ARTS DE TÂRGU-MUREȘ
ÉCOLE DOCTORALE

LA TRANSVERSALITÉ ARTISTIQUE DANS LE PROCESSUS
DE CRÉATION CONTEMPORAINE.
LES SENS HYBRIDES DU CORPS

Résumé de la thèse

Coordonnateur scientifique :
Prof. Univ. Dr. Habil. Sorin CRIȘAN

Doctorant : Victor – Daniel POP

Juillet 2025

SOMMAIRE

1. Structure et contenu de la thèse	3
2. Objet de la recherche	4
3. Pertinence du thème recherché pour la thèse	5
4. Dynamique de la recherche.	6
5. Mise en systèhme du contenu	7
6. Elaboration du fondement scientifique.....	28
7. Mots clé, concepts.....	29
8. Bibliographie.	30

1. Structure et contenu de la thèse

La transversalité artistique dans le processus de création contemporaine. Les sens hybrides du corps

ARGUMENT3

- 1 TRANS – AU-DELA DE LA CONCEPTUALISATION ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
 - 1.1 TRANSGRESSION – TRANSDISCIPLINARITE – INTERCULTURALITE – TRANSVERSALITE
ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
 - 1.2 CONTEXTES ARTISTIQUES GENERATEURS DE TRANSVERSALITE ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
 - 1.3 LA TRANSVERSALITE DANS LES PROCESSUS DE CREATION ARTISTIQUE DU XXIEME SIECLE
ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
 - 1.4 MECANISMES DE FONCTIONNEMENT DES ARTS MULTIPLES DANS LA SOCIETE DU XXIE
SIECLE ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
- 2 TRANSVERSALITÉ – OUTIL MÉTHODOLOGIQUE ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
 - 2.1 GÉNÉALOGIE DE LA TRANSVERSALITÉ ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
 - 2.2 RADIOGRAPHIE ANALYTIQUE DE L'ÉVOLUTION TRANSVERSALE DES DIFFÉRENTS CONCEPTS
ARTISTIQUES: SPIRITUALITÉ, RITUALITÉ, OCCIDENTALITÉ, L'ORIENT ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
 - 2.3 L'EXPLORATION DU TRANSVERSAL ARTISTIQUE : DIALOGUE ET POINTS COMMUNS ENTRE LES
DIFFERENTS FORMATS ARTISTIQUES ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
 - 2.4 LA TRIADE DES PROJETS ARTISTIQUES TRANSVERSAUX - INTER-COMUNICATION
TRANSVERSALE ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
- 3 LABORATOIRE (DÉ)CONSTRUCTIF DU CORPS TRANSVERSAL ERREUR ! SIGNET NON
DÉFINI.**
 - 3.1 LE CORPS TRANSVERSAL DANS LES PROCESSUS DE CREATIONS ARTISTIQUES DU XXIIE SIECLE
ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
 - 3.2 STRUCTURATION SYSTÉMIQUE DE LA MÉTHODE CORPORELLE (DE L'ENTRAÎNEMENT À LA
CRÉATION) ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
 - 3.3 PROJETS TRANSVERSAUX CONÇUS - PROPRES PERSPECTIVES ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
- 4 LES SENS DU CORPS – DE LA PSYCHOLINGUISTIQUE À LA PSYCHOMOTRICITÉ
ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
 - 4.1 PERSPECTIVES ET TRAJECTOIRES DANS LES PROCESSUS DE CREATION ARTISTIQUE
CONTEMPORAINE ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
 - 4.2 CONCEPTION ET MISE EN ŒUVRE DES CREATIONS HYBRIDES DANS LE DOMAINE DES ARTS
PERFORMATIFS ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
 - 4.3 CONCLUSIONS TRANSVERSALES ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**
- 5 DOSSIERS RELATIFS AUX PROJETS ARTISTIQUES TRANSVERSAUX RÉALISÉS
ERREUR ! SIGNET NON DÉFINI.**

2. Objet de la recherche

La transversalité artistique dans le processus de création contemporaine. Les sens hybrides du corps : Les champs disciplinaires prioritaires ciblés par cette recherche sont la théorie des arts dans le spectacle vivant, avec un accent sur l'esthétique, l'anthropologie, la sémiotique et la pédagogie de l'art chorégraphique. Nous proposons une série d'éléments et de principes de sélection basés sur un ensemble de critères subjectifs qui ont été utilisés pour choisir le sujet de la recherche ainsi que pour leur détermination.

En même temps, les éléments qui ont contribué au choix du thème sont liés à la fois à la complexité de l'objet de la recherche, et aux implications/ouverture qu'il a dans l'activité pratique immédiate (développement expérimental) dans le domaine de l'art chorégraphique.

Par conséquent, le choix du thème a été conditionné par les préoccupations artistiques actuelles, qui nous influencent et captent l'ensemble du processus de création, aspects qu'idétermineront, dans une large mesure, l'organisation de l'activité de cette recherche.

Développement mécanique (motricité) et développement spirituel (interprétation) sont les deux directions principales de la recherche, les objectifs principaux essayant tout au long de la thèse de doctorat des lignes convergentes, ce qui peut démontrer l'importance des deux types de développement. Nous pensons que la destruction, voire l'absence de cette connexion entre les deux processus : moteur et spirituel signale l'émergence d'un problème.

Dans ce sens-là, la psychomotricité et la psycholinguistique sont deux piliers actifs du point de vue du débat scientifique. Leur importance dans la transversalité du processus et leur combinaison représentent un point de départ analytique, générateur de débats et d'angles.

Dans le processus de création, des notions telles que l'interdisciplinarité, la transdisciplinarité, la pluridisciplinarité, la multiculturalité et la transgressivité (nouveau concept issu) sont intrinsèques à l'interprétation de certaines partitions chorégraphiques contemporaines. C'est précisément pourquoi la recherche vise à identifier les différentes étapes de la métamorphose du corps, qui se trouve dans un processus créatif, ainsi que le déroulement de son processus interne à travers un programme multidisciplinaire, marquant respectivement l'impact et les multiples défis (expériences) né de l'application de ces principes de travail (méthodes).

Ainsi, afin de rechercher des aspects liés à la transversalité, la démarche scientifique sera doublée par celle, expérimentale-artistique, appliquée.

Un second volet du projet de recherche mettra en lumière les dynamiques de travail en laboratoire de création, en esquissant les processus de construction et de déconstruction rencontrés dans la création chorégraphique. Il harmonisera le fond et la forme des deux axes de recherche pédagogique-artistique, comme suit :

- méthode d'entraînement (entraînement régulier corporel) : corps structurel
- nouvelles formes artistiques des sens hybrides

3. Pertinence du thème recherché pour la thèse

Le corps est subjectif et à la fois objectif, chargé de sens et de matériel, personnel et social, et il peut être considéré comme une “infrastructure matériel” par la production de soi, d'appartenance et d'identité.

Le problème de la communication créée par les connexions corps-esprit est un sujet de recherche depuis l'Antiquité, avec des découvertes importantes dues aux apports substantiels des sciences neurologiques, de la psychologie et de la psychiatrie, dans la lignée de Jean-Martin Charcot, Carl Gustav Jung ou Sigmund Freud.

Notre recherche vise la production de connaissances scientifiques originales, d'intérêt international, basées sur des méthodes scientifiques et la création artistique issues de recherches théoriques et pratiques dans le domaine chorégraphique, avec la relation triangulaire : corps - esprit – âme, au premier plan de l'analyse.

Cette étude, canalisée et filtrée à travers différentes étapes, respecte la structure méthodologique scientifique, vise à piloter une technique transversale sous la forme d'un laboratoire pouvant prouver à l'aide d'outils méthodologiques, la validité, l'importance et la cristallisation d'une technique corporelle transversale.

La technique peut être utilisée aussi bien dans le processus de formation d'un artiste transversal que dans la création d'un format artistique hybride.

La recherche vise à piloter cette double technicité qui consiste à la fois à construire un corps transversal et à le créer dans les différentes postures et significations du corps-esprit et d'un autre côté le contexte doctoral qui soutient ta thèse d'un point de vue scientifique et théorique pour sa validation.

La méthode corporelle "*les sens hybrides du corps*", traduite par une pédagogie adaptée et évolutive, permet la formation de l'artiste dans un projet transversal, en lien avec les arts appliqués actuels. Il comprend une série d'éléments clés, conçus comme un « Montessori chorégraphique » assurant une série d'entraînements et une préparation d'un corps complet et complexe, notamment une structure corporelle et un alignement de l'ensemble du système : chorégraphique, kinesthésique, philosophique, existentiel.

Étant une méthode qui nous appartient, construite en grande partie par le croisement d'expériences artistiques et de postures différentes, la dimension théorique et son ancrage dans un paysage concret et traçable représente sa validité et sa valence. La valeur ajoutée devient un ajout de confirmation suivant le processus de recherche scientifique.

De même, la recherche contribuera à une meilleure formation des compétences nécessaires à la pratique de l'art de la danse, à la compréhension et au perfectionnement des techniques de travail,

le tout dans le respect de la méthodologie scientifique et les pratiques pédagogiques internationales actuelles. Dans cette optique, la recherche vise à assurer à la fois la dimension théorique et la dimension pratique d'une telle démarche dans le respect des normes et des méthodes de recherche rencontrées dans la pratique scientifique.

A travers les axes de recherche proposés, la thèse contribue au développement du champ de recherche, s'adressant aux professionnels du domaine des arts de la scène visant une compétence transversale qui permet le transfert de connaissances, de techniques et d'outils de travail spécifiques à un certain domaine dans différents contextes, les enrichissant de cette manière. Le niveau de complexité du sujet est également déterminé par les ressources disponibles, les projets en cours ou déjà existant qui appuient cette recherche, mais aussi le délai fixé pour la réalisation de la thèse.

Nous sommes conscients que le choix du thème, l'originalité des axes de recherche proposés sont des facteurs de risque dans l'atteinte des objectifs généraux initialement fixés. C'est pourquoi, lorsque l'orientation de la recherche a dicté des changements dans le plan de recherche, nous avons reorienté et calibré les outils de recherche utilisés.

Une introspection professionnelle avec un certain recul permis grâce aux études faites et une recherche pluridisciplinaire avec des enquêtes théoriques et sondages par rapport à l'impact de cet sujet aux différents milieux : académique, alternatif, scientifique, centres artistiques indépendants, spécialistes d'autres domaines (hors artistiques), métiers diverses.

4. Dynamique de la recherche

La connaissance des facteurs de risque afin de réaliser cette thèse de doctorat sur un tel sujet nous a responsabilisé très sérieusement notamment dans le processus de mise en place d'une méthodologie de recherche adaptée. La recherche a suscité des problématiques et réflexions auxquelles nous n'avons pas pensé au début mais au fur et à mesure nous avons avancé avec prudence et plein d'analyses. C'est comme ça que nous avons remis en discussion la littérature de spécialité pertinente au sujet de recherche, les fondements théoriques ou d'autres recherches convergentes avec le sujet. Une révision des théories antérieures et des recherches liées au sujet ont été effectuées, ce qui représente le fondement théorique de la thèse. Cette section est destinée aux délimitations conceptuelles et à la définition des termes clés avec lesquels nous allons opérer tout au long du processus.

Nous proposons une méthodologie similaire à un schéma radiographique-panoramique de transversalité artistique dans le spectacle vivant structuré sur deux axes : qualitatif et quantitatif, avec un dosage minutieux de leur présence tout au long de la recherche. Une étude comparative a été réalisée dans les domaines concernés à travers la transversalité artistique, à savoir que les investigations méthodologiques et les expérimentations artistiques de laboratoire prévues ont réussi à construire l'étude du croisement entre les praticiens des arts transversaux et les théoriciens contemporains spécialisés dans les arts de la scène du XXI^e siècle.

Du point de vue de la conception artistique, la recherche a réussi à identifier, diagnostiquer et mettre en œuvre des recettes constitutives génératrices de créations transversales. En parallèle, elle a visé à créer un guide avec des exemples de créations hybrides utilisables dans le champ des arts performatifs. Par son argumentation scientifique, le guide peut devenir (avec le temps et selon contextes) un support de travail pour les artistes et les chercheurs visant ce type d'exercice de formation et de création dans les arts de la scène contemporaine et dans le spectacle vivant et bien au delà.

En ce qui concerne la mise en œuvre et l'intégration de la méthode de la technique corporelle proposée par cette recherche, dans les systèmes pédagogiques existants, une fois scientifiquement étayée, elle peut être utilisée comme méthode de travail dans les centres universitaires par ceux qui travaillent dans le domaine des arts de la scène, en différentes étapes d'études que ce soit le baccalauréat, les licences jusqu'aux études de master.

5. Mise en système du contenu

Le territoire de l'étude contient deux axes principales à partir desquelles les quatre chapitres ont découlé :

- méthode d'entraînement (entraînement régulier corporel) : corps structurel
- nouvelles formes artistiques des sens hybrides

En démarrant avec les définitions et délimitation de cadre théorique des concepts qui allait apparaître toute au long de la thèse, une étude chronologique a été réalisée pour placer dans le temps et dans l'histoire la transversalité artistique comme phénomène dans les arts performatifs.

Considérée comme une démarche afin d'obtenir la validation scientifique de cette transversalité par l'étude chronologique et les apports qu'elle fait preuve au fur et à mesure, ils nous a paru légitime de proposer une méthode de travail fondée dessus. Conçu comme un laboratoire du corps transversal nous avons ébali quelques sens du corps qui pourront servir à l'artiste qui se forme d'une côté et qui performe de l'autre. Comme une suite ou bien entamer les processus séparément. La priorité c'était dès le départ valider cette méthode et propulser la faisabilité d'un laboratoire pareil afin de donner des possibilités aux artistes performatifs du XXIème siècle se retrouver autour des créations innovantes et continuer à tisser l'art pour grandir, pour propager et pour partager dans une optique bienveillante et progressive tout cela.

Un parcours artistique peut refléter une immersion dans la transversalité par ses directions et décisions prises. La gestion d'une carrière artistique multicasquette va être amenée à fréquenter la transversalité, la pratiquer ou bien l'inventer selon les facteurs qui entrent en jeu.

L'un des fondements de l'engagement artistique transversal repose sur l'idée que "L'union fait la force", lors du **premier chapitre** intitulé *TRANS – au-delà de la conceptualisation* ; ce proverbe dont la résonance trouve un écho profond dans ce genre de trajectoires. Là où le proverbe prend toute sa force c'est sa propre contextualisation, en ligne

directe avec l'environnement, les conditions politiques et les territoires ou les projets se déroulent et l'artiste prend ses contours. Appliqué à l'art, ce concept de transversalité suggère que la fusion de disciplines diverses peut non seulement enrichir l'expérience artistique, mais aussi lui accorder une bonne pertinence dans la société contemporaine d'aujourd'hui. Cela n'est pas seulement un choix esthétique, mais aussi une nécessité pour refléter la complexité du monde.

Ainsi, cette thèse se propose d'explorer la transversalité artistique dans le processus de création contemporaine du XXI^e siècle. En observant des exemples historiques et actuels, nous tenterons de comprendre comment les pratiques transversales influencent la création, définissent de nouvelles esthétiques et favorisent l'émergence de nouvelles dynamiques de collaboration.

Dans le cadre de cette recherche, nous avons structuré notre analyse autour de plusieurs axes:

L'interdisciplinarité pour observer comment les artistes combinent-ils différentes disciplines artistiques pour créer des œuvres hybrides ?

Les mouvements artistiques transversaux des différents courants comme le Bauhaus, le surréalisme ou Fluxus, est-ce qu'ils ont ouvert la voie à cette approche ?

Les collaborations artistiques à comprendre comment les artistes dépassent-ils les frontières disciplinaires en collaborant avec d'autres domaines (science ou technologie)

La technologie et l'art qui démontre comment les nouvelles technologies redéfinissent-elles la création artistique contemporaine ?

Les contextes culturels et sociaux qui désignent en quoi la transversalité artistique est-elle un reflet des changements sociétaux actuels ?

La réception et la critique du public et des institutions artistiques perçoivent-ils ces nouvelles formes d'art ?

Le démarrage de cette étude scientifique n'a pas respecté forcément un ordre chronologique des chapitres donc c'est à peine à partir du troisième chapitre intitulé "Le laboratoire du corps transversal" que nous pouvons voir comment tout bascule.

Si bien l'histoire a déjà prouvé la pertinence des approches transversales, notre démarche initiale sera d'essayer de théoriser ce phénomène en nous appuyant sur des expériences artistiques et certains de ses croisements disciplinaires. Cette approche méthodologique nous permettra d'analyser comment la transversalité s'inscrit dans la création contemporaine et quelles sont ses implications esthétiques et philosophiques engagées.

Nous pouvons ainsi nous demander si des figures historiques, comme Léonard de Vinci, auraient reconnu et validé la transversalité du XXI^e siècle, étant donné son propre parcours polymathe à la Renaissance. À leur manière, des artistes comme John Cage ou La Ribot incarnent avec force cette pratique transversale qui mêle langages et formes variées dans une seule et même œuvre. Leur démarche illustre comment le croisement des disciplines artistiques devient un terrain fertile, où les cadres classiques s'estompent pour laisser place à de nouveaux possibles créatifs.

Cette recherche vise ainsi à explorer les passerelles, les influences réciproques et les dialogues qui se tissent entre différents champs artistiques, tout en proposant un cadre théorique capable de

structurer cette effervescence. En nous appuyant sur des exemples concrets et des lectures croisées, nous chercherons à montrer en quoi cette transversalité renouvelle l'élan créatif, en résonance avec les mutations technologiques et culturelles contemporaines, et peut-être, celles encore à venir.

Nous nous concentrons aussi sur l'idée que l'art contemporain ne se contente pas de fusionner les différents médias, mais qu'il réinvente sans arrêt ses modes d'expression, à la croisée des disciplines et des cultures. En mettant en place une méthodologie analytique et en explorant des œuvres significatives, nous espérons apporter un nouveau regard pertinent sur ce phénomène de la création du XXI^e siècle.

Ce travail doctoral s'inscrit donc dans une double démarche : à la fois pratique (par le témoignage et l'analyse d'un parcours artistique composant de ses projets traversés dans cette optique transversale) et théorique (par une exploration scientifique des dynamiques transversales). La transversalité artistique ne relève pas d'un simple effet de mode : elle s'impose comme un véritable levier de réflexion et d'action pour celles et ceux qui cherchent à repenser les façons de créer et de concevoir l'art aujourd'hui.

Cette introduction propose de questionner les enjeux transversaux qui sont de l'ordre de la fondation, la transformation ou le déplacement. En revenant sur ses origines pour mieux comprendre son développement actuel, nous tenterons d'esquisser des pistes de réponse à la question clé de cette recherche : en quoi la transversalité redessine-t-elle le cadre des processus de la création artistique au XXI^e siècle ?

Dès le siècle dernier, on voit apparaître de nouvelles écritures du corps qui bouge, qui se défait des codes classiques pour aller puiser dans d'autres pratiques. Des figures comme Isadora Duncan, Merce Cunningham ou Pina Bausch réinventent la danse en la mettant en résonance avec la musique expérimentale, les arts plastiques, la pensée critique ou la poésie. Cette logique ne concerne pas que la danse : elle traverse aussi le théâtre, là où des esprits transgresseurs comme Antonin Artaud, Jerzy Grotowski ou Robert Wilson interrogent les fondements de la scène, en y introduisant des nouveaux éléments comme le rituel, la performance, les compositions visuelles et la spiritualité.

Ces approches ont permis l'ouverture de nouveaux champs des possibles : perspectives selon lesquelles le corps, le texte, l'image, le son et le geste coexistent dans une forme d'expression plurielle et sensible. Aujourd'hui encore, des artistes comme Boris Charmatz ou La Ribot poursuivent cette route en mêlant danse, vidéo, installation et performance, en réussissant des créations en perpétuelle mutation. Cette manière d'envisager l'art interroge tout autant les formes que les fonctions de celui-ci (la forme et le fond) en réinventant les liens entre artiste, œuvre et spectateurs, dans un monde mouvant.

Au théâtre, cette même logique relie texte, jeu, espace et regard dans une mise en tension permanente entre disciplines.

Cependant, le XXI^e siècle se voit proposer des formes encore plus transversales qui interrogent le rôle de l'acteur et la relation avec d'autres disciplines.

Dans ce sens, nous avons le célèbre Antonin Artaud qui défend dans “*Le Théâtre et son double*” un acte total, inspiré des rituels, où la parole n’est plus centrale, elle devient un élément parmi d’autres. Il influencera ainsi les pratiques performatives contemporaines.

Grotowski et son “*Théâtre pauvre*” place l’acteur au centre de la création, abolissant les frontières entre jeu, performance physique et spiritualité, ou bien le controversé Robert Wilson, qui fusionne théâtre, danse, arts visuels et musique pour créer des œuvres immersives, où l’espace scénique devient une installation plastique à part entière.

Les formes théâtrales actuelles, comme certaines créations « Rimini Protokoll »¹ ou des « Chiens de Navarre »², intègrent l’aspect documentaire, la vidéo ou des éléments performatifs, renforçant la transversalité dans le monde du spectacle vivant.

Pour avancer sur les concepts constitutifs de la transversalité, nous allons souvent emprunter le mot “performance”.

Souvent un mot qui dérange, qui interpelle et qui nomme toute forme non-définie et rare de formats diversifiés d’actes artistiques ou pseudoartistiques.

Un concept lui aussi structurant de la transversalité cela représente un des terrains privilégiés de l’hybridation des disciplines. Issue des avant-gardes du XXe siècle, la performance s’inspire des pratiques chorégraphiques, théâtrales et plastiques pour interroger les limites du corps et de la présence scénique. En nommant rapidement trois pionniers de la performance du XXIème siècle, nous pointons l’importance de ce mélange et l’issue des nouvelles formes de pièces déjà modernes et hybrides de leur racines:

- Marina Abramović met en scène son propre corps dans des œuvres qui brouillent la frontière entre arts plastiques, théâtre et rituel.

- Joseph Beuys considère la performance comme un acte sculptural et politique, dépassant la simple exécution pour en faire une pratique sociale et conceptuelle.

- Matthew Barney conçoit des performances cinématographiques où la danse, la sculpture et la mise en scène cohabitent dans un même langage plastique.

Aujourd’hui, la scène contemporaine regorge de pratiques performatives où se croisent vidéo, danse, installation et interactivité. Des artistes comme Anne Teresa De Keersmaeker ou Romeo Castellucci proposent eux aussi des œuvres qui effacent toute hiérarchie entre les disciplines artistiques.

Il devient ainsi nécessaire de penser la transversalité artistique non comme une simple conjonction de médiums ou de disciplines, mais comme un phénomène structurel révélateur d’un changement profond dans les paradigmes de la création contemporaine.

Tout peut être remis en question.

Une vraie forme de liberté qui engendrerait une série de responsabilités?

¹ Collectif artistique basé à Berlin, fondé en 2000 par Helgard Haug, Stefan Kaegi et Daniel Wetzel. Le groupe est reconnu pour ses créations qui mêlent théâtre, performance et documentaire, en cherchant à transcender les formes traditionnelles du spectacle vivant.

² Une compagnie française de théâtre hors normes, souvent à la frontière entre la farce, la performance, le happening et l’improvisation.

Dans ce spectre théorique et de pratique de création actuelle, l'interdisciplinarité s'impose presque en opposition, comme un arbitrage³ entre la transgression et la transversalité.

Des ses premières représentations des formes contemporaines, l'interdisciplinarité a évolué pour se placer comme une solution alternative intégrée et dynamique répondant aux nouveaux défis. En réunissant les méthodologies, les perspectives et les compétences de différentes disciplines, elle permet de trouver ces solutions plus adéquates et en même temps de stimuler de nouvelles formes de créativité. D'où l'argument sous-titre de notre thèse d'analyse, l'union de connaissances fait la force; une force génératrice de nouveaux contextes artistiques. L'évolution souligne l'importance des collaborations, coopérations et une intégration volontaire et assumée des savoirs différents dans un monde où les problèmes et les opportunités nécessitent une approche transversale. Cette capacité interconnectée de comprendre et mesurer les réalités concernantes avec leur bénéfices. Comme un laboratoire de recherches et des expérimentations suivies pour observer, créer, innover et élargir les horizons souvent statiques, mono-conduits. C'est ainsi que le phénomène se fait connu sous la forme d'une évolution enrichissante à travers ces pratiques et leur nécessité d'opérer ensemble en interaction. La trajectoire interdisciplinaire témoigne d'une quête continue pour comprendre donc les problèmes complexes et multidirectionnelles que notre monde contemporain pose, en mobilisant les ressources cognitives, méthodologiques et créatives de divers domaines.

Dans le domaine scientifique, l'interdisciplinarité est devenue essentielle pour aborder les questions liées au changement climatique, en abordant également la biotechnologie, et les sciences sociales. Le cloisonnement commence à ne plus fonctionner et les résultats inter et trans disciplinaires sont visibles. Les chercheurs ont commencé à travailler ensemble pour développer des solutions innovantes qui puissent répondre aux défis du siècle présent en passant par des méthodologies croisées de plusieurs disciplines.

Qu'il s'agisse de la fusion de styles et d'influences culturelles, des thèmes de migration et d'identité ou des collaborations transfrontalières tout cela nous amène vers la mondialisation.

Plein d'artistes contemporains vont s'inspirer des éléments visuels et sonores culturels qui deviendront des outils narratifs issus de cette interculturalité. Cela peut créer des œuvres hybrides, où des esthétiques provenant de cultures distinctes qui grâce à cet exercice de création démocratique vont pouvoir coexister et interagir. Par exemple, des artistes comme Yinka Shonibare (qui explore les questions des impacts migratoires à travers des matériaux et symboles hybrides) ou El Anatsui (qui travaille avec des matériaux recyclés pour raconter des histoire identitaires africaines et mondiales) intègrent cette dynamique interculturelle dans leur processus créatif.

Les artistes explorent souvent les questions liées à l'exil et aux identités multiples, illustrant les défis soulevés par l'interculturalité. Cela va presque de soi que lors que nous parlons de création contemporaine les problématiques identitaires soient au coeur de la quête artistique. Espace de transformation assumée, les créations artistiques se traduisent sous forme de réflexion

³ Dans ce contexte sous-entendu comme une médiation, conciliation.

par la manière dont les cultures interagissent et influencent l'identité surtout celle collective. Ce sera celle là qui contribuera à l'émergence de nouvelles esthétiques interculturelles. Ces échanges facilitent l'expérimentation de nouvelles formes d'expression qui transcendent les frontières nationales ou ethniques.

Pour appuyer cette réflexion autour de l'interculturalité nous estimons que l'éducation interculturelle est un moyen de connaître les valeurs des différentes cultures qui cohabitent pacifiquement. Cette éducation est le fruit du processus de migration et de l'altérité, ainsi que des bases de recherche sur l'impact de ces phénomènes au sein des écoles et des familles avec des membres de différentes origines ethniques.⁴

Comme tout progrès, les phases se ressemblent et touchent des instants d'éclats, de la controverse et des ruptures. Cela amène forcément à la transgression, sujet - courant - item délicat situé, selon bon nombre de spécialistes, entre la violation et la perversion de la pensée.

La transition de l'interculturalité vers la transversalité se fait souvent par des processus radicaux, comme celui de la transgression. Serait cela juste passer, avoir de la transgression pour pouvoir accéder à des nouvelles formes?

Entre violation et questionnement il y a toutefois une grande différence, et c'est pour cela que le dosage de la transgression dans les créations artistiques hybrides du XXIème siècle est modéré (voir parfois nul) car une transversalité assure le croisement disciplinaire et le switch de postures pour ensuite permettre la naissance à des nouveaux formats artistiques hors de la transgression. Un acte provocateur qui « scandalise »⁵ un processus voire un sujet, afin d'accélérer des changements visés à tous niveaux de compréhension.

Faudrait-il tenter de reconnaître une expérience essentielle à notre culture du genre ?

Une expérience de la finitude et de l'être, de la limite et de la transgression ?

Quel est l'espace propre de cette pensée et quel langage peut-elle se donner ?

Sans doute n'a-t-elle son modèle, son fondement, le trésor même de son vocabulaire dans aucune forme de réflexion jusqu'à présent définie, dans aucun discours déjà prononcé. Serait-il d'un grand secours de dire, par analogie, qu'il faudrait trouver pour le transgressif un langage qui serait ce que la dialectique a été pour la contradiction ? Il vaut mieux sans doute essayer de parler au creux même de la défaillance de son langage, là où précisément les mots lui manquent, où le sujet qui parle vient à s'évanouir, où le spectacle bascule dans l'œil du public ». (*Michel Foucault, Préface à la transgression, 1991*).

Cette réflexion nous invite en effet à nous pencher sur une exploration approfondie de la manière dont nous comprenons et nous arrivons à exprimer l'expérience humaine, particulièrement en ce qui concerne les limites et les excès. Elle invite à une réévaluation de la manière dont nous comprenons les limites humaines et nous les expérimentons ensuite à travers l'art. En explorant la temporalité, la transgression et le langage insuffisant.e.s, les artistes créent

⁴ Inspiration du modèle proposé par Anastasia Dumitru et Aura Văceanu dans leur traité sur l'Interculturalité et l'interdisciplinarité dans l'éducation lors de l'édition universitaire de Bucarest sortie en 2010.

⁵ Provocation d'un mouvement intentionné qui laisserait la place à un buzz.

des œuvres qui mettent en question les normes existantes et offrent des perspectives nouvelles sur l'expérience humaine. Ces œuvres deviennent un résultat issu de la rencontre entre le corps, l'espace, et le langage, où les failles du langage devient une opportunité pour l'exploration approfondie entre les limites et les possibilités de l'expression artistique. Or, c'est exactement cette ligne de pensée que la transversalité utilise pour atteindre cette exigence, voire un infini de possibilités concernant les formats hybrides artistiques.

Et si la société d'aujourd'hui était perverse car elle se sert justement de cette transgression?

Ces deux concepts se retrouvent souvent en situation de frottement, souvent ils s'instrumentalisent mutuellement et c'est ainsi qu'ils favorisent, selon notre perspective, la naissance d'une interdisciplinarité (omniprésente dans le cadre des arts performatifs).

Nous allons emprunter la définition de l'American Heritage Dictionary, qui, selon notre contexte, s'y prête le mieux : « l'intégration des concepts, des théories des méthodes et des pratiques de diverses disciplines pour mieux comprendre et résoudre les problèmes qui ne peuvent pas être abordés de manière adéquate par une seule discipline » pour souligner l'importance de cette volonté d'apporter des solutions⁶ aux arts performatifs.

S'il est une discipline qui implique la collaboration entre plusieurs axes académiques ou professionnelles, c'est bien la pratique du croisement artistique, qui combine et intègre des techniques et des langages différentes au sein d'une seule œuvre avec des perspectives artistiques distinctes.

C'est ainsi donc que la transversalité vise à créer des formats performatifs qui vont au-delà des genres artistiques traditionnels. Pour cela, la question de la transgression se pose pour pouvoir nous permettre de passer de l'interdisciplinarité comme exercice de création artistique à la transversalité.

Ou bien cela pourrait-il ouvrir le champ de la « transgressalité » ?

Voici un concept « proposé » pour essayer d'émettre une synthèse conceptuelle sous la forme d'un processus qui non seulement dépasse les frontières déjà connues (transgression) mais il le fait en combinant des pratiques artistiques et scientifiques, toutes différentes (transversalité). Ce concept impliquerait une démarche qui remet en question non seulement les limites établies, mais aussi les frontières entre les disciplines artistiques, engendrant ainsi de nouvelles formes d'expression qui défient à la fois les conventions artistiques et les séparations disciplinaires.

Pouvons-nous créer en trans-gress-salissant⁷ (transgression et transversalité mixées) la réalité dans laquelle nous avançons ?

Souvent pas comprise, fracturée dans sa pensée ou bien dispersée, la société et ses moyens de réalisation (moraux, financiers, juridiques, artistiques) nous interrogent.

Par où ?

Avec qui ?

A quel moment ?

⁶ Sous-entendu ici par des créations artistiques, modèles de travail en inter-fluctuation.

⁷ Jeu de mots pour accentuer la nécessité d'un essai fonctionnel dans ce sens.

Dans un contexte où les mutations climatiques, technologiques, sociales, politiques s'accroissent, l'art devient un point de résistance et de reconfiguration. Il ne s'agit plus uniquement d'un espace d'expression, mais d'une plateforme de recalibrage du monde.

Plutôt qu'un concept utopique, anarchique ou très vague, la transgressivité peut être pensée comme une méthode d'évaluation dynamique : un baromètre vivant des processus créatifs, capable de mesurer les intensités, les frictions, les écarts, mais aussi les ressources cachées. Par ce « barométrage », on engage une lecture fine des interactions et on rend visible la richesse des cheminements hybrides.

De la transgression (en tant que rupture ou désobéissance féconde) à la transversalité (comme traversée de dialogues) on pourrait avoir accès à une transgressivité qui n'est plus une simple somme, mais un état de conscience artistique en mouvement. Elle rend possible une création contextualisée et exigeante, capable d'ouvrir des chemins là où il n'y en avait pas encore.

Dans ce contexte spécifique, la transgressivité serait proposée comme une hypothèse de travail en écoutant tous les besoins, en faisant avec, en composant dans une permanente adaptation et dans un temps doublé au niveau du traitement de l'information et des matériaux, prendre en compte la vitesse et le volume de travail par rapport à ce que l'on connaît déjà.

Bien évidemment que les injustices, manquements et inégalités liées à chaque domaine impliqué et à chaque étape de création et construction des projets menés avec la transgressivité cela se propose de respecter les postures, assumer la patience et la lenteur du rendu finale ainsi son adaptabilité selon le territoire et contexte dans lequel tout cela irait.

Sans paraître utopique, ce concept s'adapterait sans cesse et il essaierait d'articuler la proposition et les processus de chaque domaine, situation, temporalité et construction quelconque.

Est-ce qu'on ne pourrait pas essayer plutôt de soigner les procédés déjà existants ?

La somme de ces concepts opérationnels nous permettrait d'arriver à une « transgressivité » qui conscientise justement cette fougue à tous niveaux pour avancer et gagner en qualité artistique, rendre des résultats extraordinaires.

De la transgression en bousculant des codes par identification d'un certain blocage, en passant par la transversalité pour changer des perspectives, nous arriverions à cet état de conscience et vision globale pour travailler en « transgressivité ».

Lors des contextes générateurs de transversalité artistique, les environnements accueillent les artistes et chercheurs de différentes disciplines qui explorent ensemble différents thèmes pour trouver de nouvelles idées et formes d'expression. On pourrait considérer un contexte générateur de transversalités le besoin même d'une société connectée. Ses recherches, inquiétudes, vagues d'interconnexion des savoirs et à la fois une réalité déconnectée aussi. C'est à dire que ces contrastes peuvent favoriser les initiatives et les créations des lieux et contextes qui vont fonctionner à partir en transversalité.

Artistes et chercheurs réunis par valeurs communes et une vision transversale composent ce panorama des arts performatifs en permettant la création de projets qui intègrent les arts

visuels, le design, et les technologies numériques. Ils répondent, eux aussi, à des normes et des réalités économiques qui facilitent ces installations de lieux et de lignes financières pour leurs projets divers.

Les centres de création collective, les résidences artistiques dans des espaces de travail pour des projets transdisciplinaires, les coopératives artistiques internationales sont souvent les lieux propulsés par une réalité polytique et certaines frustrations de ne pas être entendus ailleurs; voici un trajet clair vers l'implémentation des institutions culturelles interdisciplinaires, les biennales d'art (un très bon exemple aussi), les centres d'art contemporain etc vont former cet univers de la contemporanéité artistique.

Tous ces formats hybrides dépendent (comme indiqué précédemment) d'un contexte social, historique et surtout politique.

Une autre fente génératrice de transversalité serait les formes financières diverses. Ces sont celles qui permettent de subventionner des festivals ou des centres culturels qui explorent les intersections entre l'art dans sa forme classique et les nouvelles technologies.

Et les voici quelques unes au niveau de l'Europe :

a) Le Fond Européen du Développement Régional (FEDER)

b) Le Programme « Creative Europe » formidable outil, riche et prisé par les générateurs de projets transversaux, car il représente un vecteur de promotion de la coopération transnationale et interdisciplinaire dans le secteur culturel. Les subventions pour des projets artistiques transfrontaliers sont idéaux pour intégrer plusieurs disciplines et impliquent des partenaires de différents pays européens. Ils sont en première cette ligne pour ces financements.

c) Les Fonds Régionaux de Culture en France

d) Les Subventions Nationales pour les Arts au Canada (Conseil des Arts du Canada)

Dans tous ces contextes énoncés, les politiques culturelles territoriales soutiennent la transversalité et encourage l'innovation artistique en finançant les formes qui traversent les frontières disciplinaires traditionnelles. Ces politiques reconnaissent la valeur des pratiques artistiques interconnectées en essayant de soutenir les initiatives qui combinent divers domaines que ce soit artistiques ou culturels.

Les contextes générateurs de transversalité peuvent être tout aussi bien présents en format télévisé par exemple, car ils souhaitent s'adresser au grand public et utiliser les médias pour montrer la place de l'art et son impact dans la société.

Pour ne pas perdre le focus des contextes multiples concernant cet exercice d'identifier les contenus transversaux nous étirons la recherche sur d'autres médias aussi puissants qui permettent d'atteindre une audience maximale de cela et proposons l'analyse des réseaux sociaux perçus à partir de cet angle.

Sont les réseaux sociaux perçus comme des nouvelle plateforme financière, financée ou finançable ?

Les plateformes de streaming comme YouTube ou Vimeo permettent-elles aux artistes de diffuser des créations qui combinent vidéo, musique, et performance?

Est-ce que Instagram ou TikTok offrent des opportunités pour partager des projets artistiques expérimentaux qui mélangent différents médias?

Sans trop appuyer sur le sujet alors que nous sommes conscients que ces réseaux envahissent nos sociétés actuelles, nous pensons que cela représente un risque de remplacer (presque) nos cerveaux, donc implicitement notre créativité.

On constate que les réseaux sociaux, qui disposent des financements appropriées, permettent la communication et la monétisation de certains projets transversaux ; l'avantage est aussi du côté des équipes formatrices qui souvent se trouvent à des distances géographiques considérables.

Les contextes artistiques générateurs de transversalité ici sont caractérisés par leur capacité à réunir des disciplines, des technologies, et des pratiques variées pour créer des nouveaux formats d'œuvres novatrices.

Et on propose par ce biais cognitif une analyse équilibrée pour mesurer les avantages et le contre de cette existence des réseaux sociaux lors ce qu'on parle de pratiquer et stimuler cette transversalité en rendant ce terme plus accessibles au grand public (celui qui ne sera pas forcément visé par les pratiques artistiques ni intéressées par leur culture générale en matière).

En partant de cette hypothèse de l'ambivalence de cet outil de transversalité artistique nous considérons que dans cette ère du numérique, les réseaux sociaux s'imposent comme des dispositifs hybrides d'une haute technicité capables de rassembler des disciplines, des publics et des territoires autrefois isolés. En facilitant la communication instantanée, la collaboration à distance et la circulation des contenus, ces plateformes constituent un véritable catalyseur de transversalité artistique.

Nous avons l'exemple claire du projet #DanceAnywhere⁸ qui a permis à des danseurs de différents continents de se filmer dans des lieux publics, puis de synchroniser leurs mouvements via un montage vidéo et proposer une diffusion sur la chaîne *YouTube*. Ce type d'initiative démontre comment les réseaux sociaux peuvent devenir des espaces où les pratiques artistiques se croisent et s'inventent collectivement, malgré leurs distances géographiques.

Mais cette ouverture « soulève aussi des limites structurelles et éthiques majeures. D'une part, les algorithmes de visibilité (notamment ceux de TikTok, Instagram ou YouTube) favorisent une logique de viralité fondée sur la brièveté, l'accessibilité et l'émotion instantanée. Cela tend à standardiser les formats, à niveler la complexité des contenus, et à encourager une esthétique du « *scroll* » rapide, peu compatible avec l'intensité réflexive souvent nécessaire à l'art transdisciplinaire » (*Baek, Miwon, Nam June Paik and the Video Art Legacy on Instagram, 2021, p. 45*). À titre d'exemple, des projets expérimentaux complexes, comme ceux de la compagnie Rimini Protokoll, qui fusionnent théâtre documentaire et les technologies interactives ont du mal) trouver leur place sur ces plateformes car leur réception demande un temps d'immersion et de

⁸ Projet initié par Beth Fein en 2005, performance artistique mondiale invitant les participants à danser simultanément dans différents lieux publics du monde entier, à une heure précise, et à partager leurs performances via Internet et les réseaux sociaux. Ce dispositif rend la danse accessible et participative, brouillant les frontières entre scène, public, et espace urbain. Il s'inscrit pleinement dans une logique de transversalité artistique et d'expérimentation numérique.

décodage alors que le format des médias réseaux ne le permettent pas toujours. A cela nous rajoutons le fait que l'effort de se documenter et faire appel à sa connaissance générale et aux références d'ancrage manquent terriblement chez le consommateur.

D'une autre part, le modèle économique de ces plateformes, fondé sur l'attention comme ressource humaine, oblige chaque artiste de se transformer en micro-entrepreneur lui-même. Il ne suffit plus seulement de créer, mais de produire en continu, de se rendre visible, partageable et monétisable, trouver le public cible et ses contrats par soi-même. Cette transformation du créateur en « *community manager de son propre image* » n'est pas sans conséquences sur la santé mentale, la qualité de la création et malheureusement sur la longévité des projets artistiques non plus. Comme le souligne Byung-Chul Han, « dans une société de la transparence, la pression de se rendre visible produit une forme de violence douce : l'auto-exposition remplace la contemplation, et la performance remplace l'être » (*Han, Byung-Chul, La société de la transparence, 2012, p.87*).

Si bien les réseaux sociaux constituent des instruments puissants de stimulation des contenus artistiques transversaux eux-mêmes vont imposer une exigence de capitalisme qui vont donner le ton de la monétisation en fonction de l'impact mesuré. Cela peut détourner les finalités critiques, politiques ou poétiques de l'art donc il s'agirait plutôt de naviguer dans ces espaces avec lucidité, en développant des pratiques conscientes et stratégiques. C'est à dire que cette condition fait de la transversalité une échappatoire à la récupération marchande, cela doit rester un outil de subversion, d'ouverture pour les nouvelles formes, un outil pour l'innovation non pas un résultat rentable financièrement.

Cette alerte est signalée de nos jours car c'est plus que prouvé que les technologies permettent aux artistes et chercheurs d'avoir accès à des outils d'une puissance énorme. La vectorisation, par exemple, permet de transformer des gestes, des formes ou des données complexes en images exploitables. C'est une vraie révolution qui donne accès à des champs de création jusqu'ici inexplorés. Mais derrière cette promesse d'innovation, il y a aussi un cadre (pas toujours visible) où la logique de productivité domine souvent le marché. Ce cadre, porté par des intérêts économiques et technologiques, peut finir par orienter l'art vers une forme d'uniformisation qui risque d'effacer sa dimension critique, politique et poétique.

A quoi cela servirait donc? Prenons un exemple simple : sur la plupart des sites de diffusion d'art numérique, les algorithmes favorisent les contenus qui génèrent le plus de vues ou d'interactions.

Quel serait le risque pour le coup? Que des œuvres plus expérimentales, plus engagées, soient mises de côté car elles ne rentrent pas dans ce schéma « rentable ». La standardisation du modèle qui fonctionne embrasse un nombre incalculable de contenus et formats qui sont dans le même moule pour créer les algorithmes. Ou pire encore dans le spectacle vivant, certains dispositifs de captation et d'analyse numérique peuvent réduire la richesse du mouvement à une série de chiffres et de paramètres, oubliant la charge émotionnelle que porte chaque geste. Qu'est-ce qu'il reste de vivant dans ce produit artistique finalement? Il perd de la valeur en voulant bien se montrer. Donc le risque est lors de la diffusion et l'envie de le rendre visible parfois même

virale. Cela arrive souvent au détriment des oeuvres artistiques cataloguées trop “pauvres” car l’aspect technologique et l’usage numérique manquent sans même pas prendre en compte un possible parti pris de ne pas utiliser des moyens technologiques.

C’est à dire que les nouveau formats artistiques ne se content plus de produire seulement des œuvres d’art, mais aspirent à implementer des pratiques de vie, des manières de s’engager constructivement avec le monde et de le transformer.

La « mère »⁹ de la performance qui illustre particulièrement cet engagement avec le monde insiste sur le faite que le monde artistique ne doit plus se contenter de sortir des productions exploitables sinon de vivre ces processus et les mettre au coeur de nos société. L’exemple emblématique de ce genre de formats se retrouve dans « The Artist Is Present »¹⁰. Dans cette œuvre, Abramović se tient immobile et silencieuse pendant des heures dans le musée, invitant les visiteurs à s’asseoir en face d’elle et à établir un contact visuel. Ce geste simple mais profond crée un espace de rencontre et d’introspection, transformant l’acte artistique en une pratique de vie qui explore la présence, la vulnérabilité et la connexion. En engageant directement le public dans cette expérience, Abramović utilise sa performance comme un moyen d’explorer et de transformer les interactions humaines et la relation entre l’artiste et le monde.

Direction de mouvement, ainsi que perméabilité voire frôlement entre disciplines, langues, esthétiques cette transversalité permet aux artistes de faire exploser les catégories fixes de l’art (peinture, danse, musique, théâtre, vidéo) et de produire des formes hybrides, souvent inclassables, qui remettent en question les grilles traditionnelles de réception. Cette opération conduit à un terrain foisonnant d’expérimentation où les concepts d’auteur, d’œuvre, de spectateur et de médium sont profondément questionnés. Il arrive ainsi que des projets artistiques se présentent comme des performances alors qu’ils relèvent davantage d’une installation multimédia ou d’une composition scénique orchestrée, figeant l’acte dans une répétition maîtrisée, voire dans une simple simulation de l’événement. Le danger de l’imposture survient lorsque la posture performative est revendiquée sans le risque, l’incertitude ou l’exposition propres à cette forme. Par exemple, certaines vidéos dites performatives diffusées sur Instagram ou TikTok, où l’on voit un corps en mouvement dans un espace urbain, relèvent davantage d’un clip esthétique que d’une performance dans le sens donné par Marina Abramović ou Vito Acconci, où le temps réel, la souffrance ou la présence frontale sont constitutifs de l’œuvre.

Inversement, des créations collectives, comme celles du groupe Rimini Protokoll, ou certaines pièces de Boris Charmatz, opèrent de véritables actes transversaux entre théâtre documentaire, chorégraphie et participation du public. Dans ces cas, la transversalité est au service d’une réflexion critique sur les formes artistiques et leur réception, sans se cacher derrière le mot « performance » comme cache-misère d’un contenu esthétique incertain. Le flou des dénominations devient alors un terrain à la fois fécond et risqué, dans lequel seule une

⁹ Ici sous-entendu comme la fondatrice de ce phénomène artistique. Marina Abramovic est nommée ainsi par le critique d’art et historien de l’art, Hans Ulrich Obrist.

¹⁰ Installation performative créé et présentée le 14 Mars 2010 au Museum of Modern Art (MoMA) à New York.

conscience aiguë des codes que l'on détourne peut légitimer l'innovation. Sans cela, la transversalité tourne à la confusion, et l'œuvre perd en lisibilité, voire en légitimité.

Pour qu'une création transversale garde sa force artistique, elle doit clairement assumer sa manière de s'adresser au public. Elle doit aussi prendre en compte ses temporalités et ses langages. La frontière entre création et performance ne doit pas disparaître, mais être pensée avec attention.

Savoir faire, savoir sentir, mesurer et mettre en pratique la transversalité comme un voyage global dans tous les domaines impliqués dans le processus de création en respectant le mécanisme et les besoins de chaque domaine avec ses usages dans un contexte précis.

Adopter la transversalité comme un « voyage global »¹¹ revient ainsi à comprendre la création comme un espace de circulation raisonnable et respectueux, où chaque domaine (qu'il s'agisse de la danse, de la musique, de la scénographie, des technologies numériques ou de la narration) conserve ses spécificités tout en étant mis en résonance avec les autres. Cette mise en dialogue n'a de sens que si elle s'inscrit dans une intention cohérente et ajustée au projet, à ses destinataires, et aux temporalités de production et de réception.

La manière dont les mécanismes fonctionnent dans le domaine artistique font référence aux processus d'action avec leurs dynamiques internes. En réponse à cette différence, ils peuvent être considérés comme un résultat. Cela implique également des techniques de création, de financement de la production, de distribution et d'interaction avec le public. Les mécanismes de ce fonctionnement incluent ces relations entre différents acteurs du domaine (artistes, institutions, critiques, public) et les règles, normes concernant la direction pour la création d'œuvres d'art.

Révolution ou dispersion ?

Ephémère ou pérennisation ?

Telles sont les questions que la transversalité nous soulève face à cette complexité fonctionnelle.

Lors du **deuxième chapitre** intitulé *Transversalité - outil méthodologique*, nous avons adopté une approche interdisciplinaire et transversale, articulée autour de l'analyse des formes post-dramatiques, performatives et hybrides pour redéfinir d'autres contours du théâtre. Dans un contexte de remise en question des cadres esthétiques dits classiques, cette étude tente une interrogation sur les transformations du fait théâtral à travers un prisme théorique et méthodologique orienté vers la transversalité.

Ce cadre théorique va s'ancrer dans les travaux signés par Félix Guattari, Gilles Deleuze, Michel Foucault, mais aussi dans des réflexions issues de la pensée complexe d'Edgar Morin plus bien d'autres études culturelles des œuvres émergentes.

Pour cela, ça nous semble important de s'appuyer sur un registre connu et bien étudié (en parti vécu par la pratique même des œuvres - citées tout au long de l'ouvrage). Ces cas d'études proviennent des compagnies artistiques internationales (telles que Pina Bausch, La Ribot, Isadora

¹¹ Soutenir l'idée de total art.

Duncan, Angélica Liddell), des expériences de l'ordre du théâtre immersif, documentaire, ou participatif, ainsi que des pratiques à la frontière du théâtre avec l'art visuel.

L'objectif est double: d'une part, proposer une typologie précise des formes transversales et d'une autre part, évaluer la portée analytique - critique de la transversalité comme outil méthodologique dans les études théâtrales. Grâce à cette initiative scientifique nous pouvons interroger la capacité à rendre compte de phénomènes complexes, mouvants et très souvent inclassables.

En définitive, cette approche vise à contribuer à une réstructuration méthodologique des études théâtrales, à travers une démarche qui conjugue rigueur d'analyse, ouverture interdisciplinaire et engagement détaché et juste vis-à-vis des transformations du paysage scénique contemporain du XXIème siècle.

Par ailleurs cette méthodologie proposée permettra aussi de plonger au cœur des enjeux contemporains: la place de la spiritualité, la ritualité, l'occidentalité et l'orientalité, à travers une analyse fine des pratiques théâtrales et performatives qui les interrogent, les déconstruisent et les redéfinissent. Casser pour casser cela n'est pas intéressant donc la méthodologie sera l'axe scientifique nécessaire à ramener l'équilibre dans l'étude réalisée et son déploiement pas à pas.

La transversalité justement peut agir comme un outil de critique pour les structures de pouvoir qui régissent le monde de l'art et de la culture. Elle peut permettre de saisir les normes et les institutions qui influencent la production théâtrale, tout en étant un terrain d'affrontements là où des discours subversifs et marginaux peuvent apparaître.

La transversalité, devient du coup une posture de pensée, une manière d'habiter le monde. Elle permet de relier l'invisible entre les artistes comme des receptacles à distance reconnaissant les directions de pensées conceptuelles et les expériences incarnées, de tous ceux qui transversalisent leur pratique artistique. Le guide de cet acte est assuré par la rigueur de la science et la puissance de l'imaginaire. Elle crée les conditions d'un dialogue entre disciplines et traverse les couches du réel sans s'y enfermer. Elle déplace les frontières établies, refuse les compartimentations de normes entre les arts, les pratiques, les théories, les institutions et surtout celles imposées aux corps. Elle devient ainsi un espace d'insoumission, une forme de résistance à la réduction des possibles, une manière d'habiter la complexité sans affirmer un communitarisme ou des symptômes sectaires.

Chacune des figures évoquées lors de la généalogie métaphorique du réseau artistique de transversalité repandue, devient un acteur d'une cartographie poétique de la création. Ce tissu de subjectivités et de recherches multiples incarnent la résistance face à la compartimentation des arts, des statuts et des corps. Beaucoup plus difficile de construire sans hiérarchies qui ont fonctionné pendant très longtemps. La révolution se trouve justement en assurant une permanence combative à la construction de ce monde.

Ce qui est important de surprendre dans ce réseau, c'est que chaque personne devient un point de passage entre les époques et les univers. Chacun est une mémoire incarnée, mais aussi une proposition de transformation.

Chacun de ces croisements possibles ouvre une voie nouvelle: un chantier poétique et politique, où l'art s'articule à d'autres fonctions vitales : éduquer, soigner, transmettre, résister. La transversalité n'est donc pas un effet de mode, mais une nécessité structurelle dans un monde complexe.

« L'art n'est pas un supplément, il est une manière d'habiter le monde autrement, de produire des formes de vie. » (*Élie During, Temps flottants, Bayard, 2013, p. 83*)

Ce que nous voyons ici, c'est une polyphonie de présences et de métiers. Une constellation où chaque individu est un fragment d'archive et un foyer de création. Nous ne sommes pas dans une logique de fusion, mais de dialogues multiples.

«La transversalité n'est pas une fusion mais une tension. Elle n'unit pas, elle fait circuler.» (*Bruno Latour, Nous n'avons jamais été modernes, La Découverte, 1991, p. 66*).

Mais que devient l'art quand il traverse les siècles, les cultures, les continents?

Prenons le mot « rituel ». Dans les sociétés dites traditionnelles, le rituel est un acte partagé, souvent codifié, situé dans un temps symbolique. Il ne sépare pas le sacré du politique, ni l'esthétique de l'éthique. Avec la modernité occidentale, ce rituel s'efface, ou se transforme. On retrouve ces mutations dans les travaux d'anthropologues comme Victor Turner, qui parle de « liminalité »¹² dans "The Ritual Process" (1969) : ces moments d'entre-deux où l'individu quitte un statut sans en avoir encore trouvé un autre.

Domaine principal	Apports à la pensée artistique	Concepts clés	Exemples de croisements concrets
Sociologie	Analyse du contexte social de la création, position des artistes, réception sociale	Champ (Bourdieu), Distinction, Habitus, Capital culturel	Études des publics culturels, inégalités dans l'accès à l'art, politiques culturelles
Anthropologie	Observation des pratiques culturelles en situation, dimension symbolique et rituelle	Rite, Liminalité (Turner), Mythe, Culture matérielle	Danse rituelle amazonienne (ex. Marisol Zumaeta), théâtre de possession, carnavaux
Philosophie	Réflexion sur le sens de l'art, l'esthétique, la vérité de l'expérience artistique	Esthétique (Kant, Rancière), Sublime, Altérité	Théories de l'art engagé, esthétique relationnelle, éthique de la création
Psychologie sociale	Impact du groupe, rôle	Transfert, Résilience,	Art-thérapie, ateliers collectifs

¹² Phase intermédiaire, de passage entre deux statuts, moments ou espaces, caractérisée par l'incertitude, la transformation et l'ambiguïté.

/ clinique	de l'empathie, thérapies par l'art	Résonance (Rosa)	en hôpitaux, médiations en quartiers sensibles
-------------------	---------------------------------------	------------------	---

Domaine principal	Apports à la pensée artistique	Concepts clés	Exemples de croisements concrets
Sciences de l'éducation	Transmission, apprentissage par le sensible, pédagogies créatives	Expérience, Construction de sens, Intelligence émotionnelle	Ateliers transdisciplinaires (danse, théâtre, philo), projets artistiques en milieu scolaire
Histoire des arts et des sociétés	Évolution des formes artistiques dans leur temps	Modernité, Avant-garde, Patrimoine vivant	Relecture critique des mouvements artistiques, réinvention des formes traditionnelles

N'est-ce pas ce que propose souvent l'art contemporain?

Un espace de transformation, d'instabilité, de recomposition?

Et si nous regardons vers l'Orient (en gardant bien sûr une posture critique face aux généralisations) nous observons dans certaines traditions artistiques (danse Butō au Japon, théâtre kathakali en Inde, calligraphie soufie) un mélange profond entre esthétique, spiritualité et politique. Là encore, le mélange entre la sociologie et l'anthropologie, nous permet de déchiffrer les codes invisibles, de comprendre comment à travers l'art un item de travail et de réflexion peut être à la fois geste, mémoire, et territoire.

Aujourd'hui nous constatons des multiples mutations marquées par les mobilités, les crises, les fractures et les métissages, il devient urgent de réfléchir ensemble à croiser des regards : la sociologie, oui, mais aussi l'anthropologie, la philosophie, la psychologie sociale, voire les sciences cognitives. Et dans cette optique là les métiers et domaines comptables (même ceux qui ne le sont pas à première approche) de tenter de coopérer pour des solutions transversales.

Période	Relation entre art et société	Rôle du rituel	Exemples
Antiquité / Moyen Âge	Art sacré, rituels collectifs, fonctions spirituelles	Central, normatif	Théâtre grec, fresques byzantines, danses funéraires
Renaissance	Émergence de l'individu créateur, esthétique humaniste	En recul mais présent dans la liturgie	Léonard de Vinci, Michel-Ange, théâtre religieux
XVIII^e – Lumières	Rationalisation de l'art, développement des académies	Marginalisation du rituel	Opéra, salon bourgeois, théâtre de cour

Période	Relation entre art et société	Rôle du rituel	Exemples
XIX^e – Révolutions	Art comme résistance et modernité, naissance de la sociologie	Rituels modernisés	Réalisme, romantisme, arts populaires
XX^e siècle	Rupture des formes, recherche d'autonomie et d'impact social	Retour du rituel sous forme critique (performance)	Dada, happenings, art brut, art communautaire
XXI^e siècle	Hybridité, transversalité, interaction sociale	Rituels reconfigurés, participatifs, incarnés	Festivals citoyens, art-thérapie, installations immersives

Dans une société en constante recomposition, cette cartographie nous rappelle que penser l'art aujourd'hui ne peut se faire sans un regard croisé sur les disciplines. La sociologie en est une clé fondamentale, car elle nous oblige à regarder les rapports de pouvoir, les exclusions, les dynamiques collectives et les besoins d'expression dans leur contexte réel.

. Ce travail de dialogue artistique avec la sociologie « explore la manière dont les groupes humains, leurs rituels, leurs pratiques culturelles se transforment sous l'effet des évolutions économiques, politiques, et technologiques ». (*Durkheim, Émile. Les formes élémentaires de la vie religieuse. 1912, p. 68-69.*)

Un laboratoire vivant évoqués dans cette recherche pourrait constituer le processus de création complexe en offrant de cette manière un espace où s'expérimentent des rencontres et des échanges qui intègrent les savoirs issus d'autres professions: les sociologues observant les dynamiques des communautés, les anthropologues qui peuvent questionner les rituels, les philosophes qui interrogent la notion d'identité et d'altérité.

Lors qu'on parle de l'authenticité face à face avec l'hybridation il est désormais possible de commencer à établir des connexions profondes entre les différents formats artistiques, en dégagant leurs points communs à travers le prisme de la transversalité. Les quelques axes majeurs qui permettent de structurer ces connexions tout en tenant compte du contenu développé dans les sous-chapitres précédents, tracent les lignes convergentes entre ces mouvances artistiques dans une stratosphère globale, en montrant comment sur une géographie extensible du nord au sud et de l'est à l'ouest la transversalité peut unir, unifier et complexifier les processus artistiques.

« Les artistes appartiennent moins à une géographie, ils ou elles sont plutôt entre les géographies, contribuent à différentes scènes à la fois. C'est cette notion d'échange et de zone de contact qui est passionnante: les artistes traversent les frontières géographiques, institutionnelles

et disciplinaires » (*Obrist, Hans Ulrich. Comment les œuvres apparaissent aujourd'hui? traduit par Catherine Métails, Éditions Manuella, p. 35*).

On pourrait déduire de cette affirmation que l'hybridité des œuvres naît également de ces « va-et-vient »¹³ des artistes qui jonglent entre des cartes imposées par des politiques alors qu'eux ils tracent leurs propres cartes artistiques/imaginaires.

« L'hybride, une problématique centrale de l'art actuel face à un monde multipolaire ». De la notion à la culture, une évolution de la fonction et des catégories »¹⁴ nous évoque Emmanuel Molinet dans un journal de spécialité théâtrale contemporaine dont son approche nous éclaire sur la présence de la transversalité dans l'exercice de créer ces formats artistiques innovants.

L'artiste, dès lors, « ne se pose plus en maître du langage, mais en médiateur d'altérités, en passeur de mondes disjoints » (*Bhabha, Homi K. The Location of Culture. Routledge, p.20*).

Il n'« utilise » pas les disciplines: il les traverse, les contamine, les déplace, dans une logique de désessentialisation des formes et des identités.

Avant de passer à la méthode transversale pour former les corps performatifs du XXI^{ème} siècle, nous avons exploré une triade des projets artistiques transversaux avec l'engagement de l'inter-communication transversale. Cela nous appropche (par notre propre pratique) de cette nécessité d'un laboratoire du corps transversal.

Loin de cloisonner les pratiques, la circulation de ce genre de chantiers artistiques favorise l'émergence d'expériences sensorielles, intellectuelles et émotionnelles partagées.

« Ces formats inter-communicants adoptent l'hypothèse d'une transversalité cohérente, chose difficile à obtenir sans frôler l'imposture tout en respectant les mécanismes de chaque processus créatif ».¹⁵

A. Le Bal immersif de Dracula

B. La création chorégraphique électroacoustique: ContempL

C. Le film documentaire artistique "Acelasi loc / El mismo lugar / The Same Place" - coproduction Roumanie/France/Mexique

De ce fait, en articulant cinéma, danse et technologies immersives, ces projets démontrent que la transversalité artistique permet de créer des ponts sensibles et intellectuels entre disciplines, renouvelant ainsi les formes de réception, de participation et de transmission du patrimoine culturel et artistique.

(Ces projets artistiques transversaux seront annexés à la fin de la thèse).

Pour pouvoir observer les influences et les connexions entre différentes formes d'art, disciplines artistiques et domaines culturels notre analyse se présente sous forme d'une enquête théorique. Et pour cette nouvelle étape une structuration méthodologique pour obtenir une méthode de travail s'impose avec clarté. Après avoir traversé les dynamiques de plasticité professionnelle,

¹³ Expression française pour indiquer une multitudes de voyages qui apportent des changements considérables.

¹⁴ Source web <https://journals.openedition.org/babel/4084> consultée le 22 Avril 2025, à 12h45

¹⁵ Maselli, Bénédicte. « Robert Filliou : l'art rend la vie plus intéressante que l'art ». benedictemaselli.fr, 2020. <https://benedictemaselli.fr/robert-filliou/>

d'intelligence de plateau et de réarticulation des compétences dans les arts vivants, le **troisième chapitre** arrive pour proposer de poser les bases d'un lieu expérimental et théorique, à la fois incarné, méthodique et prospectif: un laboratoire du corps transversal.

Ce **laboratoire (dé)constructif du corps transversal** nous le concevons comme un espace à la fois concret et conceptuel qui naît d'un double besoin: préparer l'artiste transversal du XXI^e siècle et optimiser les formats hybrides de recherche et de création dans un monde en mutation profonde.

Nous ne partons pas de zéro. Les expériences présentées témoignent déjà de cette mise en réseau de compétences et de visions. Ce sont ces croisements, ces tensions fécondes, que nous allons analyser pour en dégager les principes actifs d'un corps-acteur, corps-vecteur, corps-interface. Un corps qui n'est pas seulement matière expressive, mais support d'intelligence collective, lieu de mémoire partagée, et outil de mobilité symbolique entre des territoires souvent divergents: celui de l'art, celui de la recherche, celui du lien social.

Dans ce cadre, la théorisation de la pratique prend toute son importance. Car nous croyons qu'il ne suffit plus de « faire » ou de « montrer »: il nous faut comprendre ce que nous faisons, pourquoi et comment nous le faisons. Cette pensée située, consciente, critique, peut devenir un levier politique, poétique, éducatif. Elle nous donne une voix dans le débat public. Elle nous permet de revendiquer un espace de transformation.

L'idée de créer ce type de laboratoire trace cette ligne de recherche analytique en décrivant les expériences menées au sein de ce laboratoire en devenir. Ces expériences révélées vont questionner les logiques de coopération qui peuvent en découler, leur perméabilité et les formes de sensibilité partagée qui peuvent émerger lorsque les frontières entre les métiers, les âges et les statuts sont volontairement confondues pour inventer des nouvelles histoires, de nouveaux gestes, de nouvelles alliances.

Facile à écrire, difficile à faire!

Créer sans tout comprendre, ce n'est pas de l'improvisation naïve, c'est une forme d'intelligence collective qui fait confiance à ce que le moment va révéler. C'est là que l'œuvre commence à respirer de manière autonome, comme si elle nous dépassait.

Alors, même si cela peut sembler flou ou trop incertain pour certains cadres traditionnels de création, nous pensons que c'est précisément cette incertitude qui rend la transversalité si vivante.

Et comme le corps est le focus de notre recherche, le nucléus de cette thèse, un « corps sujet¹⁶ » bien que souvent on le fera voyager dans les différentes postures d'un « corps objet¹⁷ »

¹⁶ Le concept de "corps sujet" est souvent utilisé dans les domaines de la philosophie, de la psychologie, de la sociologie, de l'art et des études de genre pour désigner la manière dont le corps d'un individu est au centre de son expérience subjective et de son identité. Le corps sujet reconnaît que le corps humain n'est pas simplement un objet physique, mais qu'il est intégré dans la façon dont nous percevons le monde, interagissons avec lui et construisons notre sens de soi.

¹⁷ Le concept de "corps objet" on l'utilisera ici pour analyser les dynamiques sociales et culturelles qui influencent la façon dont les individus perçoivent et interagissent avec leur propre corps et avec les corps des autres. Il mettra en lumière les défis liés à la perception du corps humain en tant qu'objet, en particulier en rapport avec la commercialisation et la sexualisation du corps.

également, nous proposons l'implémentation d'un laboratoire du corps transversal, une méthode corporelle de travail pratique et applicable pour toute sorte de métier artistique avec la condition de respecter cette consigne de base; que le corps humain soit le point commun de rencontre (convergentes et divergentes) pour construire et déconstruire des concepts ensemble. C'est justement en faisant appel à la transversalité artistique que nous arriverons à proposer quelque chose d'innovant. En occurrence « soyons humbles et prudents avant d'ouvrir la bouche, mais quand on l'a ouvert, soyons fières et orgueilleux » (*Eco, Umberto. Dire presque la même chose: expériences de traduction, 2006, p. 98.*).

Nous pouvons clôturer l'argumentaire de cette direction en citant un penseur-philosophe qui s'inscrit dans une avant-garde sans cesse et qui engloberait notre démarche de théoriser la pratique transversale en rapportant la matière parcourue comme un guide de formation versus création des corps hybrides transversaux : « "L'excellence morale résulte de l'habitude. Nous devenons justes en faisant des actions justes, tempérés en faisant des actions tempérées, courageux en faisant des actions courageuses." (*Nicomachean Ethics, Taylor, 1780, p. 213*).

Lors du sous - chapitre intitulé **Structuration systémique de la méthode corporelle (de l'entraînement à la création)** nous allons présenter l'entraînement sous la forme d'une série de modules de séances de travail intensif, basées sur une approche de la sensorialité, de la proprioception, du renforcement de son mouvement et de l'interprétation (en matière fluide et saccadée) de chaque participant.e.

Nous cherchons à construire ensemble ces lignes constructives et destructives dans l'espace à partir et à travers de multiples trajectoires corporelles.

Bienveillance, accompagnement et une pédagogie adaptée aux groupes existants avec leurs besoins.

Pour pouvoir travailler sur les sens des corps au niveau d'un groupe, l'encadrement doit être extrêmement précis avec un plan d'action et une série de notions bien définies, exposées et appliquées via des exercices voire des situations transversales.

Démocratie chorégraphique et théâtrale sans pour autant tomber dans une dis-utopie artistique tout en créant un « safe space » avec des rôles qui se transversalisent et les mouvances créent réellement « les sens hybrides des corps ».

Pour le dernier chapitre, celui des **Sens du corps – De la psycholinguistique à la psychomotricité** nous appelons l'art chorégraphique, science « psychomotrice »¹⁸ définie avec les moyens d'expression artistique du performeur du XXIème siècle.

Comment des mots et des notions propres aux différentes disciplines artistiques peuvent-elles interagir de manière spécifique dans le champ du jeu du performeur, et produire des réseaux inattendus de significations ?

Il semble que le performeur, travaillant en premier lieu sur lui-même et son monde sensible, a constamment une référence à la comparaison. L'analogie est son principal outil de

¹⁸ Sous-entendue ici comme l'exploration de l'harmonisation des mouvements et mots qui influencent et qui sont influencés par le mélange des arts transversaux.

connaissance, et la meilleure façon de concrétiser une idée. La comparaison est utilisée par réflexe, mais elle permet d'élaborer tout un code de pensée, puis de conduites de travail scénique.

Le performeur, au moment où il joue (des situations de vie, comportements, actions, mouvements, échanges verbaux...) se réfère en permanence à l'action telle qu'elle peut être écrite ou dansée, mais aussi au comportement adéquat tel qu'il se le figure. Il compare ce qu'il est en train de faire à une situation existante dans la vie réelle. Ou bien à une situation imaginée. C'est cet exercice de comparaison permanente qui permet d'accéder à la justesse, à la crédibilité. C'est ce qui lui permet de rendre vivant et de donner du crédit à ce qu'il joue parce qu'il croit à la comparaison possible avec un événement, un fait réel, vraisemblable.

Plutôt que de séparer critique et création, cette approche propose de penser l'apprentissage comme un chemin vivant, adapté aux réalités changeantes de l'art d'aujourd'hui. C'est en s'immergeant dans la richesse des influences, et non en les survolant, que l'artiste transforme ses savoirs en outils réels de liberté. La performance, en tant qu'espace d'hybridité, peut alors devenir un véritable lieu de recomposition artistique et éthique, à condition que l'on accompagne l'acteur dans la construction de son propre mode d'être au travail, dans et avec cette complexité.

Mais est-ce toujours un bienfait pour le praticien ?

Cette négation du « temps de recherche » nécessaire à l'apprentissage est également un réel frein par rapport à la volonté de construire une éthique solide.

En **conclusion** exprimée par des *mots/aux* de fin (à l'issue de cette exploration globale) il apparaît clairement que ce que l'on pourrait appeler la « dynamique d'hybridation » des pratiques artistiques contemporaines. Cette dynamique dépasse largement la simple juxtaposition ou combinaison de disciplines. Elle incarne un véritable bouleversement des codes, des hiérarchies et des frontières établies, non seulement dans la forme mais aussi dans la conception même du processus créatif. Plus qu'un simple assemblage, cette démarche est un engagement du corps, de l'esprit et de l'âme; un travail quotidien qui vient fissurer les cadres rigides d'une société trop souvent figée dans ses préjugés, ses classifications et ses cases réductrices.

Loin d'être un luxe réservé à une élite culturelle ou intellectuelle, cette approche est avant tout un vecteur d'accessibilité réelle aux arts contemporains. Elle nous rappelle que l'art n'est pas un domaine réservé aux seuls initiés, mais un territoire d'existence qui doit pouvoir se déployer dans la diversité des expériences humaines. Cette ouverture, souvent invisible dans les institutions traditionnelles, est en fait un acte politique et social majeur: comment continuer à accepter une culture cloisonnée, hermétique, quand celle-ci a le potentiel de réconcilier des mondes, d'abolir des frontières et de créer des communautés fondées sur le respect, la solidarité et la reconnaissance des différences?

La question fondamentale demeure: comment permettre à cette pluralité de s'épanouir sans se réduire à une simple « mode » intellectuelle ?

Comment ne pas reproduire, dans ces nouvelles configurations, les mêmes logiques d'exclusion, sous des formes plus subtiles? Comment créer des espaces où la richesse des expériences et la complexité des identités ne soient ni aplaties ni récupérées, mais pleinement valorisées?

L'enjeu est donc d'une ampleur majeure: il ne s'agit pas uniquement de repenser l'art, mais bien de questionner le fonctionnement même de nos sociétés.

Dans quelle mesure sommes-nous prêts à accueillir la complexité, la diversité et l'inconnu? Sommes-nous capables de dépasser la peur de l'altérité et de reconnaître l'autre non pas comme une menace, mais comme une richesse fondamentale?

La cohabitation des cultures, des savoirs, des corps et des langages artistiques représente un laboratoire vivant qui nous invite à réinventer le « vivre-ensemble ».

En s'ouvrant à ces pratiques pluriformes, nous ne construisons pas seulement des œuvres, mais des ponts entre les individus, les communautés, les territoires et les histoires. C'est là, peut-être, la forme la plus authentique de résistance contre les logiques de fragmentation et d'exclusion qui traversent nos sociétés contemporaines.

Finalement, c'est cette force collective, cette puissance de la multiplicité agissante qui doit nous inspirer et nous guider. Elle nous enseigne que la vraie richesse ne réside pas dans l'uniformité, mais dans la capacité à unir nos différences, à conjuguer nos singularités en un dessein commun. En ce sens, nous retrouvons la sagesse première de ce traité: **l'union fait la force.**

6. Elaboration du fondement scientifique

La connaissance des facteurs de risque afin de réaliser cette thèse de doctorat sur un tel sujet nous a responsabilisé dans le processus de mise en place d'une méthodologie de recherche adaptée. La recherche a remis en discussion la littérature de spécialité pertinente au sujet de recherche, les fondements théoriques ou d'autres recherches convergentes avec le sujet.

Une révision des théories antérieures et des recherches liées au sujet ont été effectuées, ce qui représente le fondement théorique propre à cette thèse. Cette section a été destinée aux délimitations conceptuelles et à la définition des termes clés avec lesquels nous avons opéré tout au long du processus.

Nous proposons une méthodologie similaire à un schéma radiographique-panoramique de transversalité artistique dans le spectacle vivant structuré sur deux axes : qualitatif et quantitatif, avec un dosage minutieux de leur présence tout au long de cette recherche. Une étude comparative avec plein d'exemples différents ont été proposées dans ces domaines concernés à travers la transversalité artistique, à savoir que les investigations méthodologiques et les expérimentations artistiques de laboratoire prévues ont fondé l'étude du croisement entre les praticiens des arts transversaux et les théoriciens contemporains spécialisés dans les arts de la scène du XXI^e siècle.

Du point de vue de la conception artistique, la recherche a réussi à identifier, diagnostiquer et mettre en œuvre des recettes constitutives génératrices de créations transversales. En parallèle, nous avons élaboré un guide avec des exemples de créations hybrides utilisables dans le champ des arts multiples. Par son argumentation scientifique, le guide peut devenir un support de travail

pour les artistes et chercheurs visant ce type d'exercice de formation et de création dans les arts de la scène contemporaine et dans le spectacle vivant et bien au delà.

7. Mots clé / concepts

Transversalité, universalité, transgression, transculturel, transgressalité
transdisciplinarité, cohérence-cadence-déficit, psycholinguistique, sens, articulations - physiques et métaphoriques ; labyrinthe - historique, corporel, fluide ; motricité -anatomique et cérébrale ; corps - métaphorique, extérieur et intérieur / l'objet du désir, cartographie du sensible, total art, carte mouvante d'artistes, généalogie transversale, radiographie analytique de la transversalité, spiritualité, ritualité, Occident, Orient, énéagramme.

8. Bibliographie

Livres

- Allen, Zita. "The Great American 'Black Dance' Mystery." *Freedomways*, vol. 20, no. 4, 1980.
- Altman, Rick. *La Comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes de genre au cinéma*. Translated by Jacques Lévy, Armand Colin, 1992.
- American Story, An. *Un siècle de danse aux États-Unis*. Programme de la 4e Biennale de la danse de Lyon, 13 sept.–6 oct. 1990, Biennale de la danse, 1990.
- Appiah, Anthony, and Henry Louis Gates, editors. *Africana: The Encyclopedia of the African and the African American Experience*. Running Press Book Publishers, 2003.
- ARISTOTLE, *The Nicomachean Ethics*, translated by Thomas Taylor in the Rethoric, Poetic and Nicomachean Ethics of Aristotle, vol.2 A.J.VALPY for James Black&Son, 1818
- Aschenbrenner, Joyce. *Katherine Dunham: Dancing a Life*. University of Illinois Press, 2002.
- Baek, Miwon. "Nam June Paik and the Video Art Legacy on Instagram." *Journal of Media Art*, vol. 12, no. 3, 2021.
- Barba, *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. 2018
- Banes, Sally. *Moving Bodies: The Choreography of the Avant-Garde*. Da Capo Press, 2003.
- Bastide, Roger. *Les Amériques noires. Les civilisations africaines dans le Nouveau Monde*. 3rd ed., preface by Jean Benoist, L'Harmattan, 1996.
- Benbow-Pfalzgraf, Taryn, and Glynis Benbow-Niemier, editors. *International Dictionary of Modern Dance*. St. James Press, 1998.
- Béthune, Christian. *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*. Klincksieck, 2008.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso Books, 2012.
- Boenisch, Peter M. *Directing Scenes and Senses: The Thinking of Regie*. Manchester University Press, 2015.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Les Presses du réel, 1998.
- . *Relational Aesthetics*. Translated by Simon Pleasance and Fronza Woods, Les Presses du Réel, 2002.
- Brown, Jayna. *Babylon Girls: Black Women Performers and the Shaping of the Modern*. Routledge, 2008.
- Buffet, Laurent. *Itinérances l'art en déplacement*. De l'itinérance Éditeur, 2012.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge 1990
- Calvo-Merino, B., Sevdalis, V., and Keller, P. "Neural Correlates of Dance Perception and Appreciation." 2011.
- Centre National de la Danse. *Les Archives internationales de la danse, 1952 : recherche*. Pantin: Centre National de la Danse, 1952.
- Chatterjea, Ananya. *Butting Out: Reading Resistive Choreographies Through Works by Jawole Willa Jo Zollar and Chandralekha*. Wesleyan University Press, 2004.

- Clark, VÉVÉ A., and Sara E. Johnson, editors. *Kaiso! Writings by and about Katherine Dunham*. University of Wisconsin Press, 2005.
- Cohen, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling, and Action: The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Contact Editions, 1993.
- Cohen, Selma Jeanne, et al., editors. *International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press, 2005.
- Cook, Susan C. "Passionless Dancing and Passionate Reform: Respectability, Modernism, and the Social Dancing of Irene and Vernon Castle." In *The Passion of Music and Dance: Body, Gender, and Sexuality*, edited by William Washabaugh, Berg Publishers, 1998.
- . "Watching Our Step: Embodying Research, Telling Stories." In *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*, edited by Elaine Barkin and Lydia Hamessley, Carciofoli Verlagshaus, 1999.
- Damasio, Antonio. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. Harcourt, 1999.
- DeFrantz, Thomas F., editor. *Dancing Many Drums: Excavations in African American Dance*. University of Wisconsin Press, 2002.
- . *Dancing Revelations: Alvin Ailey's Embodiment of African American Culture*. Oxford University Press, 2004.
- Dinerstein, Joel. *Swinging the Machine: Modernity, Technology, and African American Culture*. University of Massachusetts Press, 2003.
- Dixon Gottschild, Brenda. "You've Taken My Blues and Gone: A Seminar on Black Dance in White America." *Dance Research Journal*, vol. 16, no. 2, autumn 1984.
- . *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts*. Greenwood Press, 1996.
- During, Élie. *Temps flottants*. Bayard, 2013.
- Durkheim, Émile. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. 1912.
- ECCO Umberto, *à reculons, comme une écrevisse: guerres chaudes et populisme médiatique*. Traduit par Myriem BOUZAHER, GRASSET 2007
- A. Einstein, *The Ultimate Quotable Einstein*, 2011
- Fabre Sylvain, *Normativité et scientificité dans le champ éducatif : entre logique épistémologique et logique institutionnelle*, 2008
- Fabre, Sylvain, *Normativité de l'éducation artistique, le « Pont des Arts »*. *Revue d'études en éducation artistique*, 2008
- Filler, Robert. *Robert Filliou : l'art rend la vie plus intéressante que l'art*. Éditions du Centre Pompidou, 2003.
- Finéran, Matthew B. *Performance and the Contemporary City: Space, Place and Identity*. 2019.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain, Routledge, 2008.
- Forester, Michael N. *Paul Valéry: A Critical Introduction*. Cambridge University Press, 1994.
- Michel Foucault, *Préface à la transgression*, 1991
- Frayssinett, C. "Inventer des ritualités sonores dans la danse contemporaine." (Sur Israel Galván).

Freire, Paulo. *Pédagogie des opprimés*. Éditions Maspero, 1974.

Gallese, V. (2005, 2006, 2011, 2017). *Embodied Simulation and Aesthetic Experience*.

Ginot, Isabelle. “À la recherche d’une danse somatique: entre savoirs du corps et politiques du sensible.” *Nouvelles de danse*, no. 32, 2007.

Hagendoorn, I. “Cognitive Challenges and the Reward Circuit in Dance Appreciation.” 2011.

Harbonnier, Nicole, Johanna Bienaise, and Katya Moutaignac. *Tribunes sur la danse*. FREA, Les Presses de l’Université Laval, 2020.

Haug, Helgard, et al. *Rimini Protokoll: Theatre as a Participatory Practice*. Alexander Verlag, 2018.

André Helbo, Catherine Bouko et Élodie Verlinden, *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, 2013

Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press, 2006.

Jola, C., and Grosbras, M.-H. “The Experience of Watching Dance: Phenomenology, Cognition, and Neuroscience.” 2013.

Kapoor, Anish. *Writings on Art*. Edited by Homi K. Bhabha, Penguin Books, 2023.

Guy Kawasaki et Peg Fitzpatrick, *The Art of Social Media : Power Tips for Power Users*, 2014

Kester, Grant H. *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press, 2004.

Klein, Jean-Pierre. *L’art-thérapie*. Dunod, 2009.

Latour, Bruno. *Nous n’avons jamais été modernes*. La Découverte, 1991.

Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Translated by Jean-Pierre Han, L’Arche, 2002.

Lesage M.-C., *L’inter artistique : une dynamique de la complexité*, 2008

Loupe, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Contredanse, 2004.

Lovink, Geert. *Sad by Design: On Platform Nihilism*. Pluto Press, 2019.

Manola Antonioli, *Florian Bulou Fezard*, Gwen Rouvillois, 2022

Meirieu, Philippe. *Le choix d’éduquer: Éthique et pédagogie*. ESF Sciences Humaines, 1991.

Migayrou, Frédéric. *Coder le monde, Mutations, Créations*. Editions du Centre Pompidou, Editions HYX, 2018.

Morin, Edgar. *La tête bien faite : repenser la réforme, réformer la pensée*. Seuil, 1999.

Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Christian Bourgois, 1986.

Neveux Olivier, *Politiques du spectateur*, 2013

Obrist, Hans Ulrich. *Comment les œuvres apparaissent aujourd’hui ?* Translated by Catherine Métais, Éditions Manuella, 2020.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Armand Colin, 2014.

Perrenoud, Philippe. *Construire des compétences dès l’école*. ESF Éditeur, 1997.

Piaget, Jean. “L’épistémologie des relations interdisciplinaires.” *L’interdisciplinarité; Problèmes d’enseignement et de recherche dans les universités*, Paris, OCDE, 1972.

Rolnik, Suely. *Micropolitiques des résistances*. Les Prairies Ordinaires, 2007.

Rizzolatti, G., Fadiga, L., Fogassi, L., and Gallese, V. "Resonance Behaviors and Mirror Neurons." 1999.

Robert Henri, *The Art Spirit*, 2006

Schechner, Richard. *Performance Theory*. 2nd ed., Routledge, 2003.

Shimizu, Yoshiaki, and John M. Rosenfield. *The Art of Japanese Calligraphy*. Weatherhill, 1977.

Tagore, Rabindranath. *Gitanjali: Song Offerings*. Macmillan, 1912.

Thee Shaman. *Les chamanes*. Editions Albin Michel S. A., 1995.

Walter, C. S. *Dance, Consumerism and Spirituality*. Palgrave Macmillan, 2014.

Zana, Élisabeth. *Danse, prière de l'âme et héritage sacré*. Safran Collection, 2005.

Sources web:

<https://www.performanceartlatvia.org/publications/transversality-as-a-hierarchy-resisting-concept> , consulté le 13 Mars 2023 à 16h30

<https://www.youtube.com/watch?v=7fg5s-cdzNU> , consulté le 2 Février 2025 à 12h45

<https://journals.openedition.org/babel/4084> consultée le 22 Avril 2025 à 10h43

<https://benedictemaselli.fr/robert-filliou/> , consulté le 26 Avril 2025 à 17h33

[Webinaire Musées de France « Connecter / décroïsonner : pour des approches transversales des collections » | Ministère de la Culture](#) , consulté le 10 Juillet 2024 à 12h06

Etudes :

[Article - mise en page édition LUCAS](#) , consulté le 16 Juin 2024 à 17h10

[FORMATION - Au croisement des politiques culturelles et sociales : les enjeux de la transversalité pour les départements - Culture Co](#) , consulté le 18 Juillet 2024 à 15h40

<https://www.profession-spectacle.com/transition-et-transversalite-1-2/> , consulté le 16 Octobre 2024 à 11h36

<http://www.fabriquedesens.net/Democratisation-et-mediation-de-la?lang=fr> , consulté le 5 Août 2024 à 22h34

Revue *Intersections*, édité par la Canadian University Music Society, plateforme ERUDIT, 2008. Consulté le 20 mai 2024 à 15H32